To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Fátima Elizabeth Buchert entitled “L’Impératif Passé: La Mémoire comme protagoniste du théâtre de Michel Tremblay”. I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages and Literatures.

_____
Paul Barrette, Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance.

Álvaro Ayo
_____

Robert Cunningham
_____

Eurídice Silva Filho
_____

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges
_____
Vice Provost and Dean of the
Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

L'IMPÉRATIF PASSÉ :
LA MÉMOIRE COMME PROTAGONISTE
DU THÉÂTRE DE MICHEL TREMBLAY

A dissertation presented as a partial requirement for the
degree of Doctor of Philosophy
in Modern Foreign Languages and Literatures
The University of Tennessee, Knoxville

FÁTIMA ELIZABETH COSTA BUCHERT

December 2008

Copyright © 2008 by Fátima Elizabeth Costa Buchert
All rights reserved

DÉDICACE

À Paul, mon cher mari et mon meilleur ami,
avec amour et gratitude.

À Renato et à Thiago,
nos fils et les prochains Drs. Buchert.

DEDICATION

To Paul, my dear husband and my best friend,
with love and appreciation.

To Renato and Thiago,
our sons and the next Drs. Buchert.

REMERCIEMENTS

Un gros merci à ma famille : à Paul, pour sa persévérance dans son encouragement, et pour sa confiance exprimée dans tous les « You go, girl » que j'ai entendus pendant ces longues années ; à nos fils, Renato et Thiago, pour leur fierté et leur patience envers leur mère vétérane étudiante.

Je témoigne ma profonde reconnaissance envers mon directeur de thèse, M. Paul Barrette, professeur émérite au Département de Langues et Littératures Modernes de l'UT, pour son attention infatigable, sa disponibilité sans limites, ses conseils toujours utiles, son appui pendant les moments difficiles, mais surtout pour l'encouragement, sans lequel je ne serais jamais parvenue au bout de cette aventure.

Merci également à mon comité : au professeur Eurídice Silva Filho pour sa générosité, et aux professeurs Álvaro Ayo et Robert Cunningham, pour l'attention qu'ils ont tous portée à mon travail.

Je veux aussi exprimer ma gratitude à M. Michel Tremblay, pour sa merveilleuse création littéraire dont la lecture m'a fait tant plaisir, et aussi pour sa générosité et sa gentillesse de m'avoir reçue à Montréal cet été, un grand honneur que je n'oublierai jamais.

En plus, mon remerciement *in memoriam* au professeur Patrick Brady et à la professeur Marie-France Rouart, des amis très chers qui nous manquent à tous, et qui m'ont donné beaucoup d'appui dans mes recherches.

RÉSUMÉ

Michel Tremblay, le dramaturge (et romancier) contemporain le plus important du Québec, écrit pour le théâtre depuis plus de quarante ans. La lecture de ses pièces, à partir des toutes premières, révèle qu'il y accorde une importance capitale à la problématique du passé et de la mémoire.

Cette thèse examine comment la mémoire joue le rôle de protagoniste dans la dramaturgie de Tremblay ; l'étude des *Belles-Sœurs* (la première pièce célèbre de l'écrivain, où la mémoire est un outil pour créer l'identité féminine et masculine), du *Vrai Monde ?* (une des pièces les plus complexes qu'il a écrites, où la mémoire est concrètement représentée sur scène) et d'*Encore une fois, si vous permettez* et de *Bonbons assortis au théâtre* (deux pièces autobiographiques) démontre la justesse de cette proposition.

L'œuvre de Tremblay s'insère évidemment dans le contexte historique et social du Québec, où la préoccupation avec la mémoire, proclamée dans leur slogan *Je me souviens*, est une partie fondamentale de l'imaginaire de ce peuple en constante quête et affirmation de son identité, ainsi qu'un témoignage de sa résistance devant la menace de son assimilation par le monde anglophone qui l'entoure.

ABSTRACT

Michel Tremblay, the most important contemporary playwright (and novelist) in Quebec, has written for the theatre for over forty years. The study of his plays, beginning with the very first ones, reveals the capital importance that he attributes to the problem of the past and of memory.

This dissertation examines how memory plays the role of protagonist in Tremblay's drama: the study of *Les Belles-Soeurs*, (the writer's first famous play, where memory is a tool for building gender identity), of *Le Vrai Monde?* (one of his most complex plays, where memory is concretely represented on the stage) and of *Encore une fois, si vous permettez* and *Bonbons assortis au theatre* (two autobiographical plays) demonstrates the accuracy of this proposition.

Tremblay's work is evidently integrated into the historical and social context of Quebec, where a preoccupation with memory, registered in their slogan *Je me souviens* (I remember), is a fundamental component of the imaginary of this people in constant quest for and affirmation of their identity, as well as a testimony to their resistance to the threat of assimilation by the Anglophone world that surrounds them.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION 1

I. CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES 7

I.1 « Je me souviens » : l'importance de la mémoire pour le Québec 7

I.1.1 Les défis du Québec : un survol historique 8

I.1.2 Le passé, étendard de la préservation de la nation 10

I.2 La Révolution tranquille : le réveil du Québec au XXe siècle 11

I.3 Michel Tremblay et la révolution esthétique du théâtre québécois 15

I.3.1 Le *joual* sur la scène : enfin, le Québécois s'entend parler québécois ! 17

I.4 De la mémoire et du passé 26

I.5 La mémoire et le théâtre de Michel Tremblay 29

II. *LES BELLES-SŒURS* - MÉMOIRE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DES GENRES 32

II.1 La mosaïque féminine 34

II.2 *Belles-Sœurs* et belles sœurs : le chœur et la construction identitaire du *Nous* 38

II.3 Mémoire et construction identitaire du *Moi* – les pièces de la mosaïque féminine 50

II.4 Mémoire et construction identitaire (virtuelle) de l'*Autre* : l'homme québécois 65

II.5 Rideaux 79

III. *LE VRAI MONDE ?* LA MÉMOIRE ENVAHIT LA SCÈNE 81

III.1 La mise-en-abyme : le passé se (re)présente 82

III.1.1 À propos de la mise-en-scène 91

III.2 Le théâtre de la mémoire, outil d'expression et arme d'accusation 97
III.2.1 Les personnages masculins. 98
III.2.2 La condition féminine 112
III.3 La mémoire : souvenir, fabrication et conflits 119
III.4 Rideaux 128
IV. *ENCORE UNE FOIS, SI VOUS PERMETTEZ – BONBONS ASSORTIS AU THÉÂTRE* : MÉMOIRE ET THÉÂTRE AUTOBIOGRAPHIQUE 133
IV.1 De la littérature autobiographique 134
IV.2 Michel Tremblay et l'autobiographie..... 137
IV.3 Le théâtre autobiographique de Michel Tremblay 140
IV.4 *Encore une fois, si vous permettez* : Nana et Le Narrateur, mémoire et théâtralité..... 142
IV.5 *Bonbons assortis au théâtre* : Nana et Le Narrateur, encore une fois..... 157
IV.6 Rideaux..... 166
CONCLUSION 170
OUVRAGES CITÉS.. 175
ANNEXE 1 – Chronologie succincte de l'histoire du Québec 183
ANNEXE 2 - Charte québécoise des droits et libertés de la personne.... 194
ANNEXE 3 - Michel Tremblay : vie et œuvre..... 200
1. Notes biographiques 200
2. La carrière de Michel Tremblay..... 208
ANNEXE 4 – Le Narrateur présente *Bonbons assortis au théâtre* 219
VITA 221

INTRODUCTION

LUC. J'sais pas pourquoi le passé sent toujours si bon.

Michel Tremblay
(Les Anciennes Odeurs 38)

Le but de cette étude est d'examiner le rôle de la mémoire dans ses divers modes et catégories d'évocation dans l'œuvre dramatique de Michel Tremblay. Une observation attentive des pièces du dramaturge québécois révèle qu'il accorde une valeur fondamentale à la dialectique mémorielle, qui dépasse les limites spatiales, temporelles, physiques et logiques. Cette préoccupation avec le passé est une constante dans la grande majorité des textes théâtraux de l'écrivain, qui s'attachent à des structures variées, soit d'un temps lointain soit d'événements toujours récents. L'emploi de la dynamique de la mémoire se manifeste sous différentes configurations, et il est si évident qu'il crée un incontestable paradigme : la mémoire est la protagoniste du théâtre de Michel Tremblay.

Un écrivain dont la carrière a débuté au milieu de l'effervescence de la Révolution tranquille, Michel Tremblay a vivement engagé sa dramaturgie dans la cause suprême du Québec : la question de l'identité nationale. La problématique de la mémoire est l'un des piliers de la construction de cette identité, dont la devise « Je me souviens » est un clair témoignage. Chez Tremblay, l'accentuation du passé (i.e., de la mémoire) est un écho des inquiétudes de cette collectivité en constante quête d'elle-même.

L'œuvre de Michel Tremblay est très vaste. Cette étude se concentre sur la dramaturgie de l'auteur, puisqu'il a avoué plusieurs fois que même ses romans

sont dotés d'une qualité théâtrale. Le théâtre c'est où sa carrière a commencé et c'est où il retourne très régulièrement : il vient, en fait, de monter une nouvelle pièce à Montréal (*Le Paradis à la fin de vos jours* – septembre 2008). Le cœur de Tremblay est le théâtre, et le théâtre est au cœur de toute son œuvre.

Dans sa dramaturgie, Michel Tremblay se sert de la mémoire comme outil pour différents propos, dont plusieurs sont examinés ici. Les pièces analysées ont été choisies selon la présence de certaines techniques mémorielles considérées comme les plus efficaces pour soutenir les assertions de cette étude, qui n'a pas, il faut l'éclaircir, l'intention d'épuiser les matières présentées, surtout parce qu'il s'agit d'une œuvre théâtrale d'abondance singulière: Michel Tremblay a écrit plus d'une trentaine de pièces, sans compter les traductions et les adaptations (voir Annexe III, partie 2). Il mérite de redire que la mémoire se trouve au centre de l'esthétique de ce dramaturge célèbre.

D'abord, les **Considérations préliminaires** situent la création de Tremblay dans le contexte historique et social dont elle est un produit et un reflet. Ce chapitre explore le sujet de l'importance de la mémoire pour la nation québécoise, en présentant un bref aperçu de son évolution à travers les siècles, et en démontrant pourquoi le passé a acquis une stature si exceptionnelle au Québec. La Révolution tranquille a mérité une emphase particulière, vu qu'elle marque la reprise de conscience de la « québécité » au XXe siècle. Le début de la carrière de Michel Tremblay comme dramaturge est tout à fait engagé avec les causes de ce mouvement sociopolitique et intellectuel. L'ébullition des années soixante est la toile de fond idéologique où l'œuvre du dramaturge est née. Tremblay a méprisé les règles esthétiques qui dominaient la scène

québécoise ; il a dépeint l'exclu et sa langue « laide » et politiquement incorrecte, le *joual ;* cela est un élément de plus qui accorde beaucoup d'originalité à son théâtre. Du choc et du scandale jusqu'à la gloire, Michel Tremblay a dû parcourir un chemin plein de défis, mais en même temps rempli de grandes réalisations comme dramaturge, romancier, adaptateur, entre autres. Ensuite, le chapitre présente un bref exposé du concept de la mémoire qui a servi de point de départ pour cette étude. La fin du chapitre traite de la valeur de la mémoire dans la dramaturgie de Tremblay, qui a mérité beaucoup d'admiration et de respect de la part de la critique québécoise et internationale.

Le premier texte analysé, ***Les Belles-Sœurs,*** (aussi la première pièce que le dramaturge a mise en scène), est un exemple très pertinent du rôle d'importance capital que la mémoire joue dans l'œuvre tremblayenne. Les voyages au passé, qui s'entremêlent avec l'action au présent dramatique sont la méthode de construction de l'identité des personnages, nettement divisés par genre. Les souvenirs forment le pont entre le passé et le présent, dont l'image est, ainsi, clairement catégorisée en trois éléments distincts :

◦ Le « bloc » féminin (la collectivité des femmes sur la scène) se construit par l'intermédiaire de leurs souvenirs, représentés surtout à travers l'intervention du chœur - le ***« Nous » -*** l'entité la plus robuste de la pièce.

◦ Le ***«Moi »***, c'est-à-dire, chaque carreau de cette mosaïque féminine, se définit par des monologues individuels, où les femmes se plongent dans le passé, confectionnant ainsi leurs psychologies, leurs personnalités, etc.

◦ Ensuite, l'analyse se focalise sur « ***l'Autre*** », l'entité qui s'oppose au féminin et qui se construit à partir de la perspective de la mémoire de ces

femmes. Puisqu'il n'y a pas de personnages masculins sur la scène, cet « ***Autre*** » est représenté virtuellement, un renforcement de plus à la posture caractéristique de l'œuvre de Tremblay à propos de l'homme québécois – omis, absent, faible, lâche, souvent abusif.

Le chapitre suivant est une étude de la pièce ***Le Vrai Monde ?***, une des plus complexes que le dramaturge a créées, où il installe le passé physiquement sur la scène : en confirmant sa valeur de protagoniste, la mémoire s'y représente simultanément avec le présent dramatique. C'est le passé qui suscite les conflits entre Claude, un jeune dramaturge, et son père, un commis-voyageur qui n'a jamais toléré la personnalité sensible ni les intérêts de son fils. Le manque d'acceptation mutuelle, la méfiance réciproque, l'antagonisme insurmontable, l'agressivité et même la haine sont les déterminants de ce rapport douloureux, ainsi que la grave suspicion de Claude et les explications insuffisantes de son père. Tremblay y joue avec les labyrinthes de la mémoire, en démontrant qu'elle n'est qu'une fabrication, et que le réel n'est qu'une contingence.

Michel Tremblay a écrit deux pièces autobiographiques : ***Encore une fois, si vous permettez***, et ***Bonbons assortis au théâtre***. Elles sont la matière du Chapitre IV, où l'on étudie l'autobiographie, l'expression la plus absolue de la mémoire dans une œuvre littéraire. L'analyse se concentre sur les personnages de Nana et du Narrateur grâce à l'importance extraordinaire que Tremblay lui-même accorde au rapport qu'il avait avec sa mère Rhéauna (Nana) Tremblay, prématurément décédée. Ce rapport a été le thème d'une partie considérable de son œuvre.

Dans la partie finale se trouvent quatre annexes, dont le but est d'enrichir certains aspects de cette recherche en fournissant plus de renseignements sur la

nation québécoise et sur Michel Tremblay :

◦ La première annexe est une chronologie de l'histoire du Québec comme nation jusqu'à sa position actuelle dans le Canada et dans l'Amérique du Nord. Cette liste d'événements vise à illustrer et à approfondir les notions historiques du Chapitre I ; en outre, l'annexe offre une image plus détaillée des va-et-vient auxquels la nation québécoise a dû faire face à travers les siècles. Il s'agit également d'une preuve de la ténacité de ce peuple quant à leur brave résistance à tant de pressions dans l'océan anglophone qui les entoure, et qui menace d'avaler leur langue, leur héritage et leur identité.

◦ L'Annexe 2 est la *Charte québécoise des droits et libertés de la personne*, une autre démonstration tangible de la résistance québécoise, cette fois sous la perspective de la législation ; c'est encore un autre angle démonstratif du besoin de cette société de prendre des précautions pour garantir les droits individuels de ses citoyens dans leur propre territoire et dans une mesure raisonnable d'autonomie.

◦ L'Annexe 3 présente le dramaturge Michel Tremblay : c'est une brève biographie et une liste de ses ouvrages principaux, ainsi que de quelques prix qu'il a remportés. Le but de cette présentation est d'offrir des renseignements minimaux sur cet écrivain contemporain québécois, dont l'œuvre a obtenu une répercussion incommensurable au Québec, en Europe et dans diverses parties du monde.

◦ La dernière Annexe est la reproduction du monologue initial de la pièce *Bonbons assortis au théâtre*, que cette étude considère comme une *ode à la mémoire.* Par cette parole du Narrateur, Michel Tremblay discourt sur ses propres

impressions sur la mémoire, la sustentatrice de sa création littéraire, et l'objet de ce travail de recherche.

I CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

I.1 « Je me souviens » : l'importance de la mémoire pour le Québec

> Un canadien errant, banni de ses foyers
> Parcourait en pleurant des pays étrangers ...
> Si tu vois mon pays,
> Mon pays malheureux,
> Va dire à mes amis
> Que je me souviens d'eux ...
> Mon cher Canada,
> Mon regard languissant
> Vers toi se portera.
>
> Antoine Gérin-Lajoie
> *Un canadien errant*

La mémoire, outil de préservation du passé historique d'un peuple, a occupé une place d'importance vitale dans la construction identitaire de la nation[1] québécoise. *« Je me souviens »,* le slogan national, porte un sens particulier qui dépasse de beaucoup la simple dénotation sémantique : il est chargé d'un sentiment patriotique, comme l'a indiqué Jocelyn Létourneau (A History for the Future - Rewriting Memory and Identity in Quebec 68). Il présuppose une réelle connexion avec les ancêtres, représentant surtout la lutte identitaire de ce peuple entouré par des centaines de millions d'anglo-saxons (au Canada et aux Etats-Unis), dont la suprématie démographique, géographique, économique et

[1] « *Nation 2.* Groupe humain généralement assez vaste qui se caractérise par la conscience de son unité (historique, sociale, culturelle) et la volonté de vivre en commun. » Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert (Paris: Dictionnaires Le Robert 1996). Ici, ce terme est pris de façon conservatrice, en exprimant tout simplement le lien à un espace territorial de peuples unis par une histoire, une langue et une culture communes.

idéologique constitue une menace constante pour l'existence même du Québec comme nation distincte, ce qu'il est en fait[1].

De quoi le Québec se souvient-il ? Et pourquoi les Québécois ont-ils un indiscutable besoin de maintenir vivant cet attachement au passé? Pour répondre à ces questions, il faut tout d'abord examiner l'histoire québécoise pour tisser un arrière-plan qui, en même temps, mettra en contexte l'analyse du théâtre de Michel Tremblay .

I.1.1 Les défis du Québec : un survol historique

Dès le moment où Jacques Cartier est arrivé à la Baie de Gaspé, en 1534, et qu'il a pris possession de ce territoire au nom du roi de France (François 1er), jusqu'à l'époque actuelle, la nation connue aussi comme canadienne-française a subi d'innombrables ainsi que de drastiques changements.

La colonie française en Amérique du Nord s'est développée de façon distincte des autres colonies de l'époque des conquêtes européennes. Les Français n'ont pas exactement réalisé une *conquista* (comme les Espagnols) ou des traités d'achat (comme les Anglais). *Des Sauvages*, récit de Champlain[2] daté de 1603, laisse entendre que les Amérindiens encourageaient les Français à s'établir dans le territoire américain[3].

---

[1] "What I call Quebec collectivity could very well be called a 'nation'. In practice, this hardly matters sociologically. ... The 'nation of Quebec'... refers to the community of francophones of French-Canadian language and those 'assimilated' into this community. To claim the opposite today is, at the very least, to show evidence of error and illusion rather than lucidity." (Létourneau History for the Future 61)

[2] Samuel de Champlain est le fondateur de la ville de Québec (d'abord appelée *Habitation de Québec*), en 1608.

[3] Cette idée positive sur les Amérindiens a contribué à la formation du concept du « bon sauvage » en France au XVIII^{e} siècle. (Cassista et al. 4)

Le tableau ethnique de la Nouvelle-France accueille encore un autre élément : les missionnaires catholiques - Jésuites et Récollets (Franciscains). Les Jésuites, bien plus nombreux, ont prévalu, et ils ont exercé une très grande influence sur le développement de la culture du nouveau pays. (Cassista et al. 28)

En 1663, le gouvernement royal s'établit dans la Nouvelle-France. Cette même année, Monseigneur de Laval fonde le Séminaire de Québec.

Presque cent ans plus tard, le jeune pays a dû faire face à des transformations bouleversantes. L'expulsion de dix mille habitants français de l'Acadie par les Anglais, en 1755, a marqué le début d'une succession d'épreuves pour les francophones. Quatre ans plus tard, la Bataille des Plaines d'Abraham a constitué la défaite des Français en Amérique du Nord. La fusillade décisive n'a duré que dix minutes (le combat entier, une demi-heure) ! « Le destin d'un peuple s'est rarement décidé en aussi peu de temps. » (Cassista et al. 28) En 1763, soixante-cinq mille Canadiens sont devenus sujets du roi anglais, George III, avec le Traité de Paris, qui a mis fin à la Guerre de Sept Ans (1756-1763). Ainsi, la Nouvelle-France reçoit un nouveau nom : Province de Québec. (Sarkonak 276)

Dès lors, un long enchaînement de défis met en danger l'autonomie politique et l'identité nationale du segment français des habitants de la colonie, quoique, également, leur ténacité et leur lutte constante pour survivre comme nation leur aient apporté des victoires significatives. La chronologie historique de l'Appendice 1 fournit un panorama des événements principaux qui ont conduit l'évolution de la société québécoise dès l'arrivée des Français au XVIe siècle jusqu'à nos jours.

I.1.2 Le passé, étendard de la préservation de la nation

Pour le Québécois, la dévotion au passé est devenue une espèce de mécanisme, ou un réflexe, pour assurer la continuité de la nation, ainsi que pour renforcer sa spécificité. Le rapport avec la France avait été brusquement coupé après la conquête. L'encerclement par des anglophones de tous les côtés (géographique, culturel, linguistique etc.) s'est traduit dans un isolement socioculturel assez troublant. Les déplacements en masse de la population québécoise vers les États Unis, la diminution graduelle de leur territoire, et l'écrasement de leur culture ont mis les Québécois dans un cocon (littéral et psychologique) dont la taille n'a fait que diminuer avec le passage du temps. Ils sont devenus infiniment moins nombreux que les anglophones.

Le Québec, la première collectivité européenne en Amérique du Nord, était maintenant une population marginalisée, presque exclue. Toutefois, leur condition d'infériorité a nourri un extraordinaire sentiment de lutte pour leur héritage. L'historien québécois Jocelyn Létourneau conçoit la mémoire comme un lien, ou un rapport, avec une continuité, c'est-à-dire, avec un lieu historique et territorial spécifiquement localisé et habité. La mémoire, dit-il, délivre le sujet de l'insignifiance et de la banalité, en constituant, en même temps, une marque d'intégration et de sens avec les autres. Pour lui, la mémoire est un outil pour échapper à l'auto-négation et à la désolation. Dans un sens, néanmoins, elle peut se transformer en un « deuil » sans fin (History for the Future 10-12). Malgré l'effort de certains théoriciens, comme Létourneau[1], pour ouvrir d'autres

[1] Jocelyn Létourneau, « titulaire d'une Chaire de recherche du Canada en histoire et économie politique du Québec contemporain et professeur titulaire au Département d'histoire de l'Université Laval » (http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/letourneau.htm), critique l'attachement excessif à la mémoire, et souligne le besoin de mettre le passé dans un contexte de réflexion vers l'avenir. Létourneau condamne les

perspectives quant au très reconnu attachement québécois au passé, la mémoire a conservé son statut de patrimoine obligatoire et très précieux pour le Québec, qui la sauvegarde à tout prix.

I.2 La Révolution tranquille : le réveil du Québec au XXe siècle

> La mémoire qu'on interroge
> A de lourds rideaux aux fenêtres ...
>
> Saint-Denys Garneau
> *Les Solitudes*

En 1959, meurt Maurice Duplessis[1]. Le politicien, qui avait gouverné le Québec avec une main de fer pendant presque 20 ans, avait enfermé la province dans ce que les historiens appellent la *Grande Noirceur,* une période extrêmement traditionaliste et rétrograde[2]. Avec la fin du *duplessisme*, la société

---

penseurs (comme Serge Cantin, par exemple) qui donnent aux Québécois des épithètes pathétiques, en les accusant d'aliénation, et d'être incapables de prendre la responsabilité de leur propre destin. Ces penseurs, selon Létourneau, décrivent la condition québécoise en termes de tragédie et d'hibernation. Il présente l'histoire et l'héritage ancestral comme fondation de changements positifs; il propose de concevoir la mémoire comme outil d'apprentissage et de reformulation, pas de seuls souvenirs douloureux et dépressifs. Selon lui, il ne faut pas porter le passé « comme une croix ». D'après Létourneau, il faut déconstruire le passé, et apprendre (et même désapprendre) avec l'expérience, au nom des valeurs du présent. Si non, la mémoire devient nostalgie et ressentiment, ou, pire, elle apporte des obstacles. (Létourneau 15-16)

[1] « Le plus controversé de tous les chefs du Québec est probablement Maurice Le Noblet Duplessis. Il fut Premier ministre de 1936 à 1939 et de 1944 jusqu'à sa mort en 1959 ... . l'un des politiciens les plus populaires de l'histoire de la province, il fut largement dénoncé après sa mort par toute une génération d'intellectuels et d'historiens comme étant un véritable dictateur. Il n'en demeure pas moins que ce **dernier des grands chefs** de la période pré-Révolution tranquille remporta toutes ses élections sauf celle de **1939**, ce qui n'est pas une mince affaire (en utilisant des moyens parfois peu orthodoxes, il faut bien le dire). » (Patrick Cousture, Chez Cousture, www.republiquelibre.org, Available: http://www.republiquelibre.org/cousture/index.htm, May 7 2007.) Défenseur de la religion catholique, de l'entreprise privée et de l'autonomie provinciale, [il] s'attire les foudres des éléments progressistes de la société... Avide de pouvoir, ce célibataire endurci séduit ses partisans avec son humour grinçant et son autorité légendaire.» (http://archives.cbc.ca/IDD-0-17-1267/politique_economie/maurice_duplessis/)

[2] La Grande Noirceur « débute avec la Crise économique et se termine avec la Révolution tranquille. Duplessis en sera la figure dominante. Cette période doit son appellation si peu flatteuse ... à l'atmosphère qui étouffe les éléments les plus progressistes de la société. Il faut comprendre que l'idéologie de conservation, née au milieu du XIX^{e} siècle, continue de sévir au Québec. Si plusieurs spécialistes considèrent que cette idéologie a permis d'assurer la survivance, ils ajoutent du même souffle qu'elle s'est maintenue au-delà du temps

québécoise, jusqu'alors complètement dominée par les valeurs catholiques, se réveille de son sommeil réactionnaire, et, bien sûr influencée par les Etats-Unis et l'Europe, se lance dans de profondes transformations progressistes dans les années 60 (Létourneau "The Unthinkable History of Quebec" 95). Cette période de changements, qui commence avec la défaite de l 'Union Nationale (de Duplessis) par le Parti Libéral (de Jean Lesage) est connue comme la Révolution tranquille[1].

Le poème *Suite Fraternelle* de Jacques Brault[2] décrit le sentiment du peuple québécois dans cette période, comme le démontrent ces fragments :

> Nous
> les bâtards sans nom
> les déracinés d'aucune terre …
> Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout
> Debout et tourné vers la magie du pôle debout entre trois
> océans
> Debout face aux chacals de l'histoire face aux pygmées de la
> peur
> Un peuple aux genoux cagneux aux mains noueuses tant il a

---

nécessaire et qu'elle a constitué ... un frein au développement du Canada français.» (Jean-Louis Lessard, La Littérature québécoise, March 7 2007 1999, Available: http://www.litterature-quebecoise.org, May 8 2007.)

[1] « S'affirmer plutôt que conserver, explorer plutôt qu'assurer, jouir plutôt que subir, profiter plutôt qu'attendre, voilà en quoi consiste l'esprit de renouveau qui donnera lieu à la Révolution tranquille. » Cette expression a été utilisée pour la première fois en anglais (*Quiet Revolution*), dans le journal *Globe and Mail* (Toronto), et les Québécois n'ont pas hésité à l'incorporer, puisqu'elle décrit si bien ce qui est arrivé dans leur province pendant les années 60. (Lessard, La Littérature québécoise. <http://www.litterature-quebecoise.org>)

[2] « Ce poème a été publié dans le recueil *Mémoire*. Il en constitue la partie centrale (plus de deux cents vers). Jacques Brault l'a écrit à la mémoire de son frère, Gilles, mort lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il a mis vingt ans (1943-63) à le composer. » (Lessard, La Littérature québécoise. <http://www.litterature-quebecoise.org>)

rampé dans la honte

Un peuple ivre de vents et de femmes s'essaie à sa nouveauté

Les Québécois, libérés de l'oppression du régime de Maurice Duplessis, ont appris « à se mettre debout »:

- Le rôle de l'église (dans les affaires sociales, de l'éducation et de la santé) a été considérablement limité.
- Plusieurs inégalités sociales ont été corrigées (assurance-santé, assurance-chômage etc.)
- L'accès aux services publics a été démocratisé.
- Le nouveau gouvernement, d'orientation protectionniste, a renforcé la présence francophone dans tous les niveaux de l'économie (jusqu'alors laissée au domaine du capital étranger).
- Le terme Canadien-français est répudié ; dorénavant, on se dénomme ***Québécois,*** sans aucune référence au reste du Canada ; la nouvelle désignation met en évidence l'affirmation identitaire, et a pour but d'appuyer le Québécois dans sa libération de l'ancien sentiment de colonisé. C'est la renaissance du nationalisme. C'est le moment de refaire valoir la spécificité québécoise.

La nouvelle attitude des années 60 et 70 provoque une vraie turbulence dans tous les domaines. Les traditions religieuses et paysannes donnent place à la modernisation, à l'industrialisation et à un développement comparable à celui du Canada anglophone et même à celui des Etats-Unis. Le Québec n'était plus l'appendice rétrograde et sous-développé du Canada.

La Révolution tranquille a renouvelé la façon dont le Québec se perçoit ; la

nouvelle perspective est évidente dans toutes les manifestations artistiques (en particulier, dans la littérature). Une prise de conscience jusqu'ici inédite mène l'artiste à jeter un regard inédit sur des sujets d'importance essentielle, notamment la question de l'identité nationale. La critique sociale est poussée au premier plan. Maintenant, le Québec exprime librement sa soif d'auto-connaissance et d'analyse, vers sa propre affirmation et la redéfinition de sa place au Canada et dans le monde. Le besoin de rompre avec les référentiels et avec les codes imposés en se plongeant plus profondément que jamais dans sa propre spécificité était incontestable. L'imaginaire québécois renaît, guidé par la quête identitaire et par le besoin de légitimation.

En même temps, tout ce qu'a apporté la Révolution tranquille a permis le surgissement d'une identité culturelle québécoise : les manifestations artistiques ne sont plus le résultat des influences européennes. Il y a, maintenant, la fraicheur d'un langage propre, typiquement québécois.

> De cette époque, il faut retenir l'apparition du terme « québécité » qui recouvre la spécificité de la communauté québécoise par opposition à l'ensemble anglophone du Canada et à l'ensemble de la communauté américaine des Etats-Unis à côté desquelles elle vit ; ce qui fait du Québec l'exception culturelle ... (Dargnat MT: Le Joual 29)

La modernisation du Québec s'est traduite aussi dans l'épanouissement des moyens de communication, ce qui a étendu les possibilités de création (radio, cinéma, maisons d'éditions etc.), en même temps qu'ils contribuaient à une meilleure qualité des produits culturels.

Il faut relever un autre détail important : la montée du mouvement féministe pendant cette époque. L'effervescence du moment a permis à la femme québécoise de s'affirmer, de questionner le rôle qui lui avait été tout simplement imposé, de revendiquer une nouvelle position dans la société et dans le marché de travail.

Le désir d'auto-affirmation répandu dans cette période a eu encore une autre conséquence : la réémergence du mouvement séparatiste, préconisé surtout par le Parti Québécois et par le Bloc Québécois [1] (ils existent jusqu'à nos jours) [2]. Les intellectuels engagés (y compris les écrivains et les artistes en général) ont adhéré à la cause séparatiste, ce qui ne constitue pas une surprise.

I.3 Michel Tremblay et la révolution esthétique du théâtre québécois

Dans un panorama artistique caractérisé par de nouvelles approches, par des réévaluations du contexte social, par de nouvelles interprétations de la réalité, et par la rupture des règles préétablies, un jeune dramaturge[3] ose mettre en scène une pièce insolite, où 15 femmes aliénées, pleines d'insatisfactions et de rage, clairement typiques du milieu ouvrier montréalais, exhibent avec une

---

[1] « Le mouvement séparatiste émerge de nouveau comme force politique au Québec contemporain à la fin des années 50 et dans les années 60, une époque de grands bouleversements socioéconomiques et d'intense ferveur nationaliste dans la province. » (Michel B. Stein, The Canadian Encyclopedia.com, Available: www.thecanadianencyclopedia.com/index.dfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0007291, 2007.)

[2] Malgré les diverses tentatives de mettre en œuvre la souveraineté du Québec à travers des référenda réalisés en plusieurs occasions, le peuple québécois a voté contre la séparation de la province du reste du Canada.

[3] Michel Tremblay est né le 25 juin, 1942. À l'âge de 17 ans, il écrit sa première pièce, *Le Train*; avec laquelle il a gagné le premier prix du Concours de Jeunes Auteurs de Radio-Canada (Montréal -1964).

exactitude déconcertante la réalité crue et inconvenante d'un segment de la population québécoise que le théâtre, jusqu'ici, n'avait jamais montré. En plus, ces personnages parlaient le ***joual***, au lieu du français cultivé qu'on avait l'habitude d'entendre dans les salles de théâtre, accepté comme la langue « propre » des milieux culturels. « C'est dans cette perspective de révélation du véritable 'animal québécois' qu'il faut d'abord situer Michel Tremblay. » (Berthiaume 9)

Les Belles-Sœurs, la première pièce que Tremblay a mise en scène, a provoqué un grand impact, un véritable scandale. Pour la première fois, les Québécois se sont vus sur la scène avec des détails jamais imaginés comme possibles à dépeindre en public ; sans réserves, voici qu'on expose leur langue « laide », leur aliénation, leurs préjugés, leur réalité dure d'opprimés, leurs valeurs discutables, leurs habitudes déshonorantes, leur mauvais-goût, leurs tabous, leur comique, leur ridicule, leurs fragilités, leurs blessures. Tremblay avait placé un miroir indiscret devant le visage québécois, sans pitié ou déguisements.

À partir des *Belles-Sœurs*, la carrière de Michel Tremblay ne s'est plus arrêtée : ses pièces se sont succédées les unes après les autres, sur des sujets divers, pendant 40 ans[1]. Son œuvre diversifiée révèle plus qu'un dramaturge doué : Tremblay est aussi un romancier de grand talent (il a publié des dizaines de romans), un adaptateur, un traducteur. L'un des écrivains contemporains les plus complets et les plus prolifiques, Tremblay est devenu une figure d'importance exceptionnelle dans le paysage littéraire et théâtral du Québec et du monde

[1] En août 2008, pour fêter le 40e anniversaire des *Belles-Sœurs*, Tremblay met en scène, au même Théâtre du Rideau Vert (Montréal), une nouvelle pièce appelée *Le Paradis à la fin de vos jours*, pièce à un personnage joué par Rita Lafontaine, dirigé par Frédéric Blanchette.

francophone. Ses textes littéraires ont été traduits dans plusieurs langues, et ses pièces ont été mises en scène dans un grand nombre de pays différents, de l'Écosse au Japon. Son œuvre prodigieuse continue à surprendre, à innover, à questionner, à faire réfléchir et à enchanter.

I.3.1 Le *joual* sur la scène : enfin, le Québécois s'entend parler… québécois!

> Le nom est d'ailleurs fort bien choisi. Il y a proportion entre le nom et la chose qu'il désigne. Le nom est odieux et la chose est odieuse. Le mot joual est une espèce de description ramassée de ce que c'est que le parler joual : parler joual, c'est précisément dire joual au lieu de cheval. C'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le souris de Fernandel ... Le vice est profond, il est au niveau de la syntaxe ... de la prononciation ... une langue désossée : les consonnes sont toutes escamotées ... On dit « chu pas apable' au lieu de : 'je ne suis pas capable' ... Cette absence de langue qu'est le joual est un cas de notre existence, à nous, les Canadiens français. On n'étudiera jamais assez le langage ... Notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé, tout cela se reflète dans le joual, qui est vraiment notre langue.
>
> Jean-Paul Desbiens [1]
> *Les Insolences du Frère Untel*
> *(Cité par Dargnat MT: Le Joual 35)*

Ce qui saute aux yeux quand on regarde le texte des *Belles-Sœurs* est incontestablement la langue que parlent les personnages : c'est le *joual*, parler populaire québécois. Dans les années soixante, une époque de questionnement et de contestation, et, au Québec en particulier, la période de la reprise de leur

[1] *Les Insolences du Frère Untel* est un récit dont le but est de dénoncer l'inadéquation du système éducatif au Québec. L'une des critiques de Desbiens est la situation du français, selon lui un patrimoine à préserver ; il a renouvelé le débat sur le *joual*, qui lui rappelle la servilité de son peuple. « Les enseignants ne savent rien. Et ils le savent mal.» (http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/1385.html)

quête identitaire, mettre en scène des personnages qui ne parlaient pas la langue acceptée comme esthétiquement correcte a beaucoup attiré l'attention du spectateur et de la critique théâtrale. Jusqu'alors, presque aucun auteur[1] n'avait osé écrire en *joual*[2]. Et sans doute, personne ne l'avait fait avec autant de succès et avec autant de respect de la critique comme Tremblay.

La pièce, d'abord rejetée par plusieurs producteurs et compagnies théâtrales, a débuté au Théâtre du Rideau Vert le 28 août 1968, une entreprise audacieuse et très risquée. « Michel Tremblay est le premier à avoir écrit une pièce de théâtre entièrement en joual. C'est la raison pour laquelle l'histoire littéraire date des *Belles-Sœurs* l'avènement du théâtre québécois. » admet Marie-Lyne Piccione. (27) Pour Tremblay, écrire en joual est devenir fidèle aux personnages qu'il crée :

> Je m'étais dit : si j'écris un jour, je ne tricherai pas. Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. Par souci d'exactitude, ils ne diront pas 'mosus', mais 'tabarnak'. Michel Tremblay - *La Presse,* 17 décembre 1966 (Cité par Gauvin 17)

Une étude sur le théâtre de Tremblay ne pourrait pas omettre des observations concernant cette particularité linguistique de l'est de Montréal, où a lieu la plus grande partie de sa production littéraire.

---

[1] Certainement influencé par le succès de Tremblay, Jean Barbeau met en scène deux pièces en *joual*, en 1970 : *Manon Lastcall* et *Joualez-moi d'amour*. (Deitz 215)

[2] JOUAL n. m. – 1960: *parler joual* adv. "parler mal, de manière relâchée » av.1920 (d'après A. Laurendeau) : prononc. pop. de *cheval* dans certaines régions du Québec et d'ailleurs**.** Mot utilisé au Québec pour designer globalement les écarts (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ; anglicismes) du français populaire canadien, soit pour les stigmatiser, soit pour en faire un symbole d'identité (cf. Franco-canadien, québécois). (Robert, Le Nouveau Petit Robert.)

Il est juste de mentionner aussi le rôle de la langue pour l'identité d'une nation. C'est un fait amplement connu que la langue du Québec c'est le français. Pourtant, ce n'est plus le *français de France*.

Avec le surgissement du concept de francophonie, on passe à considérer la langue française d'une façon nouvelle : elle est plutôt la langue des francophones. Cette approche regarde le français du Québec comme une « **variété nationale du français**, c'est-à-dire qu'il a acquis une autonomie légitime ... rattaché fortement au français dit 'international', auquel il appartient. » Cette vision garantit la place du Québec en tant que « francophones de l'Amérique du Nord » par rapport aux autres communautés de même langue, comme celles de l'Afrique etc. En plus, elle reconnaît les différences de chaque langue francophone en termes régionaux, voire les particularités langagières propres, « car ce sont elles qui définissent le peuple québécois comme formant une société distincte. Les Québécois ont le droit à la différence et ... ils se doivent de maintenir leur patrimoine linguistique ... » (Martel and Cajolet-Laganière 124)

« Notre langue, dans son exercice quotidien, est le reflet de notre asservissement social, politique et économique non moins quotidien. » (Marcel 13) Mais, sur la scène, la situation est tout à fait différente : l'emploi du *joual* au théâtre pour la première fois a été une telle innovation qu'il a provoqué un impact inimaginable pour la dramaturgie (et sans doute pour la société) québécoise. En même temps, quand on parle de la vaste œuvre de Michel Tremblay, l'utilisation du *joual* est déjà sous-entendue : c'est une de ses marques stylistiques les plus particulières, soit dans ses pièces soit dans ses romans. Voici comment l'un de ses personnages dans *Les Belles-Sœurs* justifie sa façon de parler :

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

Rachel Juan, dans son article « La Scène au féminin dans *Les Belles-sœurs* de Tremblay », lie l'utilisation du *joual* par l'auteur aux aspirations à l'indépendance du Québec « qui avaient commencé à fermenter » durant les années 60. Selon Juan, l'œuvre de Tremblay pendant cette période était inondée

> par le biais de l'étalage sans complaisance de l'asservissement de tout un peuple. ... le joual, redouté et ridiculisé par les esthètes canadiens, renvoie l'image caricaturale de la sujétion économique et culturelle des Canadiens français. (109)

« Dire du joual qu'il est simplement une réalité linguistique, la langue parlée par les habitant(e)s du Plateau Mont-Royal, ne saurait suffire. Il est, comme le dit Lise Gauvin ... 'l'imaginaire' de l'oralité québécoise, ce qui ouvre considérablement le champ » argumente la critique Mathilde Dargnat. Quand il renonce au français *instruit* en faveur de la langue de la classe ouvrière de Montréal, Tremblay a contribué à la préservation de la mémoire historique de cette partie de la société : au-delà d'une œuvre théâtrale, *Les Belles-Sœurs* est à la fois un **document** du milieu social et de l'époque où la pièce se situe.

> Le scandale à réception, 'l'effet-bombe' ... s'est concentré sur la question du réalisme, en le reconnaissant : 'Oui, nous sommes comme cela', en le nuançant voire en le niant : 'Non, nous ne sommes pas comme cela'... . La réception ... incite le lecteur à

> proposer sa propre solution après son jugement : 'Non, nous ne sommes pas comme cela, *mais* nous sommes…' (Dargnat MT: Le Joual 9-10)

Mathilde Dargnat classifie le mot *joual* comme un *métaterme* (« qui se désigne lui-même »), ou un *terme métonymique* (« la partie qui désigne le tout »). Elle étend son analyse :

> Au début, le mot est péjoratif et employé par ceux qui le voient comme une maladie.[1] Il désigne la pratique urbaine de français québécois qui est, pour faire vite, le résultat de l'exode rural. Les Canadiens français, arrivés de leur campagne dans le premier tiers du XXe siècle, sont obligés de 'baragouiner' quelques mots de bas anglais dans les usines qui sont majoritairement aux Canadiens anglophones. C'est pour cela que l'hybridité linguistique est perçue comme le reflet d'une domination économique.

Dargnat continue son raisonnement, en citant Gérald Godin[2] :

> Cette langue est le fruit et le reflet de l'histoire nationale. Par ses archaïsmes, elle montre la date de l'implantation de la France en Amérique. Par ses anglicismes, elle montre la domination de la majorité anglaise sur la minorité française dans les domaines industriels et économiques. Par sa richesse, elle montre le pouvoir d'invention de la nation québécoise. (Dargnat "Coup de stylet" 68-69)

---

[1] « Voir la thèse de Paul Daoust, *Les Jugements sur le joual (1959-1975) à la lumière de la linguistique et de la sociolinguistique,* Thèse de l'Université de Montréal, Département de linguistique, 1983. » (cité par Mathilde Dargnat, "Le 'Coup de stylet' de Michel Tremblay: La Langue populaire dans *Les Belles-Sœurs* " Etudes canadiennes/Canadian Studies: Revue Interdisciplinaire des études canadiennes en France 49 (2000): 68.

[2] « *Écrits et Parlés*, éd. préparée par André Gervais, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 74 » (cité par Dargnat, "Coup de stylet," 68.)

Le *joual* est considéré comme une déformation du français ; c'est le parler typique des marginalisés, des inférieurs, de ceux qui n'ont pas beaucoup d'éducation formelle. En plus, le *joual* est la langue d'un milieu de bas niveau économique.

> Il ne s'agit pas d'envisager la langue québécoise dans sa réalité, mais son 'reflet déformant dans la conscience de la classe qui façonna le concept de joual[1]'. La recrudescence du purisme qui veut que le français québécois soit aussi identique que possible au français de France – réduit au français des classes instruites et bourgeoises de Paris – a très vite comme conséquence une attitude de mépris envers la variante québécoise populaire, dite contaminée par l'anglais. (Dargnat MT: Le Joual 26)

Laurent Girouard, dans son article *En lisant le Cassé*, publié dans la revue *Parti pris*, vol 11 n^{o} 4 p.64, alerte contre certains dangers, et affirme que ce qui se passe avec le *joual* est un symptôme de ce qui pourrait se passer avec le Québec :

> Un patois est une forme de parler vernaculaire tout à fait différente de l'idiome général. ... isolée d'une nation délimitée. Un dialecte est une forme déficitaire de la langue générale ... Le joual n'est ni un patois ni un dialecte. Il relève plutôt une forme linguistique issue de l'absence de langue nationale et du voisinage d'une langue étrangère dominatrice. Il ne peut que devenir argot, ce serait sa

[1] « Paul Laurendeau 'Socio-historicité des français non-conventionnels : le cas du joual (Québec 1960-1975)'. *Grammaire des fautes et français non-conventionnel*, Paris, GEHLF, Presses de L'École Normale Supérieure, 1992, p.283 (Dargnat MT : le « joual » dans *Les Belles-Sœurs* 26)

> place normale, ou bien marquer la dernière étape vers l'anglicisation. (Gauvin 336)

Mathilde Dargnat croît que le *joual* est la façon de parler de la « masse populaire », et, pour cette raison, il est combattu et méprisé, comme le sont les individus qui parlent *joual*. « Il a pour conséquence un clivage au sein de la population francophone du Québec. » (MT : le « joual » 27-28) Dans ce sens, le choix linguistique de Tremblay a légitimé autant le *joual* que la fraction populationnelle qu'il caractérise. Avec *Les Belles-Sœurs*, le *joual* a été placé au centre de la scène, intensément illuminé par les projecteurs, prononcé très fort aux microphones et clairement entendu par le public: il était sorti de sa cache d'exclu pour devenir vedette. Par la suite, la classe ouvrière montréalaise n'était plus transparente : elle sort de l'est de la ville pour envahir les milieux des bien-nés, pour se laisser mieux connaître et pour se réaffirmer dans les espaces artistiques et intellectuels montréalais. « La minorité élitaire qui s'était battue au nom d'une communauté qu'elle croyait unitaire, prend conscience que la majorité ne parle pas comme elle. » (MT : le « joual » 28)

Dans son article sur le rôle de la langue, Ritt Deitz affirme qu'

> Au théâtre, des personnages qui parlent enfin comme de 'vrais' Québécois annoncent un moment nouveau, où les arts demandent au spectateur francophone de se définir d'abord par rapport à lui-même ... et toute une classe de spectateurs, surtout à Montréal, ... [voit] se jouer, devant elle, de véritables gestes de création 'd'ici' ... le spectateur montréalais se rend compte que son statut de 'Canadien-français' n'a plus que peu de sens et qu'il sera désormais

québécois : au théâtre, à l'école, au travail et même au lit.

(Deitz 215)

Pour le Québécois, *Les Belles-Sœurs* n'a révélé rien d'autre que sa propre image, ou une facette de cette image[1]. Pas une description de l'extérieur, la pièce a été conçue sous la perspective du noyau de l'environnement ouvrier, pour le représenter de façon vraisemblable[2]. En dernière instance, Tremblay a dénoncé les maux de cet environnement (surtout son aliénation), même s'il l'a fait avec de la sensibilité, de l'humour et de la tendresse. Le dramaturge n'a sans doute pas élaboré une pièce selon les standards qui dominaient les manifestations artistiques de l'époque, ou, comme l'a signalé Mathilde Dargnat, le dramaturge a bouleversé les « classifications discursives traditionnelles ». ("Coup de stylet" 69) Avec son regard honnête et sa représentation fidèle de cette partie du Québec, Tremblay a promu la réflexion et l'autocritique. Tremblay a déclaré, lui-même, que le *joual* « c'est une arme politique, une arme linguistique ... c'est un devoir que d'écrire en joual tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi. » (*La Presse*, 16 juin 1973)

---

[1] « Michel Tremblay ne se fait pas d'illusion sur la distance qui sépare le public qui va au théâtre du ... monde décrit dans *les Belles-Sœurs* [sic] : 'Le théâtre a toujours été et est encore élitiste' dit-il dans 'Michel Tremblay : Du texte à la représentation.' *Voix et Images*, vol. VII, no. 2 (hiver 1982). 222 ... il y a une distance qui n'exclut cependant pas l'identification plus ou moins complaisante. » Pierre Paul Karch, "Analyse d'une condition du comique appliquée aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay: la distanciation," Thalia: Studies in Literary Humor 8.1 (1985): 36.

[2] Cela n'a pas fait de Tremblay un dramaturge « réaliste ». Les procédés de mise à distance qu'il utilise souvent, comme le chœur, le double niveau scénique, les voix parallèles etc., ne caractérisent pas le réalisme. Tremblay lui-même a dit : « Mon théâtre n'est pas un théâtre réaliste. ... On y dit des choses réalistes mais dans un contexte qui ne l'est pas. Ce n'est pas du tout le théâtre du *passe-moi le beurre*. » Lise Gauvin, "Le Théâtre de la langue," Le Monde de Michel Tremblay, Ed. Gilbert David and Pierre Lavoie, Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993) 341. Tremblay utilise, dans ses textes, des « effets de réel, pour lui concéder un ancrage minimal à la réalité », éclaircit Mary-Lyne Piccione. Mary-Lyne Piccione, Michel Tremblay, L'enfant multiple (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1999) 27.

En ce qui concerne le registre du *joual*, cela aussi a constitué une innovation. La transcription de Tremblay ne vise qu`à mimer ce parler populaire, en facilitant la lecture de la partition théâtrale. Lise Gauvin appelle cette *invention* de Tremblay un « *transcodage* complexe », qui relie l'orthographe classique à la transcription phonétique. (Gauvin 344)

Pour Mathilde Dargnat, l'utilisation du *joual* dans la littérature inaugure une identité spécifique, initialement ambiguë : ce n'est pas de l'anglais, pas du français. Elle est en même temps dialectique, puisqu'elle marque l'originalité du Québec, mais aussi sa condition de colonisé. Cette identité s'affirme en sortant de sa place entre les deux attributs. ("Coup de stylet" 69) Selon Dargnat, le *joual*, chez Tremblay, devient un procédé littéraire. « Le lecteur, [même s'il est] dépaysé dans un premier temps par l'écriture de l'oralité, se retrouve dans le registre conjugué de l'écrit et du littéraire. » (Gauvin 346)

Avec *Les Belles-Sœurs*, Tremblay a déconstruit l'esthétique théâtrale québécoise, ainsi que, par extension, l'esthétique littéraire. Cette façon de parler est une marque de sa vaste production littéraire et théâtrale, incontestablement une technique de son style.

Parallèlement, l'innovation de l'emploi du *joual* a habilement profité de la dimension orale du théâtre, en la plaçant dans un niveau de supériorité par rapport aux autres éléments scéniques. Le texte théâtral, à partir du moment de sa mise en scène, sort de sa condition de registre visuel (i.e. la langue écrite) pour assumer une valeur sonore, physique, tangible, celle du discours oral. Quand il décide de faire ses personnages parler *joual*, Tremblay acquiesce à la suprématie de l'oralité par rapport à l'écriture dans le véhicule théâtral, puisque le texte

écrit *disparaît* pendant la réalisation théâtrale. Le ***joual*** chez Tremblay est devenu la langue qui se ***joue***. Dans la scène tremblayenne, le *joual* se ré-confectionne dans la théâtralisation de la langue populaire, il est son exécution dans le ***jeu*** proprement dit.

« La langue que Tremblay utilise n'est pas du joual. Ce n'est ni du français, ni du joual, ni du québécois : c'est du Tremblay. » affirme Serge Denoncourt, metteur-en-scène montréalais, dans le programme de la pièce Hosanna, en 2006 (Lefebvre).

I.4 De la mémoire et du passé

La question de la mémoire a été amplement discutée pendant les siècles, surtout à la lumière de l'Histoire, qui vise ultimement à une focalisation du fait historique le plus objectivement que possible – ce que Paul Ricœur a appelé « l'ambition véritative de la mémoire. » (26) On sait que cette objectivité n'existe pas, évidemment.

L'étude de la mémoire, d'héritage grec (avec Platon[1] et Aristote), n'a pas été au centre de la préoccupation des sciences humaines au XXe siècle, sauf pour quelques érudits, comme Henri Bergson ou Maurice Halbwachs. Quelques études plus ou moins récentes se sont consacrées à situer l'idée de mémoire dans une perspective historique, comme celles de Janet Coleman (*Ancient and Medieval Memories : Studies in the Reconstruction of the Past*), et de Mary Carruthers (*The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*) ; d'autres auteurs ont

[1] Selon Platon, Mnémosyne était la mère de toutes les Muses. Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli, 1 ed. (Paris: Éditions du Seuil, 2000) 15.

abordé le problème de l'historicité du phénomène de la mémoire à l'occident, comme l'essai de Pierre Nora (*Entre mémoire et histoire*), qui a ensuite dirigé une série intitulée *Les Lieux de mémoire*. (Barash 707-08)

Le but de ce travail de recherche n'est pas de discourir sur les pensées des experts et leurs traités philosophiques, phénoménologiques ou déconstructifs sur la mémoire. Cette étude se propose d'examiner la mémoire dans le théâtre de Michel Tremblay à partir d'une perspective textuelle et générale, en focalisant sur des occurrences présentes dans la technique artistique du dramaturge, (le souvenir, les narrations du passé, la représentation du temps déjà vécu, la subjectivité de la mémoire) et en analysant les fonctions de la mémoire personnelle et collective à partir et dans les textes littéraires sélectionnés. Chez Tremblay, la fréquence et le statut de la mémoire biographique (et autobiographique, comme il sera démontré) résultent dans des références qui construisent (et qui permettent au lecteur - ou au public - de connaître) l'identité des personnages théâtraux de Michel Tremblay.

Les notions de mémoire et d'histoire sont intimement liées ; et l'histoire est liée à la littérature : l'histoire est forcément contenue dans la fiction , en même temps que l'histoire s'écrit par moyen de la narration, typique de la littérature. Chez Tremblay, la mémoire est, pour la plupart, historique, même si à peine considérée au niveau individuel. C'est l'histoire du personnage, voire son passé, qui construit son identité. Tremblay est très conscient de la signification de la mémoire dans son œuvre, et ses personnages assez souvent font des narrations biographiques (sous la forme de monologues, surtout).

Cette donnée seule suffirait pour justifier l'étude de ses textes sous le prisme de la pensée d'Henri Bergson, qui soutient qu'il n'y a rien d'autre que le passé (pas de présent, pas de futur). Pour lui, notre histoire - notre vie – consiste en une durée, c'est-à-dire, une succession d'éléments que Bergson appelle « degrés », que la perception humaine rappelle par intermédiaire de la mémoire.

> Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre caractère, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue ... ? C'est avec notre passé tout entier, y compris notre courbure d'âme originelle, que nous désirons, voulons, agissons. » (Mémoire et Vie 40)

Selon Bergson, le présent est la conscience que nous avons de notre corps, i.e. de nos perceptions et de nos mouvements. Notre corps se situe entre « la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe. » (Matière et Mémoire 153) Le corps est un « centre d'action », qui représente l'état actuel du devenir, en voie de formation dans notre durée.

> De mon passé, cela seul devient image, … qui peut collaborer à cette action, s'insérer dans cette attitude, en un mot se rendre utile ; mais, dès qu'il devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent. … L'image est un état présent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie. (Matière et Mémoire 156)

Bergson affirme que le souvenir pur (la perception du présent, mais déjà dans le passé) est impuissant. Le souvenir qui nous vient à l'esprit est conditionné par l'ensemble de la perception, de la conscience, des émotions etc. (il appelle cela le *souvenir-image*).

D'après le philosophe, le présent est éphémère, puisque, au moment où nous y pensons, il est déjà passé (Bergson l'appelle « le passé immédiat »). Le passé se conserve, même s'il a « cessé d'être ». La perception est influencée par le passé : elle consiste en « une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. … *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé,* le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir. » (Matière et Mémoire 166-7)

Bergson détermine que

> la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. … Nous partons d'un 'état virtuel' … jusqu'au point où il devient un état présent ou agissant. (Matière et Mémoire 269)

Comme déjà indiqué, la perspective adoptée dans cette étude est éminemment textuelle ; en d'autres termes, l'analyse des phénomènes mémoriels s'accomplit en se penchant sur la création littéraire de Tremblay, toutefois sans abandonner certains aspects du spectacle, jugés appropriés à la démonstration des concepts auxquels ils se réfèrent.

I.5 La mémoire et le théâtre de Tremblay

L'œuvre de Michel Tremblay est très vaste et complexe. Ses pièces et ses romans ne sont pas des ouvrages isolés : ils s'entrelacent et composent des veines thématiques qui se développent continuellement. La grande majorité de ses personnages forment une espèce de « communauté tremblayenne » - l'écrivain les reprend dans les pièces et aussi dans les romans. Cette caractéristique est

bien connue par la critique et par son public : Tremblay déplie ses personnages et les fait connaître au lecteur de plus en plus dans chaque nouvelle création. Le rapport entre eux devient graduellement plus clair. Leurs rôles s'approfondissent - ils font partie d'un monde spécifique, et tout à fait autonome.

Une autre particularité assez connue de l'œuvre de Michel Tremblay est son encadrement autobiographique. Sa propre famille et les personnes qui l'encerclaient dans son enfance et son adolescence ont inspiré la création de la plus grande partie de son œuvre, soit des personnages (sortis de sa mémoire de personnes réelles) soit des intrigues (basées sur des événements dont il a témoigné). Tremblay a même révélé que parfois il se sent coupable, parce qu'il a gagné pas mal d'argent en racontant des histoires familiales. Il se justifie, pourtant, puisque son œuvre ne consiste pas seulement à raconter ces faits, mais à les interpréter, à créer dessus, pour les transformer dans un autre concept tout à fait distinct de l'original. Il transpose les personnes réelles, et les rend symboliques. Il fait de même avec les endroits de Montréal : la rue Fabre, où il a été élevé, le parc Lafontaine etc. sont souvent des endroits où ses pièces et ses romans ont lieu.

> C'est assez évident, quand on lit ce que j'ai fait, ou qu'on va voir mon théâtre, que je me sers presque exclusivement de mon enfance et de mon adolescence … du monde qui m'entourait. Je me suis fait le chantre … d'une rue, qui est la rue Fabre … Michel Tremblay (Cité par Smith 50)

« Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous

déclarions nous en souvenir. » (Ricœur 26) Les affirmations de Ricœur corroborent les arguments de Bergson quant à l'existence seule du passé et la qualité éphémère du présent. Ces concepts s'appliquent très bien à la manière dont Michel Tremblay attache l'identité de ses personnages à leur propre histoire (et à ***sa*** propre histoire). C'est-à-dire, dans l'œuvre du dramaturge, toute création s'effectue à partir de la mémoire, il emploie la mémoire comme procédé théâtral et textuel. Protagoniste en tant que grande responsable de la construction d'identités dans le théâtre tremblayen, la mémoire y prend des configurations variées : des souvenirs, des interprétations du passé, la mise en scène de la mémoire simultanément avec le présent, la mémoire comme interprétation des conséquences du passé (les traumas, les mauvais choix etc.).

II. *LES BELLES-SOEURS*

MÉMOIRE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DES GENRES

> La pièce [*Les Belles-Sœurs*] est en joual comme Andromaque est en alexandrins parce qu'il faut une langue à une œuvre et une langue forte à une œuvre forte.
>
> Jacques Cellard
> *Le Monde* 25-11-73
> (Cité par Marie-Lyne Piccione 28)

La première pièce de Michel Tremblay mise en scène à Montréal en août 1968 a apporté tellement d'innovations qu'elle est unanimement reconnue comme la marque du début du théâtre véritablement québécois. Outre l'utilisation du joual pour la première fois et ses implications avec les causes politiques et sociales de cette époque, *Les Belles-Sœurs* indiquait déjà ce qui deviendrait l'une des spécificités les plus marquantes de l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay : l'emploi de la mémoire dans ses diverses nuances (particulièrement le souvenir) comme le composant décisif de la fable, celui sans lequel la compréhension intégrale du contenu de la pièce serait impraticable.

L'intrigue des *Belles-Sœurs* n'est pas compliquée : Germaine Lauzon, ménagère du Plateau Mont-Royal, compte sur l'aide d'autres femmes pour coller un million de timbres qu'elle avait gagnés, et qui lui permettraient de renouveler sa maison avec des prix qu'elle choisirait. La fée du consumérisme frapperait sa baguette magique sur la tête de cette Cendrillon montréalaise, qui verrait sa citrouille enfin se transformer en la maison moderne avec tous les conforts dont elle avait tant rêvé. Mais le groupe ne va pas le lui permettre : la pression sociale

est trop puissante, et le rêve de Germaine ne dure plus que la soirée de son *party*. L'esprit de corps l'a complètement attrapée, et elle ne réussit pas à s'en détacher.

L'un des piliers de l'intrigue de la pièce est la dichotomie qui existe entre, d'un côté, la femme opprimée, esclave des injonctions domestiques et sociales, celle qui maintient vivante l'institution familiale ; de l'autre, l'homme absent, égoïste. Il profite des avantages que la société patriarcale lui garantit par rapport à la femme, et il ne fait rien de plus que de graviter autour de la famille, sans y participer véritablement. Cette dichotomie s'accomplit à travers les jeux de la mémoire des personnages, sans lesquels la trame n'aurait jamais le même intérêt.

Sur la scène, Tremblay fait la représentation de la femme québécoise du milieu ouvrier. Les quinze personnages, tous féminins, révèlent leurs individualités, leurs frustrations, et leurs quotidiens. Hors de la scène, Tremblay représente l'homme québécois, malgré l'absence de personnages masculins : cette représentation s'atteint par de personnages virtuels, qui se dépeignent à travers le discours des femmes dans l'espace scénique. Ainsi, l'absence (physique et psychologique) s'ajoute à plusieurs attributs négatifs de l'homme québécois, et elle en est l'un des plus frappants, selon Tremblay.

C'est à travers la mémoire des personnages que l'auteur arrive aux deux représentations : celle de la femme (comme collectivité et individuellement) ainsi que celle de l'homme du Québec (virtuellement). Ce fait rapproche *Les Belles-Sœurs* des concepts d'Henri Bergson – l'existence de l'homme est son passé.

Le temps dramatique est bref, à peine quelques heures d'une soirée. Toutefois, ce temps linéaire est intercalé par le passé, qui s'introduit à travers de nombreuses ressources théâtrales, comme :

- des tirades de longueurs variées au moyen desquelles les personnages se construisent, expliquent leurs réactions et dépeignent leurs personnalités ;
- les interventions du chœur, qui exprime la voix du groupe, de la classe, du milieu (féminin, sans doute) ;
- l'éclairage, qui isole certains personnages pour les mettre en relief, en effaçant les autres.

Ces coupures, dont la fonction est de fournir des renseignements importants, donnent à l'action un rythme vigoureux, ainsi qu'un mouvement discursif de plus. Il faut noter également que ce procédé accorde à la pièce une mobilité temporelle singulière.

II. 1 La mosaïque féminine

> Oui, les hommes sont à mes yeux des loosers [sic]. Pendant que les hommes se battent à la guerre, les femmes se débattent. Ce sont elles et les gais qui portent sur leur dos les grandes causes sociales.
>
> Michel Tremblay[1]

Il n'est pas surprenant que, quand il a écrit *Les Belles-Sœurs*, Tremblay ait été pris par le moment historique de la Révolution tranquille. La pièce est tout à fait engagée avec l'idéologie du mouvement. D'abord, elle dépeint un segment exclu de la société québécoise (le milieu ouvrier), et elle en fait un examen critique (même si parfois comique). *Les Belles-Sœurs* comporte une série de

[1] Cité par Mathieu-Robert Sauvé, Les Hommes sont des loosers [sic], selon Michel Tremblay, 1999-2000, Université de Montréal, Available: http://www.forum.uMontréal.ca/numeros/1999-2000/forum99-10-18/article04.html, April 03, 2008 2008.

dénonciations des faiblesses sociales, par moyen des obstacles auxquels les personnages doivent faire face à cause de l'inégalité sociale, de l'idéologie religieuse, du manque de conscience critique etc. En fait, la décision de Tremblay de ne faire parler que les femmes s'associe étroitement aux propos de la Révolution tranquille, où les revendications féminines (et féministes) commencent à gagner de la force. Comme plusieurs écrivains de cette époque, le dramaturge a donné la parole aux femmes, dont la voix n'avait pas été vraiment entendue dans cette société dominée par les hommes, en particulier à ce qui touche leurs revendications ou leurs dénonciations de comment elles étaient regardées/traitées.

L'intention de Tremblay de taire les hommes n'a donc rien de subtil – tout simplement, ils ne sont pas sur la scène. La parole exclusive des femmes leur permet de se connecter en formant une unité si puissante qu'elle s'impose sur le plan individuel. Celui-ci, bien qu'existant, est dominé par le sens du groupe, de la collectivité. Tremblay crée une mosaïque de la condition féminine au Québec. Cette unité de femmes désigne aussi la quête d'identité (toujours présente dans la littérature québécoise, surtout celle des années 60) féminine ; ici, cette quête se traduit dans le rejet du mâle par le « bloc » féminin.

La force dramatique de cette cohésion féminine est indéfectible. En même temps, elle est symptomatique d'un état de déséquilibre que Tremblay a dénoncé dans de nombreuses déclarations concernant le rôle de la femme au Québec. « Michel Tremblay résuma le tout dans sa célèbre phrase : 'Il n'y a pas d'hommes dans mes livres parce qu'il n'y a pas d'hommes au Québec.' » (Levasseur 973)

Les différentes personnalités sur la scène des *Belles-Sœurs* dessinent un portrait déconcertant de la femme de cette couche sociale à ce moment historique. Tout ce qui les unit les amène à former ce que Madeleine Greffard appelle la *tribu*. (27) Les quinze femmes montréalaises étaient là pour dénoncer quelque chose de peu aperçu par le théâtre, par la littérature et par le Québec jusqu'alors : l'oppression féminine, malgré le rôle déterminant que la femme joue dans la société.

Ces femmes se réunissent où il faut placer les femmes d'un patriarcat : dans la cuisine. C'est une petite cuisine, selon Linda Lauzon : « Vous êtes pas folle ! On rentre jamais quinze dans'cuisine ! » (Tremblay LBS 16) Germaine Lauzon, ménagère du Plateau Mont-Royal, les a invitées chez elle pour coller des timbre-primes, et on suppose, pour l'aider à achever son rêve de remeubler sa maison avec le prix qu'elle a gagné : un million de timbres, un vrai coup de fortune. Laurent Mailhot a ainsi analysé cette particularité des *Belles-Sœurs* :

> Si le gaz a remplacé la boîte à bois, si nous sommes dans un quartier ouvrier de l'Est montréalais plutôt que dans la Beauce du début du siècle, la cuisine, le 'prélart' et le tablier demeurent les références essentielles, le décor et les accessoires de la pièce de Michel Tremblay ... Jamais peut-être dans notre littérature un mythe n'a été à ce point réactivé et dénoncé, rempli et vide. (97)

Le décor d'une pièce théâtrale a une signification, une fonction : c'est, donc, un signe. Les didascalies décrivent ainsi le décor des *Belles-Sœurs* : « L'action se déroule en 1965. Cuisine. Quatre énormes caisses occupent le centre de la pièce. » (Tremblay LBS 11) Les caisses remplies de timbres sont mises en

évidence puis qu'elles occupent le centre, l'endroit le plus important de la cuisine. Les caisses sont « énormes », et, dans une cuisine d'une maison ordinaire de l'est de Montréal, cela veut dire que ces caisses interdisent une grande partie de l'espace disponible, que devraient occuper les personnes de la maison. Ce décor est un signe du déséquilibre, du décalage de priorités dont la pièce va traiter. « Le décor, tel que nous le connaissons aujourd'hui, doit être utile, efficace, fonctionnel. C'est un outil avant d'être une image, un instrument et non pas un ornement. » (BABLET, 1960 :123) (Cité par Pavis 80)

Les femmes bavardent, rient, jurent, se plaignent, prient, jugent, dénoncent, accusent, se battent. Elles sont effectivement une confrérie de *sœurs*, même si à peine quelques-unes sont en fait apparentées. Elles constituent un groupement uniforme, homogène, une *famille*. Surtout, elles construisent un tableau fidèlement représentatif de la femme de la classe ouvrière de Montréal dans les années soixante. C'est un portrait perturbateur, comique, un peu ridicule, mais à la fois touchant et solidaire.

Elles ont beaucoup en commun : l'impuissance devant les injonctions sociales, le conformisme par rapport à ces injonctions, l'aliénation politique, la peur, l'oppression par la pensée religieuse, les préjugés, la soumission au consumérisme, la rage (notamment en ce qui concerne la figure de l'homme). Elles ont encore plus en commun : l'absence d'éducation formelle, qui devient claire à cause soit de leur langue (le *joual*), soit de leur mauvais goût (le *kitsch*, le bingo), soit de leur médiocrité, soit de leur ignorance générale. Elles partagent surtout un inexorable manque de choix, imposé par leur condition économique et sociale.

> MT – Mais comme on est dans une société malade … effectivement, mes premiers flashes de conscience m'étant venus des femmes, du jour où j'ai commencé à écrire en québécois, j'ai décrit des femmes. … sur et par les femmes. … Les premiers êtres humains … que j'ai observés … parlant de leur mari [sic] , parlant de leurs problèmes ou de la société. C'était tout à fait naturel que je me sente plus proche des femmes. (Smith 50)

II.2 *Belles-Sœurs* et belles sœurs : le chœur et la construction identitaire du *Nous*

Dans son article sur *Les Belles-Sœurs*, Rachel Juan identifie le « sujet collectif » de la pièce. Elle ajoute que « la thèse de Tremblay consiste avant tout dans une revendication pour le pouvoir et une critique du pouvoir patriarcal. » (Juan 110) En fait, le deuxième aspect est très clair, mais, en ce qui concerne la revendication, il serait plus juste de remarquer plutôt l'intention du dramaturge de *dénoncer* le manque de pouvoir de ces femmes, parce que l'attitude conformiste des personnages est bien plus apparente que leur désir d'une revendication (ce qui ne les empêche pas d'avoir beaucoup de révolte et de rage).

Une des stratégies de Tremblay pour mettre en relief l'indivisibilité de la voix de cette collectivité est l'utilisation du chœur, qui personnifie une entité commune dont la voix, plurielle mais unifiée, s'impose sur l'expression individuelle. Dans le chœur (et seulement dans le chœur), les *belles-sœurs* se rejoignent dans une unanimité qui se défait au niveau individuel.

Influence du théâtre grec, le chœur[1], dans *Les Belles-Sœurs*, renforce l'appartenance et la complicité (parfois difficile à détecter) qui relient ces individus. En plus, le chœur remplit la fonction de rompre ce que Pavis appelle « l'illusion » théâtrale, (Pavis 95) en renforçant la qualité de spectacle par rapport à la réalité. Dans ce cas, cela se vérifie aussi par rapport au réalisme, ou au vraisemblable. Le chœur est la voix distincte de celle des personnages individuels ; c'est la voix de la mosaïque féminine des *Belles-Sœurs* en tant que *tableau.* « Le Chœur est un personnage collectif et non un groupe de personnages. » dit Georges Zaragoza (88). Le critique relie le placement du chœur dans le théâtre grec (entre la *skénè* – où les personnages évoluaient, et le public) et son rôle entre les deux entités. C'est-à-dire, la fonction du chœur se situe entre celle des acteurs et celle des spectateurs. Il ne participe pas à l'action, mais il partage les émotions des personnages joués par les acteurs.

Dans la pièce *Sainte Carmen de la Main* (1976)[2], Tremblay a également utilisé la technique du chœur ; ils en sont deux. Dans cette pièce, il y a aussi deux coryphées. Le chœur et les coryphées sont séparés des autres personnages. Tremblay les décrit dans l'introduction de la pièce : « Sandra (Choryphée I); Rose Beef (Coryphée II); Le Chœur des travestis de la Main ; Le Chœur des putains de la Main. » (Tremblay Sainte Carmen 10) Dans *Sainte Carmen*…, le rôle des chœurs et des coryphées est bien plus proche de celui du théâtre grec (ou classique) que

[1] « Depuis le théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur ... est composé de forces non-individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs. » Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre (Paris: Dunod, 1996) 44-5.

[2] Il s'agit de la même Carmen, fille de Léopold et Marie-Louise (*À toi pour toujours, ta Marie-Lou),* qui a alors quitté sa sœur et la maison de la famille, pour devenir chanteuse western dans le quartier de La Main, à Montréal. Elle rejette le passé, en essayant d'échapper à l'oppression de ce qui l'entoure, mais sa fin est tragique : elle est assassinée, avalée par la société qu'elle voulait changer.

dans *Les Belles-Sœurs*. Dans *Sainte Carmen*…, les chœurs sont placés en dehors de l'action principale, et font la transition entre les scènes.

Ici, la composition du chœur varie selon les circonstances. Deux ou trois femmes à la fois ou plus composent le chœur. Chaque fois que le chœur prend la parole, il enregistre certains aspects de la vie des personnages : il crée la mémoire de leurs routines, de leurs inquiétudes, de leurs difficultés. Il construit un document de leurs vies et de leurs sentiments par rapport à diverses conjonctures. En même temps, l'intégration des femmes dans le chœur annule leur identité comme individus : le procédé est encore une autre représentation de cette problématique si familière au Québécois. Le chœur porte une signification en soi-même, qui révèle, en partie, le sens global de la pièce, et qui aide à l'insérer dans le contexte québécois.

La première intervention de cette voix collective offre au public un exposé de quelques actions quotidiennes de ces femmes, en complétant ce que dit Marie-Ange Brouillette, qui se plaint du chômage, voire de la paresse, de son mari :

> **MARIE-ANGE BROUILLETTE** . J'travaille comme une damnée, c'est pour ça que j'ai l'air d'un esquelette [sic] ! ... Chus tannée de m'esquinter pour rien ! Ma vie est plate ! Plate ! ... Chus tannée de vivre une maudite vie plate ! ...
>
> (*Les cinq femmes se lèvent et se tournent vers le public. L'éclairage change*)

À ce moment, les cinq femmes qui se sont mises débout récitent ensemble une tirade rythmée, qui vise à décrire leur routine. Le rythme donne aux sons une

battue syncopée, rassemblant une marche militaire.

LES CINQ FEMMES, ensemble – Quintette. Une maudite vie plate ! Lundi ! ... J'me lève, pis j'prépare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. ... Là, là, j'travaille comme une enragée, jusqu'à midi. J'lave. Les robes, les jupes, ... les canneçons, les brassières, tout y passe ! ... C't'écœurant, j'ai les mains rouges ... J'sacre. À midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons ... L'après-midi, j'étends. Ça, c'est morte ! J'haïs ça comme une bonne ! ...

Les autres femmes s'assemblent au chœur, en renforçant le sens d'unité, d'uniformité. La récitation se réalise en unisson, de façon rythmique, comme le réciterait une congrégation religieuse.

LES QUATRE AUTRES FEMMES . Toujours la même maudite affaire ! ... J'marche toute la journée ... j'reviens à la maison crevée ! ... Mon mari sacre, les enfants braillent ... j'me tue pour ma gang de nonos ! ... Le dimanche, on sort en famille : on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père ... . Chus tannée de mener une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une maud…

(*L'éclairage devient normal. Elles se rassoient brusquement*.)

(*LBS* 22-24)

Le discours oral simultané de ces femmes documente leur lutte de tous les jours : le travail domestique exhaustif se répète sans cesse, le soin d'enfants incontrôlables, leur condition d'esclaves du ménage et l'indéniable inutilité de tout ce qu'elles sont obligées de faire. Le rapport mécanique et stérile avec les beaux-parents, qu'elles visitent presque obligatoirement le dimanche, renforce le manque d'affection dans toutes les relations familiales, une solitude en groupe. Les visites, en fait, sont un facteur de plus qui rend leurs vies « plates ». D'ailleurs, ces visites dominicales sont évidemment la seule mention d'une activité qui pourrait s'approcher de l'idée de loisir en famille ; mais, au contraire, c'est un devoir de plus, auquel s'ajoute l'obligation de supporter les beaux-parents. Aucune remarque n'est faite aux propres parents de ces femmes, dont la famille originelle s'efface pour que la famille de l'homme soit la seule à avoir importance.

Il faut noter que Tremblay emploie le pronom personnel au singulier. Le procédé paradoxalement accentue l'homogénéité du groupe : ces femmes perdent leur qualité d'individus pour devenir interchangeables dans cette ***masse*** uniforme : le *je,* superflu, individualise les personnages, mais il les affaiblit ; le pronom *nous* aurait bien plus de force, ce qui n'est pas l'intention ici.

Pour séparer le chœur des autres femmes encore plus, Tremblay stipule dans les didascalies que l'éclairage doit changer chaque fois que ce groupe parle ensemble. Le projecteur illumine le chœur pendant que les autres personnages restent dans la noirceur. Le dramaturge adopte cette technique tout au long de la pièce : l'éclairage a la fonction de détacher des autres personnages le récitant de chaque monologue, en accentuant l'individualité de son discours. Cette même formule s'applique au chœur,

puisque son discours oral est aussi un monologue, quoique émis par une voix collective.

Une autre fonction du changement d'éclairage est de séparer le présent du souvenir (même celui d'un passé récent) ; la lumière met le passé en relief tout au long de la pièce : le temps (théâtral) présent se cache dans la noirceur, et « disparaît » pour le public. Le procédé fragmente la linéarité temporelle de la trame, et accentue la vigueur du « passé » comme entité de vie propre. Chaque fois qu'elle est mise en scène, la mémoire, en tant que protagoniste, est illuminée, et prend le centre de l'action ; tout le reste s'efface pendant ces plongées dans le passé - le présent se tait. Cette technique fait partie de la théâtralité des *Belles-Sœurs*, puisque la simple lecture du texte n'atteindrait jamais la même efficacité.

Les insertions du passé ajoutent un autre but de grand intérêt, celui de renseigner le public – à travers l'intervention du chœur (voire des monologues). Le public peut ainsi mieux comprendre d'autres éléments importants, comme la psychologie des personnages, la construction de cette culture et, par extension, de la fabrique de cette société. Par l'intermédiaire de leur passé, par conséquent, Michel Tremblay construit l'identité de ce groupe de femmes. Henri Bergson explique que le passé

> nous suit à tout instant, ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voulait le laisser dehors ... de nature à éclairer la situation présente, à aider l'action qui se prépare ... notre passé nous reste présent. (Bergson Mémoire et Vie 39-40)

Quand Germaine Lauzon parle de sa sœur, Pierrette Guérin, la femme « perdue » du groupe, Rose Ouimet et Gabrielle Jodoin , les autres sœurs de Germaine, complètent ses commentaires, et elles parlent d'un Johnny, le personnage masculin le plus important de la pièce, celui qui a séduit Pierrette et qui l'a détournée du « bon chemin ». Les trois sœurs racontent l'histoire de Pierrette, sous les lumières exclusives, et elles disent, ensemble :

> **LES TROIS SŒURS** . Le maudit Johnny ! Un vrai démon sorti de l'enfer ! C'est de sa faute si est [sic] devenue comme a l'est astheur ! Maudit Johnny ! Maudit Johnny ! (*LBS* 69)

Il y a, dans cette tirade, un sentiment de solidarité entre les trois sœurs : elles se joignent pour blâmer Johnny pour la situation de Pierrette, comme si elle n'avait pas eu de choix pour le rejeter si elle l'avait voulu. Pour elles, Johnny est l'image du diable, de la tentation, du péché ; pour Pierrette, cela veut dire l'exemption de culpabilité ou de responsabilité. Par extension, les hommes sont coupables de séduire les femmes. Ici, le dramaturge aborde la question de l'idéologie religieuse (catholique), très prépondérante au Québec des années 60, selon laquelle le diable est le responsable des *mauvaises* actions des êtres humains. Et ici l'homme, par conséquent, *est* le diable.

À cause du rythme des phrases récitées par le chœur, la tirade devient une espèce de prière, comme dans les messes, quand la congrégation prie ensemble, à haute voix. La cadence des sons et la répétition de la phrase « Maudit Johnny ! » causent cet effet.

Ce procédé est encore plus évident quand le chœur récite la célèbre « ode au bingo ». C'est un moment de grand impact dans la pièce : après la mention

que Lisette de Courval fait du jeu, la scène devient noire pendant quelques instants, et les participantes du chœur se placent au bord de la scène. Alors, tout s'annule : l'intrigue, les personnages jeunes, le décor, et les lumières, à l'exception de celles qui allument le chœur. Même Olivine Dubuc, la belle-mère de Thérèse, une vieille femme avec des problèmes de santé qui la forcent à vivre dans une chaise roulante, fait entendre sa voix : « Bingo ! », crie-t-elle.

Les instructions des didascalies soutiennent l'intention de Tremblay :

> (*Pendant que Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange récitent 'l'ode au bingo', les quatres [sic] autres femmes crient des numéros de bingo en contrepoint, d'une façon très rythmée*). *LBS* 86)

L'intervention du chœur doit, sans doute, rappeler au public un exercice militaire, et aussi un rite religieux. Et qu'est-ce que c'est que le bingo pour ces femmes sans choix, sans l'occasion de se détendre de leurs vies difficiles, sans une activité de loisir ? Pour elles, le bingo est vraiment une *religion*, une occupation qui peut même leur donner un prix, quoique petit.

Le bingo, on peut dire, est la *religion du je*, le moment où ces femmes se sentent puissantes (quoique le bingo soit un jeu de hasard). Elles se divertissent (cela veut dire, elles échappent de leur « *vie plate »*) sans le poids du mari et de la famille sur leurs dos :

> GERMAINE, ROSE, GABRIELLE, THÉRÈSE ET MARIE-ANGE . Moé, l'aime [sic] ça le bingo » Moé, j'adore le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo ! Presque toutes les mois, on en prépare un dans' paroisse ! ... Moé, j'aime

ça, le bingo ! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo ! (*LBS* 86)

Le pronom personnel tonique « *moé* » (la prononciation de *moi*, en *joual*) apparaît treize fois pendant les tirades qui composent « l'ode au bingo ». La tonicité de « moé » renforce l'accent sur la première personne du singulier. Le pronom personnel « *je* » (y compris l'élision « *j'* », la forme « *chus* » - *je suis*, en *joual,* et le pronom indéfini « *on* », avec le sens de *je*) apparaît quarante-quatre fois. Il est clair que le bingo, pour ces femmes, est une pratique individuelle, sacrée, qui leur accorde un énorme sens de gratification. Elles ne manqueraient jamais une soirée de bingo, la chose la plus importante de leurs vies, même s'il y avait un « ouragan ».

La satisfaction que ces femmes obtiennent avec le bingo est comparable au plaisir sexuel. En fait, *l'ode au bingo* est confectionnée d'une façon pareille à une description de l'acte sexuel, et elle peut se diviser dans les étapes d'un tel acte :

● la préparation : « J'me prépare deux jours d'avance, chus t'énarvée ... j'pense rien qu'à ça. Pis quand le grand jour arrive, j't'assez excité que chus pas capable de rien faire ... »

● la rencontre : « Quand on arrive, on se déshabille pis on rentre tu-suite dans l'appartement ... des fois c'est une chambre à coucher ... pis la partie commence ! »

● les préambules : « Là, c'est ben simple, j'viens folle ! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là ... chus toute à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers ... chus dans toutes mes états ! »

● la montée vers le plaisir maximum : « Moé, j'aime ça, le bingo ! ... La partie achève ! J'ai trois chances ! Deux par en haut, pis une de travers ! C'est le B 14 qui me manque ! C'est le B 14 qui me faut ! C'est le B 14 que je veux ! Le B 14 ! Le B14 ! ... Y faut que je gagne ! Y faut que j'gagne ! Y faut que j'gagne ! »

● le plaisir maximum : « Bingo ! Bingo ! J'ai gagné ! J'le savais ! J'avais ben que trop de chances !»

● les moments juste après : «Moé, j'aime ça, le bingo ! Moé, c'est très simple, j'adore ça, le bingo ! ... Vive le bingo ! » (*LBS* 85-86)

La description exagérée, hystérique même, du rôle du bingo dans leur vie démontre la déférence irrationnelle qu'elles consacrent au jeu. Toutes les femmes (sauf les jeunes, qui sont sexuellement actives) avouent un enthousiasme démesuré et caricatural pour le bingo, leur seule occasion de goûter un échantillon de risque, d'expectative, d'inquiétude, de plaisir et de gratification. Ce sont les moments éphémères du bingo qui restituent l'humanité à ces femmes.

Un aspect important relevé par Madeleine Greffard est la supériorité du performatif, qui « échappe à la parole. Il s'accomplit directement, sans la médiation du langage. » (Greffard 31) Elle se réfère au « vol clandestin des timbres », le dénouement de la pièce, qui s'accomplit sans l'intervention de la langue parlée. L'échange verbal «n'a pas pour but d'agir sur l'interlocuteur », les conversations entre les personnages sont triviales et sur des circonstances qui n'ont rien à voir avec cette intention première du groupe, d'empêcher que Germaine parvienne à se détacher de la communauté. Il leur faut rester ensemble, même si cela signifie une perte. Ces belles sœurs n'acceptent pas des héros : elles ***sont*** un antihéros collectif. Comme l'a bien expliqué Laurent Mailhot,

« Les *sœurs* s'opposent aux *sœurs*, sans quitter jamais la famille, le clan, le pâté de maisons. Toutes celles qui ont voulu juger et dépasser le milieu sont ou seront infailliblement récupérées ... » (Mailhot 100)

Le dénouement de la pièce réaffirme l'observation de Greffard sur la prédominance du performatif sur le discours parlé. Toutes les femmes s'en vont après l'explosion de Germaine après s'être rendu compte du vol.

> *(On commence à se lancer des livrets de timbres par la tête ... on lance des timbres un peu partout, par la porte, par la fenêtre. Olivine Dubuc essaie de se promener avec sa chaise roulante et hurle le 'O Canada'...)*
>
> GERMAINE LAUZON . Mes sœurs ! Mes propres sœurs !
>
> (*LBS* 108)

Ensuite, on entend la voix des femmes en chœur. Elles chantent « O Canada », avec énormément d'irrévérence. Germaine hésite, mais elle finit par joindre ses ***sœurs*** dans le chant. Elle n'a pas de choix : elle fait partie de ce groupe, et elle y revient inexorablement, comme le fils prodigue.

Laurent Mailhot dit le suivant à propos de cet aspect :

> Les Belles-sœurs sont les associées, les semblables, les presque sœurs. … On ne consent jamais à être dépaysé ... Le milieu des Belles-sœurs, ce sont les tentacules et les ombres de la parentèle : la famille-pieuvre, le voisinage abusif, l'indiscrétion, les commérages ... . La femme, la vraie femme, est en morceaux, qu'il faudrait ramasser et indéfiniment recoller, comme les timbres. (99)

La capitulation de Germaine, dépeinte de façon ridicule, sarcastique et auto-dénigrante, est encadrée d'une « pluie » de timbres dorés qui tombent du plafond, une fin tragicomique et marquée de l'influence du Théâtre de l'Absurde. L'hymne national, élément capital de la mémoire d'un peuple, amalgame encore davantage toutes ces femmes dans la mosaïque de laquelle elles sont des parties indissociables. Et Tremblay donne à cette fin un caractère bouffon, carnavalesque.

Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis définit *l'apaisement final* comme le terme utilisé par le théâtre classique pour décrire le dénouement des conflits, où

> le spectateur ne se pose plus de questions sur la suite de l'action ... le héros est arrivé au terme de son parcours : elle [l'action] est complétée par l'impression que tout est rentré dans l'ordre – comique ou tragique – qui régissait le monde avant le début de la pièce. L'apaisement est ainsi lié soit au 'soulagement comique' (*comic relief*) soit à la justice transcendante de l'univers tragique. (Pavis 23)

Ici, on voit clairement les deux tendances, ce qui rend *Les Belles-Sœurs* une pièce tragicomique, parce que Germaine, qu'on peut considérer comme l'héroïne, n'atteint pas son but de renouveler la maison (ou même de coller tous ses timbres), mais sa rentrée dans la dynamique du groupe en chantant *O' Canada* constitue le *soulagement comique* auquel se réfère Pavis.

II.3 Mémoire et construction identitaire du *Moi* – les pièces de la mosaïque féminine

Le groupe de femmes, corpus représentatif de la condition féminine au Québec dans ce milieu, est formé par des types différents qui s'articulent dans cette unité en se complétant les uns les autres. Chaque personnage a une fonction distincte (selon sa personnalité, son histoire, sa psychologie etc.), toutefois indissociable des autres formatrices de cette *cellule* féminine.

Tremblay a séquestré dans cette mosaïque : la femme ménagère (Germaine Lauzon, Rose Ouimet, Thérèse Dubuc etc.), la vieille fille insatisfaite (Angéline Sauvé), la vieille fille naïve (Des-Neiges Verrette), la femme perdue (Pierrette Guérin), la fanatique religieuse (Rhéauna Bibeau), la femme trop âgée (Olivine Dubuc), la pédante (Lisette de Courval), la jalouse (Marie-Ange Brouillette), la jeune fille naïve (Linda Lauzon), la jeune fille enceinte (Lise Paquette). « La femme envahit complètement le plateau des *Belles-sœurs*. La femme à tout âge, sous tous ses angles (qui tournent au cycle vicieux), dans toutes ses conditions : mère, grand-mère, épouse abusive, insatisfaite ou délaissé, vierge, enceinte, ménagère, prostituée, etc. », dit Laurent Mailhot (98)

Le dramaturge construit les personnages en leur accordant deux niveaux d'expression : celui des dialogues, sur lesquels se fonde la trame même, très simple et, relativement de courte durée, comme déjà mentionné ; et celui des monologues, dont la fonction est de clarifier ou de justifier des situations diverses, en accordant de l'individualité à chaque personnage. Les monologues constituent, pour la plupart, des souvenirs du passé, et ils approfondissent la confection et la psychologie des personnages. Ainsi, les monologues ont énormément d'importance : par leur moyen, Tremblay interrompt le fil de la

trame, puisque la mémoire, voire le passé, a bien plus de valeur que les actions du temps théâtral présent. Mais, loin de constituer un artifice ou un moyen, le monologue est une partie intégrante « de la nécessité créatrice et porte sens. » (Ubersfeld 22)

Les monologues visent à renseigner le public, même si les personnages ne s'y adressent pas directement.

Anne Ubersfeld considère les monologues comme une forme dialogique,

> parce qu'ils supposent ... un allocutaire présent et muet, le spectateur, [en étant] une forme constitutive de l'échange théâtral, partout présent, même sous la forme réduite de l'*aparté* ... Dans le cas du monologue, le spectateur est l'instance universelle – réelle ou postulée – devant laquelle est conviée à s'expliquer la voix de la conscience individuelle. (Ubersfeld Théâtre III 21-2)

Les monologues sont une technique abondamment utilisée par Michel Tremblay. Dans *La Duchesse de Langeais*, la pièce entière est un monologue du personnage-titre, un vieux travesti en vacances dans une île tropicale. Ce long monologue est la narration d'événements passés, et de l'interprétation qu'en fait la Duchesse. C'est un discours oral fort émotionnel, où le personnage fait l'inventaire de sa vie amoureuse.

Dans *Hosanna*, le monologue du travesti personnage-titre s'intercale avec les entrées et la sortie de son amant Cuirette. Le discours solitaire d'Hosanna consiste dans des souvenirs (anciens et récents) ; ce monologue est le point culminant de la pièce. Hosanna raconte son apprentissage jusqu'à sa prise de conscience du besoin d'assumer sa propre identité, sans masques (une parabole

de la nation québécoise).

Il y a d'autres pièces de Tremblay où le monologue mémoriel est d'importance capitale :

● *Damnée Manon, Sacrée Sandra,* formée de monologues entrecroisés de la dévote Manon[1] - qui a des rapports fanatiques, voire érotiques, avec la religion - et du travesti Sandra (dont le vrai nom est Michel) – qui ne pense qu'aux rencontres sexuelles avec son amant du jour ; les deux sont des amis d'enfance qui se sont séparés à cause de leur choix de vie ; « Et Manon et Sandra cherchent à se perdre dans le vide spirituel/sexuel d'une existence fixée dans des normes sociales mutilantes … » . (G. David 156)

● *L'Impératif Présent* (continuation de la pièce *Le Vrai Monde ?*) - au premier acte, la pièce se compose d'un monologue de Claude, fils révolté, qui examine son passé par rapport aux actions de son père, maintenant malade et immobile ; le deuxième acte est un monologue du père, Alex, qui parle seul, aussi révolté avec son fils à cause de son comportement dans le passé – deux perspectives des mêmes événements, racontés selon la mémoire individuelle des deux personnages).

À part le fait que tous ces monologues sont des narrations du passé, ils accentuent la banalité de l'action, qui, pourrait-on dire, est pratiquement inexistante. Les personnages discourent sur des événements passés, mais leurs paroles n'ont aucune influence sur l'action des pièces proprement dites. Il s'agit purement

[1] La sœur de Carmen, d'*À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, qui refuse de sortir de la maison des parents et de se trouver des chemins différents. Elle choisit de s'attacher à la religion. Il faut noter que le titre est une antithèse (évidemment, pas au hasard), corroboré par le décor et les costumes des deux personnages : Manon est habillée en noir, dans sa cuisine toute blanche ; Sandra est habillée en blanc dans sa loge toute noire.

d'une espèce de contemplation, d'une interprétation, d'un renseignement (sous la perspective du public), d'une plainte, et d'une dénonciation. Pas d'une action.

Une autre fonction des monologues est de renforcer l'isolement de tous ces personnages, parce qu'il n'y a pas d'interlocuteur pendant leur récitation (un écho bien évident de la solitude québécoise dans le Canada et dans l'Amérique du Nord). C'est-à-dire, ils ne parlent à personne.

Dans *Les Belles-Sœurs*, les monologues expriment des secrets, des confessions intimes, des histoires, des émotions et des opinions que les personnages ne veulent pas révéler aux autres. Cela établit une sorte de complicité entre chacune de ces femmes et le public, le seul à écouter leurs mots; également, le monologue permet au public de connaître la fabrique de ces personnages. Nonobstant tous ces détails, les monologues ne sont pas ouvertement adressés au public.

Le monologue est, également, un signe de la profonde solitude de ces femmes, qui ne sont pas à l'aise pour partager leurs pensées intimes avec leurs « sœurs ».

L'observation de Rennie Yotova sur le monologue dans le théâtre de Tremblay réitère les points de cette analyse : « Le monologue devant l'autre souligne son exclusion et représente une forme d'accusation à son égard. » (Yotova 168) Dans *Les Belles-Sœurs*, l'aspect de l'exclusion du personnage qui dit le monologue est bien clair pour le public, puisque les autres « disparaissent » dans l'obscurité.

On a déjà mentionné que l'éclairage se charge de couper le récit linéaire à travers le contraste entre la noirceur et la lumière pour mettre en évidence le

passé, pour ainsi le revêtir d'une fonction didactique (il fournit au public des renseignements importants sur chaque femme). Le passé est revivifié dans les monologues, qui tracent plusieurs différents visages féminins, ce qui corrobore l'idée que *Les Belles-Sœurs* est un microcosme du milieu ouvrier québécois, dépeint surtout à travers la mémoire.

Germaine Lauzon est le personnage autour duquel se construit la trame :

> GERMAINE LAUZON. Un million ! J'sais pas au juste combien ça fait, mais quand on dit un million, on rit pas ! ... y m'ont donné un cataloye ... y'a assez des belles affaires ... j'vas pouvoir toute prendre c'qu'y'a d'dans ! J'vas toute meubler ma maison en neuf ! ... Moé, j'vas toute les avoir pour rien ! (*LBS* 19-20)

Elle parle au téléphone – on n'entend pas la voix de son interlocutrice, mais on sait qu'elle est Rose, sa sœur. Sa longue tirade présente l'histoire, tandis qu'elle dessine le tableau socio-économique du milieu que Tremblay décrit, la mentalité de la société de consommation et l'importance du succès matériel.

Germaine donne à sa sœur un rapport complet de tout ce qu'elle voudrait acquérir pour remeubler la maison. Son rêve, si près d'être réalisé, est de renouveler le ménage avec une liste extensive des objets qu'elle a convoités pendant longtemps. Dans cette tirade, Germaine montre qu'elle veut « toute prendre » : elle mentionne non moins de vingt-sept objets, commençant par une poêle et des salières et allant jusqu'à une chambre d'enfants complète (« Avec des Mickey Mouse partout ! »). Elle a déjà même choisi les couleurs de ces objets (« le rouge avec des étoiles dorées »). Dans la longue liste d'objets, il est important de souligner qu'il n'y a qu'un seul qui se destinerait à son mari (« … un rasoir électrique pour Henri… »).

Et tout cela sera gratuit (« …j'vas toute les avoir pour rien ! »), parce que, pour gagner tous ces prix, il ne faut qu'échanger les feuilles avec le million de timbres collés là-dessus. C'est le mythe de Cendrillon : les rêves qui se réalisent par une touche de magie ; c'est aussi la dénonciation d'une facette de cette société de consommation : le succès individuel est conquis sans aucun effort. Comme dans une loterie.

La première amie à arriver au *party* de collage de timbres est Marie-Ange Brouillette, qui avoue tout de suite qu'elle est jalouse (*LBS* 21). Quand Germaine sort de la pièce, Marie-Ange prononce un monologue encore plus révélateur:

> MARIE-ANGE BROUILLETTE . C'est pas moé qui aurait eu c'te chance-là ! ... Moé, j'mange de la marde, pis j'vas en manger toute ma vie ! Un million de timbres ! Toute une maison ! ... On peut dire que la chance tombe toujours sur les ceuses [sic] qui le méritent pas ! Que c'est qu'a faite, madame Lauzon, pour mériter ça, hein ? Rien ! Rien pantoute ! Est pas plus belle, pas plus fine que moé ! ... C'est pas juste ! ... J'travaille comme une damnée ... j'ai l'air d'un esquelette [sic] ! Elle est grosse comme une cochonne ! (*LBS* 21-22)

Ce monologue est la confession des vrais sentiments de Marie-Ange par rapport à la bonne chance de Germaine (qui sont, en fait, les sentiments de toutes les autres femmes, ce qui se confirme avec le vol des timbres de la fin de la pièce) . Marie-Ange est pleine d'envie, et sa décision de venir aider son amie est bien hypocrite. La manière dont elle juge Germaine ne se base que sur les

apparences physiques : Marie-Ange se trouve plus digne du prix parce qu'elle est mince, plus belle et plus fine que Germaine, à son propre avis.

Tout après le déchaînement de Marie-Ange, le chœur intercède, en réitérant les sentiments qu'elle a exprimés ; sa révolte s'étend parmi le groupe entier : toutes les femmes se regardent comme des victimes de leurs conditions de vie. Le sentiment d'envie vers la bonne chance de Germaine à la longue les amènera toutes aux actions qui culmineront dans le dénouement de la pièce, le vol des timbres.

Lisette de Courval (dont le nom suggère une tenue de noblesse) est la seule femme du groupe qui a eu l'occasion de voyager à l'étranger, et elle veut montrer qu'elle a une meilleure condition financière. Mais elle n'est pas du tout différente de ses copines, même si elle veut se montrer supérieure : plus intelligente, plus savante, plus riche etc. Les contradictions dans ses tirades leur accordent une grande dose de comique.

> LISETTE DE COURVAL . Moi, quand je suis t'allée en Urope…
>
> ROSE OUIMET . La v'la qui recommence avec son Europe, elle ! Quand a commence, a s'arrête pus ! ...
>
> LISETTE DE COURVAL . J'voulais seulement dire qu'ils n'ont pas de timbres, en Urope ... pas des comme ceux-là. Juste des timbres pour timbrer les lettres. (*LBS* 25)

Le snobisme de Lisette est bien connu par les autres femmes : elle trouve toujours une façon d'engendrer une occasion pour se mettre à parler de l'Europe, l'idéal de civilisation, de culture et de statut pour ses colonisés (surtout pour le

Québec grâce à ses liens directs avec la France, le modèle de raffinement et d'élégance pour le reste du monde).

Mais l'insistance de Lisette de se mettre au-dessus des autres est inutile :

> LISETTE DE COURVAL . Mon Dieu, que vous êtes donc mal embouchée, madame Brouillette ! Regardez-moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal !
>
> MARIE-ANGE BROUILLETTE . J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute ! Chus pas t'allée en Urope, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler ! (*LBS* 25)

La réponse de Marie-Ange est munie de la sincérité propre à ceux qui n'ont rien à perdre. Elle insinue que le « bien perler » de Lisette est faux (quand elle dit « *forcer* pour bien perler »). Elle se moque de Lisette et de ses voyages « en Urope ».

Plus tard, Lisette veut prouver qu'elle est une grande connaisseuse des habitudes européennes, mais cette fois-ci pour dénigrer les habitants du Vieux Continent, normalement accepté comme modèle de comportement, de goût etc. :

> LISETTE DE COURVAL . Pis j'vous assure que c'est du monde qui sont pas ben propres ! D'ailleurs, en Urope, le monde se lavent pas ! ... La pudeur, y connaissent pas ça, les Uropéens ! Vous avez qu'à regarder les films, à la télévision ! ... Ça s'embrasse à tour de bras au beau milieu d'la rue ! C'est dans eux-autres, ils sont faits comme ça ! (*LBS* 28)

Pour discréditer les Européens, Lisette s'appuie sur la moralité religieuse, une autre valeur typique de son milieu et de son temps. La tirade vise à critiquer

le manque de moralité d'une voisine italienne – Lisette bavarde.

> LISETTE DE COURVAL . Vous avez rien qu'à guetter la fille de l'Italienne quand elle reçoit ses chums... euh... ses amis de garçons ... C't'effrayant c'qu'elle fait, cette fille-là ! Une vraie honte ! (*LBS* 28)

Sans hésiter, Lisette manifeste son intolérance envers les habitudes de la fille de la voisine par le moyen d'un stéréotype. Lisette explique que la fille de l'Italienne agit de manière condamnable parce qu'elle est « uropéenne » - la fille est *différente* du groupe, et les Européens, selon le personnage, sont « faits comme ça ». Le préjugé est évident : les personnes dont l'origine est différente de celle de la majorité agissent de façon honteuse, immorale, et ils ne peuvent pas l'éviter (« c'est dans eux-autres »). Ce type de jugement essaie d'établir la supériorité nationale de la majorité locale; c'est toujours le cas des préjugés.

Plus tard, Lisette se révèle encore plus intolérante, cette fois-ci envers ses copines. Son regard sur le milieu où elle vit dénote beaucoup de révolte :

> (*Noir. Projecteur sur Lisette de Courval*.)
>
> LISETTE DE COURVAL - On se croirait dans une basse-cour ! Léopold m'avait dit de ne pas venir ici, aussi ! Ces gens-là sont pus de notre monde ! … Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces ! ... c'est du monde *cheap* … y faut même pas en parler, y faut les cacher ! ... Nous autres on est sortis de là, pis on devrait pus jamais revenir ! Mon Dieu que j'ai donc honte d'eux-autres ! (*LBS* 59)

Parce qu'elle a eu l'occasion de voyager en bateau et de voir l'Europe, Lisette a acquis la fausse impression d'être montée dans l'échelle sociale. Elle a honte d'appartenir à cette partie de la société ; elle a honte de ses amies ; par extension, elle a honte d'elle-même, puisqu'elle appartient toujours à ce groupe et au milieu socio-économique qu'elle méprise. Elle continue à parler de ses voyages, en se décrivant « étendue sur une chaise longue, un bon livre de Magali[1] sur les genoux ». Lisette relate une aventure qu'elle, à son avis, pourrait avoir eu avec le lieutenant du navire :

> LISETTE DE COURVAL . Mon mari disait que non, mais y'avait pas tout vu ! Une bien belle pièce d'homme ! J'aurais peut-être dû l'encourager un peu plus… (*LBS* 59)

Elle voudrait que le style de vie qu'elle menait dans les voyages dure pour toujours. Lisette a vécu l'illusion d'être une grande dame qui ne fait que savourer le luxe et le loisir tout le temps. Elle s'est même sentie comme une femme jolie, capable d'attirer l'attention d'un homme (une espèce d'extra que son mari lui a vite dénié).

Le monologue de Lisette reflète l'imaginaire du colonisé par rapport à l'Europe. Elle parle de la France, la mère-patrie du Québec, en particulier de Paris, la Mecque du bon goût, du savoir, de la finesse – un symbole de statut socio-économique et culturel. Lisette mentionne la littérature française : « un livre de Magali », auteure populaire française contemporaine d'Henri Bordeaux, et de Delly. (Karch 33)

---

[1] "Pseudonyme de Jeanne Philbert Corradot, auteure prolifique de romans pour jeunes filles. » (Barrette 305) Jean-Marc Barrette, L'Univers de Michel Tremblay - dictionnaire des personnages (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1996) 305.

LISETTE DE COURVAL . Puis l'Urope ! Le monde sont donc bien élevé par là ! ... Y'a juste du grand monde ! À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout… C'est pas comme icitte ! J'les méprise toutes ! (*LBS* 59)

Pour Lisette, l'illusion d'appartenir à un « grand monde » uniquement parce qu'elle est allée à Paris équivaut à l'attitude de Germaine avec son million de timbres : Lisette a vécu son instant de Cendrillon. Les voyages de Lisette lui ont permis d'échapper à sa vie « plate ».

Pourtant, Rose Ouimet se sert de sa mémoire (ce qu'elle sait sur la vie de sa copine) pour démasquer Lisette devant les autres femmes (aussi renseignant le public) – elle éclaircit d'où vient l'argent de Lisette :

ROSE OUIMET . Farme donc ta grande yueule, maudite menteuse ! On le sait que ton mari se fend le cul en quatre pour pouvoir emprunter de l'argent pour te payer des fourrures pis des voyages ! C'est pas plus riche que nous autres pis ça pète plus haut que son trou ! (*LBS* 48)

Les mots de Rose visent à ramener Lisette au groupe. Lisette est une des femmes composantes de la cellule féminine, et, malgré ses efforts, elle ne réussit pas à s'en détacher. Les mots de Rose la repoussent vers le bas où elle appartient.

Angéline Sauvé trouve une autre manière d'échapper : elle fréquente secrètement le club où travaille Pierrette Guérin (la femme « perdue » du groupe). Une fois de plus, le nom « célestiel » du personnage est en contraste direct avec ses habitudes furtives. Mais elle est démasquée quand Pierrette arrive sans invitation et la reconnaît tout de suite :

PIERRETTE GUÉRIN . (*Elle aperçoit Angéline Sauvé*.) Ah'ben câlisse ! Angéline ! Que c'est que tu fais icitte, toé ! (*Tout le monde regarde Angéline Sauvé*.)

ANGÉLINE SAUVÉ . Mon Dieu ! Ça y est, chus poignée ! (*LBS* 71)

Les femmes, révoltées avec la découverte, ont beaucoup à dire sur le comportement d'Angéline, et la crucifient à cause de son « péché » (« *Un péché mortel !* » ; « *Mettre le pied dans un club, c'est déjà faire un péché mortel* » ; « *le club, mais c'est l'enfer !* » (*LBS* 78-79) Angéline parle à sa meilleure amie :

ANGÉLINE SAUVÉ . On est de vieilles amies, on reste ensemble depuis 35 ans ! J't'aime ben ... j'ai l'goût d'voir d'autre monde ! ... J'aime ça avoir du fun ! J'ai été élevée dans les sous-bassements d'églises ... J'ai jamais ri de ma vie, Rhéauna ! (*LBS* 79)

Angéline se justifie en recourant à son passé religieux et strict. Un jour, dit-elle, elle a eu besoin de voir un monde différent de celui-là, où tout est prévisible, et où elle n'a même pas d'occasion de rire. Pourtant, Rhéauna n'accepte pas les arguments de son amie, dont elle est probablement jalouse :

RHÉAUNA BIBEAU . Choisis ! C'est l'club, ou c'est moé ! ... Une amie de toujours ! Une coureuse de clubs ! ... Tu devrais avoir honte ! (*LBS* 79-80)

La pression du groupe est trop forte et Angéline décide de quitter la maison de Germaine. Avant de partir, elle récite un monologue, où elle explique un peu plus pourquoi elle aime le club. Elle parle de l'oppression religieuse pendant son enfance : « J'ai été élevée dans des salles paroissiales par des sœurs

... J'ai appris à rire à cinquante-cinq ans ! Comprenez-vous ? ... moé j'aime ça ! ... C'est ben sûr que j'prends d'la boésson ! ... ça me rend heureuse pareil ! J'fais de mal à personne ! » (*LBS* 82)

Le personnage sort, mais elle se sent coupable. Elle reviendra plus tard, après avoir parlé avec « l'abbé de Castelneau ». Elle reçoit le pardon de Rhéauna, mais seulement après avoir désisté de s'amuser au club :

> RHÉAUNA BIBEAU . J'savais que tu reviendrais, Angéline ! Chus ben contente. Tu vas voir, on va prier ensemble, pis le bon Dieu va oublier ça ben vite ! (*LBS* 104)

Comme Rose Ouimet l'avait fait avec Lisette, Rhéauna ramène Angéline au groupe, dont le jugement pèse plus que tout. Les fuites d'Angéline sont finies parce que sa culpabilité, voire sa peur du châtiment pour son péché (surtout concernant l'exclusion par les autres femmes), est plus forte que son désir de s'amuser. L'esprit de corps triomphe. Angéline est vraiment *Sauvé*.

Pierrette Guérin, sœur cadette de Germaine Lauzon, de Rose Ouimet et de Gabrielle Jodoin, n'est pas sur la scène jusqu'à la fin du premier acte. Mais les trois sœurs l'ont déjà présentée dans un monologue à trois :

> (*Un projecteur s'allume sur Germaine Lauzon*.)
>
> GERMAINE LAUZON . Ma sœur Pierrette, ... j'l'ai reniée ! Après toute c'qu'à nous a faite ! Est'tait si fine, quand est'tait p'tite ! Pis belle ! Quand on dit une vraie catin[1] ! … On l'a ben aimée … On la gâtait ... Le père ... l'aimait donc, sa Pierrette ! ... Nous autres, on n'était pas jalouses… (*LBS* 68)

[1] Tremblay, ici, joue avec le double sens du mot « catin » : poupée, au Québec, mais prostituée, en France (ce que Pierrette est devenue.)

Germaine parle de sa petite sœur avec beaucoup de tendresse. Elle se souvient de comment Pierrette était traitée par la famille, surtout par leur père. Rose Ouimet continue la tirade :

> ROSE OUIMET . C'est toujours ... les plus jeunes qui sont les préférés… on l'a habillée comme ... Une vraie Shirley Temple ! ... j'ai un peu pitié d'elle. … a doit être tu-seule ! [sic] (*LBS* 68)

Rose maintient le même ton que Germaine, pour prolonger cette mémoire qui leur est chère : la petite sœur, image de perfection (il faut souligner la comparaison avec Shirley Temple, une petite fille-modèle, claire influence de la culture américaine), qui allait à l'école religieuse, et qui gagnait les prix (y compris de religion) scolaires. Un enfant-modèle de comportement, raison de fierté de la famille entière.

Gabrielle finit la tirade, en racontant comment Pierrette voulait devenir maîtresse d'école, une trajectoire brillante qui est soudain interrompue :

> GABRIELLE JODOIN . Est-tait pour commencer ses études… Mais y fallait qu'a rencontre son Johnny ! (LBS 69)

Et les trois sœurs s'unissent en formant un chœur pour exprimer leur révolte contre Johnny, le personnage qui a mené Pierrette à la mauvaise vie. Le discours du chœur ne laisse aucun doute sur la responsabilité de Johnny de tout ce qui s'est passé avec Pierrette :

> LES TROIS SŒURS - Le maudit Johnny ! Un vrai démon sorti de l'enfer ! C'est de sa faute si est [sic] devenue comme a l'est astheur ! Maudit Johnny ! Maudit Johnny ! (*LBS* 69)

La longue tirade, partagée par Germaine, Rose et Gabrielle, se réalise dans un « crescendo » : Germaine parle tendrement et souplement, elle se rappelle la petite Pierrette avec affection. Rose parle plus des attributs de sa sœur mignonne, pieuse, qui se comportait comme une religieuse (« comme une bonne sœur ») ; Gabrielle raconte les plans de Pierrette pour son avenir de maîtresse d'école, jusqu'à ce qu'elle prononce le nom du « maudit » qui l'a détraquée : cela déclenche la réaction des trois femmes ensemble, qui récitent leur discours comme un chant de protestation. La mémoire de Johnny les enrage et les agite. Après l'explosion de dégoût des trois sœurs, la trame est reprise, et Angéline et Rhéauna rétablissent leur conversation.

L'arrivée de Pierrette surprend les femmes réunies dans la cuisine : son audace est une preuve d'une auto-confiance qui les dérange beaucoup, surtout sa sœur aînée :

> GERMAINE LAUZON . Que c'est que tu fais icitte, toé ? J't'ai déjà dit que j'voulais pus te voir ! (*LBS* 71)

Sa nièce plus jeune, Linda, est la seule qui est contente de l'arrivée de Pierrette (« Ma tante Pierrette, c'est le fun ! » *LBS* 75) ; les autres ne sont pas du tout à l'aise avec sa présence inattendue. Pierrette est la brebis galeuse du groupe.

Toutes ces femmes, comme les a décrites Carole Fréchette, sont « révoltées, mais impuissantes, enfermées dans leur solitude, sans amour pour les hommes ... » (Fréchette 93) Il faut quand même remarquer que les femmes des *Belles-Sœurs* souffrent aussi d'un insurmontable conformisme, peut-être leur péché le plus grave. Leur aliénation est aussi très évidente.

Une autre particularité importante des *Belles-Sœurs* est le fait que ces femmes, malgré leur attachement au groupe, endurent une profonde solitude, matérialisée sur la scène par l'emploi fréquent du monologue, dont le caractère est « pathétique, puisqu'il est l'aveu d'une solitude ... Le héros monologue pour dire sa solitude, son dilemme ... » (Ubersfeld Théâtre III 22) . Les femmes ne se font jamais de confidences, elles ne laissent jamais les autres connaître leurs sentiments les plus intimes. Cette mosaïque est composée de pièces dont les frontières sont insurmontables : elles ne font que se juxtaposer sans s'interpénétrer.

II.4 Mémoire et construction identitaire (virtuelle) de *l'Autre* : l'homme québécois

> MARIE-LOUISE . Vous êtes toutes [sic] pareils! Vous nous chiez sur la tête parce qu'on est en-dessous de vous autres …
>
> Michel Tremblay
> (À toi pour... 63)

Tremblay, on l'a souvent mentionné, est un critique mordant de l'homme québécois. À l'époque de l'écriture des *Belles-Sœurs*, on discutait partout le rôle des genres dans les sociétés occidentales. C'était l'avènement du féminisme, dont les adeptes ont mis en question plusieurs positions traditionnelles quant aux rôles imposés aux femmes par le monde patriarcal. Certainement, cela s'est reflété dans la littérature, et au Québec en particulier, qui vivait sa Révolution tranquille. Des écrivains comme Marie-Claire Blais (*Une saison dans la vie d'Emmanuel* – 1965) et Jacques Godbout (*Salut Galarneau !* -1967), juste pour en citer deux contemporains des *Belles-Sœurs*, ont représenté la même notion selon laquelle

l'homme du Québec était absent, omis, prêt à déléguer à d'autres les tâches de guider la famille. Dans *Une saison*…, c'est la grand-mère qui s'occupe des enfants, du ménage, des conseils, des décisions, pendant que le père n'était qu'un *fabricateur de bébés*. Le Galarneau (personnage-titre) de Jacques Godbout est un existentialiste qui, après une vie de frustrations, bâtit un mur en briques autour de sa maison. Le roman consiste dans son journal, et les impressions qu'il enregistre sur la figure masculine sont très cohérentes avec celles de Tremblay et de Blais : son frère, par exemple, n'hésite pas à lui *voler* son amante ; son père aime se promener en bateau avec des femmes faciles. Ce rejet de la figure masculine dans la littérature de cette période fait penser au rejet de la société québécoise quant à l'autorité excessive de l'église catholique et quant à la main de fer du gouvernement duplessiste et son idéologie patriarcale.

Dans *Les Belles-Sœurs*, la *confrérie* de femmes que Tremblay a créée comprend un éventail de personnalités féminines que leur milieu socioculturel a inexorablement amalgamées dans un organisme cohésif, bien que souvent contradictoire. Laurent Mailhot a surnommé *Les Belles-Sœurs* « l'enfer des femmes », parce que ce sont elles, et seulement elles, qui se réunissent dans cette cuisine pour représenter leurs batailles routinières, et pour exprimer toute la rage qu'elles ne peuvent pas révéler autrement.

> Aucun homme dans *les Belles-sœurs* [sic], sauf *en creux*, en tant qu'absence, manque, déception ; ... Les uns travaillent, mais petitement, de nuit, et la taverne est leur syndicat, d'autres sont en chômage, ou malades. Certains sont souteneurs, comme 'le maudit

> Johnny', ou lâches, comme celui qui a engrossé la petite Paquette. (Mailhot 97)

Cette deuxième entité qu'il y a dans *Les Belles-Sœurs* n'est pas physiquement présente, mais son rôle détient une importance analogue à celle du bloc féminin. C'est la figure de l'homme québécois (l'autre moitié du couple en tant que noyau de l'institution familiale traditionnelle) construite purement à travers la mémoire, voire la perception des femmes. Cela veut dire *l'autre,* l'opposé, le « *frère-laid »*.

Le portrait de l'homme est la contrepartie, l'antithèse (ou le négatif) de la femme dans cette structure sociale, surtout dans la famille (le type de relation que Tremblay focalise le plus souvent, soit dans *Les Belles-Sœurs* soit dans la plupart de son œuvre). Ici, l'homme est représenté en ce qui concerne les rapports du couple (tout simplement comme amoureux, et également comme mariés – chefs de famille). Michel Tremblay n'a aucune réserve à attribuer aux hommes la responsabilité de la condition féminine, au-dessous de l'homme dans l'échelle de cette société patriarcale : la femme est opprimée, subjuguée, sacrifiée même. Elle est l'esclave du ménage.

> ROSE OUIMET . C'est ça ... on manque justement d'hommes ! (*LBS* 60)

La plainte de Rose Ouimet résume l'intention du dramaturge quand il a choisi de n'inclure aucun personnage du sexe masculin dans la pièce. Tremblay choisit d'omettre celui qu'il juge effectivement absent. Ce choix constitue un libelle contre les hommes de la société que Tremblay décrit, et sa construction de l'imaginaire québécois dénonce formellement (et exhaustivement) cette omission.

Dans *Les Belles-Sœurs*, ce sont les hommes qui sont enfermés dans le placard.

Dans l'édition de la pièce analysée dans cette étude (Leméac, 1972), André Brassard (metteur en scène) présente la liste des « Personnages dont on parle, mais qu'on ne voit pas dans '*Les Belles-Sœurs*' ». (*LBS* 113-17) On peut y compter 73 noms de personnages virtuels masculins. Il y en a une grande variété : des enfants (12), des invités au « party » de Fleur-Ange (21), des maris (9), des pères (4), des acteurs (2), des religieux (3), des médecins (2). Il y a même un mort, entre autres. Gilbert David et Pierre Lavoie affirment que l'œuvre de Tremblay est « dédiée à l'Homme sans-qualités québécois ». (G. e. P. L. David 19)

Carole Fréchette affirme que Tremblay parle de

> son propre mépris d'un certain type d'hommes, son rejet d'un modèle machiste. Mais, à la limite, cela ne nous regarde pas. L'important n'est pas de savoir pourquoi Tremblay a créé cet univers, mais bien pourquoi la société québécoise s'y reconnaît si spontanément et si fidèlement. L'œuvre de Tremblay n'est pas une œuvre marginale. ... C'est une œuvre 'miroir', dans laquelle se reconnaît un peuple, en même temps qu'une œuvre 'modèle', qui a entraîné derrière elle des dizaines d'auteurs, s'imposant comme une façon très particulière de concevoir le théâtre. ... La vision du monde que propose cette œuvre ... doit pouvoir nous informer sur ce que nous sommes.

L'explication de Fréchette pour cet effet miroir c'est qu'

> On y a vu une métaphore du Québec colonisé, ses personnages dominés étant à l'image du peuple québécois, incapable de prendre en main sa destinée. (93)

D'abord, un bref examen des quelques épithètes employés par les femmes des *Belles-Sœurs* révèle un portrait très peu respectable des hommes de leurs vies :

- c'te niaiseux-là (*LBS* 17)
- ton Robert c't'un bon-rien (*LBS* 17)
- chômeur (*LBS* 23)
- cochons (*LBS* 23)
- p'tit maudit (*LBS* 28)
- cochon (*LBS* 28)
- maudit cul (*LBS* 29)
- ingrat (*LBS* 36)
- c't' un rat (*LBS* 43)
- un vrai démon sorti de l'enfer (*LBS* 69)
- un vrai voleur (*LBS* 71)
- le crisse (*LBS* 94)
- sangsue (*LBS* 102)

Robert, le petit-ami de Linda Lauzon, est un des premiers personnages virtuels de *Les Belles-Sœurs*, mentionné au début de la pièce. Germaine, la mère de Linda, n'approuve pas leur rapport – pour elle, Robert est un « niaiseux », qui « ne rapporte rien » à Linda : « Rien pantoute ! C'est même pas capable de vous

rendre un p'tit service ! ... Robert c't'un bon-rien ... Y gagne même pas soixante piasses par semaine ! » (*LBS* 17) Germaine avertit Linda : « ... prends le conseil d'une mère, si tu continues à le fréquenter, tu vas devenir une bon-rienne comme lui ! » (*LBS* 18) Ici, le conflit classique entre générations est un exemple typique du rapport compliqué entre mères et filles.

Germaine voudrait que Linda puisse trouver le jeune homme idéal, comme celui qui avait délivré ses timbres ce matin-là. La mère parle à Linda en voulant lui piquer l'intérêt : « Un vrai bel homme. ... Y parlait ben en s'il-vous-plaît ! Pis y 'avait l'air fin ! Chus certaine que tu l'aurais trouvé de ton goût, Linda… » (*LBS* 15) Mais Linda n'y fait pas attention et parle de Robert, avec qui elle sortira cette soirée. Elle le défend : « D'abord, Robert, là, y va avoir une augmentation ben vite, pis y va gagner pas mal plus cher ! Y'est pas si nono que ça, vous savez !» (*LBS* 18)

Pour dépeindre des enfants incontrôlables, gâtés, qui n'obéissent pas à leurs mères, l'auteur choisit des garçons, pas des filles. Ainsi, le caractère négatif de l'homme de ce milieu commence à se définir dès l'enfance. Rose Ouimet appelle ses petits-fils « les p'tits maudits ». En remarquant que « les jeunes d'aujourd'hui ne savent pas élever leurs enfants » (*LBS* 38), Rose narre un épisode qui s'est passé chez son fils Bernard, où les garçons, en particulier Bruno, « le plus jeune », ont joué avec le papier de toilette dans la salle de bains. Ils ont fait ce que Rose appelle un « vrai dégât ». Elle blâme sa belle-fille Manon, dont l'incompétence comme mère lui est insupportable. (Ici, Tremblay aborde un autre rapport familial stéréotypé, celui entre les belles-mères et les belles-filles.) Rose révèle qu'elle a dû résoudre le problème elle-même (« J'ai été obligée de m'en

mêler ! ») : elle leur donne une « bonne fessée », en prenant le contrôle de la situation.

Paolo, le fils cadet de Thérèse Dubuc, n'est pas meilleur non plus. Elle raconte aux autres femmes qu'elle a eu besoin de demander au garçon de rester chez eux pour s'occuper de sa belle-mère Olivine (qui dépend complètement de Thérèse à cause de sa maladie). Thérèse sort en croyant que le gars allait faire attention à sa grand-mère. Quand Thérèse rentre, elle vérifie que Paolo a disparu, et que la vieille dame avait « toute renversé ». Thérèse a dû « nettoyer la table, le plancher, la chaise roulante… » (*LBS* 34) Thérèse ne peut pas compter sur l'aide de son fils, parce qu'il est tout à fait irresponsable.

Germaine demande à son fils Richard (que le public ne voit ni n'entend) d'appeler sa sœur Lisa pour venir l'aider à coller les timbres. Mais elle ne lui demande pas de venir l'aider aussi : Germaine maintient son fils loin de la cuisine, l'endroit des femmes. Elle réaffirme la distinction de rôles de l'idéologie patriarcale qui l'encercle, où les hommes, même les jeunes, ne s'engagent pas avec les tâches *féminines*. Richard, selon Germaine, est « bouché » (*LBS* 18) ; il la frustre, comme il l'a fait, par exemple, quand elle lui a demandé d'aller acheter « une livre d'oignons. Pis y me revient avec deux pintes de lait ».

Le « p'tit Raymond », fils de Gabrielle Jodoin, traite ses parents avec mépris depuis qu'il a commencé son cours classique (*LBS* 35) : il fait jouer de la musique classique chez eux (qu'ils n'aiment pas : « pas écoutable »), il parle latin à table, il se juge supérieur (« il lève quasiment le nez sur nous autres ! ». Le petit Raymond est devenu snob – pour lui, ses parents ne comprennent rien. Le chœur dit à ce propos : « Que c'est donc ingrat, les enfants, que c'est donc ingrat ! » (*LBS* 36)

La majorité des femmes à un âge plus mûr sont mariées. L'un des qualificatifs qu'elles emploient le plus souvent pour désigner la figure du mari est le mot « cochon ». Ce concept se lie directement avec celui du mariage, que Tremblay met sur le même axe paradigmatique que celui de l'esclavage, de la soumission, de la servilité. La figure d'autorité dans l'hiérarchie artificielle du mariage (l'homme) est animalesque, sale, arbitraire, indigne de respect, en plein accord avec la métaphore du *cochon*. Néanmoins, plus que tout, cet homme est absent.

Le mariage est la prison à laquelle sont condamnées les femmes qui ont eu le « malheur d'y dire 'oui' une fois », d'après Rose Ouimet (*LBS* 102), parce qu' « a dure toute une vie ». Elle n'épargne pas les mots pour exprimer sa frustration profonde avec sa décision de se marier : « J'aurais dû crier 'non' à pleins poumons ! Je savais pas c'qui m'attendait ! »

Le monologue que Rose dit est une des scènes les plus puissantes de la pièce. Il est chargé de drame, parce qu'elle y verse ses sentiments les plus intimes : son dégoût, sa rage et sa révolte envers cet être répulsif avec lequel elle devra partager sa vie pour toujours. Son mari est un fantôme effrayant, qui n'est là que pour lui causer peur, pour l'intimider et pour se profiter de son corps à elle :

> ROSE OUIMET . (Silence.) Quand moé j'me réveille, le matin, y'est toujours là qui me r'garde… Y m'attend. … y se réveille avant moé, pis y m'attend ! ... pis un écœurant de mari qui veut rien comprendre, pis qui demande son dû deux fois par jour, trois cent soixante-cinq jours par année ! (*LBS* 101-02)

L'idée que Rose a créée sur les relations entre une femme et son mari, qui, on suppose, seraient amoureux, est encore une autre preuve de l'échec du mariage dans la conception de Tremblay. Rose considère le rapport sexuel comme quelque chose qui est *due* au mari, un devoir qu'il exige d'elle deux fois par jour. Le comportement de ce mari est vraiment abominable : il la regarde le matin jusqu'à ce qu'elle se réveille pour satisfaire son désir purement bestial, sans aucun romantisme ou tendresse. Au contraire, il ne dit rien, il la regarde, il la menace même, sans tenir compte des sentiments de sa femme : il la viole. Il est sous-entendu qu'elle doit lui plaire, et c'est tout. Il se couche avant elle, il se réveille avant elle, et il l'attend. « Quand je parle de cochon, là, j'parle de mon mari… » dit-elle. (*LBS* 28)

Pourtant, malgré ses plaintes, Rose accepte le comportement du mari. Dans sa caractérisation de la femme, Tremblay rend claire la subalternité de la femme par rapport au mari, y inclus quand elle doit remplir son « devoir » de femme. Dans la pièce *À Toi, pour Toujours, ta Marie-Lou,* le dramaturge reprend le sujet d'une façon encore plus choquante : Mari-Lou n'a eu de rapports sexuels avec son mari Léopold que trois fois, et elle est devenue enceinte chacune de ces fois. L'idéologie de la subalternité de la femme est transmise de génération en génération - Marie-Louise avoue: « 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'. » (Tremblay <u>À toi pour...</u> 88)

Identiquement pour Rose, le mariage n'est pas « intéressant », il est même « triste » pour la femme, qui se voit obligée « d'endurer un cochon toute sa vie ». Il n'y a pas d'échappement après le fait accompli : « Parce que ça dure toute une

vie, ça ! » Elle renforce ses regrets de s'être mariée : « J'l'ai-tu assez r'gretté, mais j'l'ai-tu assez r'gretté. J'aurais jamais dû me marier. » Elle se blâme, en s'appelant « ignorante dans ce temps-là pis que je savais pas c'qui m'attendait ! Moé, l'épaisse ». Ainsi, selon Rose, la femme qui se marie est stupide.

Rose veut tout faire pour éviter que sa fille Carmen ait le même destin que le sien : « ma Carmen, ça fait longtemps que j'y ai dit c'qu'y valent, les hommes ! Ça, a pourra pas dire que j'l'ai pas avartie ! (*Au bord des larmes*.) Pis a finira pas comme moé ». Rose ne veut pas que sa fille ait une vie comme la sienne avec « rien en arrière de toé, ... rien en avant de toé. » Elle finit son monologue implacable avec une phrase très vigoureuse qui décrit la condition féminine :

> ROSE OUIMET . Les femmes, sont poignées à'gorge, pis y vont rester de même jusqu'au boute !
>
> (*Éclairage générale*.) (*LBS* 102)

Rose considère, donc, que la captivité féminine est éternelle, et il faut s'en échapper avant d'être prise dans le piège du mariage, dans la « maudite vie plate », où la femme se « tue pour ma gang de nonos » (*LBS* 23). Tremblay a dénoncé l'injustice sociale quant au rôle de la femme. Laurent Mailhot ajoute : « La famille, ici encore, ici surtout, c'est la femme, la mère. Mais à un degré de décomposition et de pourrissement inédit, inconnu sur nos scènes. » (98)

Tremblay fait une critique mordante du comportement du mari comme concept, et de ce que la femme doit endurer.

● Ce mari est paresseux ; la femme se tue de travailler :

> LES QUATRE AUTRES FEMMES . J'me lève ... J'ai d'la misère que

l'yable à réveiller mon monde ... mon mari s'en va travailler.

MARIE-ANGE BROUILLETTE . Pas le mien, y'est chômeur. Y reste couché.

LES QUATRE AUTRES FEMMES . J'travaille, j'travaille, j'travaille. (*LBS* 23-4)

● Il dépend de sa femme, plutôt sa *servante*, sans lui offrir aucune aide quant aux affaires domestiques :

LES QUATRE AUTRES FEMMES . J'lave ... . Pis frotte, pis tord, pis refrotte, pis rince… ... j'ai les mains rouges ... J'hais ça comme une bonne (*LBS* 23-4)

● Il profite de la femme comme un parasite, la forme de vie la plus basse dans la nature, celle qui se nourrit d'une autre vie en la tuant :

ROSE OUIMET . Y'est toujours après moé, collé après moé comme une sangsue ! Maudit cul !! (*LBS* 102)

Un autre trait masculin très déplorable selon cette représentation de Tremblay est son côté diabolique de séducteur, qui se matérialise dans le personnage de Johnny (« Maudit Johnny ! », comme les femmes s'y réfèrent), le responsable de la « perte » de Pierrette. Celle-ci, une fille très intelligente et avec beaucoup de potentiel pour réussir, qui aurait dû devenir maîtresse d'école, mais qui par contre est devenue, pour toutes ces femmes, une espèce de prostituée à « l'endroit maudit » (le club) (LBS 77), grâce à l'influence du « Maudit Johnny ».

Tout d'abord, le prénom de Johnny est anglophone. Ce détail lui accorde une valeur symbolique par rapport aux circonstances québécoises. Les actions de Johnny dépeignent la *séduction* de l'Amérique et du Canada anglais, avec

leurs fausses promesses de richesse et de succès, et qui attire la culture francophone du Québec vers sa propre destruction. Comme un « vrai démon sorti de l'enfer » (*LBS* 69), Johnny a ensorcelé Pierrette, « partie de chez nous pour faire de l'argent » (*LBS* 91). Pour cette raison, elle a commencé à travailler dans le club où « y'avait d'l'argent à faire ... j'vas avoir le gros mâgot, moé aussi ! Johnny me l'a promis… ». Pierrette a dû se méfier de cette possibilité trop facile d'obtenir la réussite financière. Elle a dû protéger son intégrité personnelle, et ne pas se vendre comme une marchandise, comme une aliénée. Exactement comme doit le faire le Québec quant aux tentations du monde anglophone ; sinon, elles finiront par l'avaler et toute sa culture et ses traditions. C'est là où réside la menace à laquelle le Québec doit faire face jour après jour, identiquement à la menace masculine par rapport aux jeunes filles naïves, qui peuvent se « perdre » quand elles se laissent fasciner par la séduction d'un Johnny.

Le monologue de Pierrette se compose de ses souvenirs de sa trajectoire avec Johnny, duquel elle était tombée amoureuse il y avait dix ans. Elle dit : « Y'avait rien que Johnny qui comptait pour moé. Y m'a faite pardre dix ans de ma vie, le crisse ! » Elle n'a que trente ans maintenant, mais elle se sent comme une femme de soixante, à cause de toutes les expériences qu'elle a déjà vécues pour cet homme. Elle a travaillé pour Johnny dans le club, mais, quand elle est devenue un peu plus âgée, et elle n'attirait plus la clientèle, il l'a laissé tomber. « Tiens, fini, n-i, ni ! Veux pus te voir ! T'es trop vieille, astheur, t'es trop laide ! Pus besoin de toé ! ... Dix ans pour rien ! » Ensuite, Pierrette avoue au public qu'elle n'a plus d'espoir, et conséquemment elle se console avec la boisson. (*LBS* 94-5)

Lise Paquette, la jeune fille qui vient de trouver qu'elle est enceinte, représente la génération qui suit celle de Pierrette, qui subit le même type de menace que l'antérieure. C'est-à-dire, la situation n'a pas changé avec le passage du temps. Le cercle vicieux continue : Lise, comme Pierrette, a été séduite par un autre « Johnny ». Pierrette lui donne des conseils, en suggérant que Lise fasse un avortement avec son médecin : « … avec mon docteur… Si tu veux, j'peux toute arranger. Dans une semaine d'icitte, tout s'rait arrangé ! », dit-elle. (*LBS* 89) Ces mots laissent le public savoir que Pierrette s'est déjà fait avorter.

Quant au père de son enfant, Lise raconte à Linda qu'il est « disparu dans'brume » après les « belles promesses qu'y m'avait faites ! » L'histoire de séduction se répète comme d'habitude, et la jeune fille a été attrapée dans l'embûche des biens matériels : « Y faisait d'l'argent comme de l'eau, ça fait que moé, la folle, j'voyais pus clair ! Des cadeaux par icitte, des cadeaux par là, y finissait pus ! Ah ! j'en ai ben profité, un temps. Mais maudit, y fallait que ça arrive ! » . Son amant est le responsable de son malheur, et elle se voit comme une victime de son propre *Johnny*. L'analyse de Lucie Robert décrit Johnny comme l'attrait diabolique ; à son avis, il représente le milieu de rêve et d'évasion, distant de la vie quotidienne.

> En effet, Johnny, en plus de sa personne, offre la *Main* en partage, c'est-à-dire, la scène, le *club*, tout ce qui apparaît à une jeune fille comme brillant et clinquant (et qu'on découvre sans appel dès que les premières rides font leur apparition). … Johnny … est le diable, le 'démon', pour utiliser le mot précis de Gabrielle Jodoin. (L. Robert 367)

Lise ne voit pas qu'elle s'est vendue, dans un sens, parce qu'elle espérait le succès seulement parce que son petit-ami le lui accorderait, sans envisager la possibilité de chercher la réussite elle-même. Elle continue sa tirade, en réaffirmant qu'elle va réussir : « Mais j'veux tellement sortir de ma crasse ! ... J'veux arriver à quequ'chose, dans'vie ... avoir un char, un beau logement, du beau linge ! » (*LBS* 90) Comme il l'avait fait avec Pierrette, le *diable,* déguisé en homme, avait acheté l'âme (et le corps) de Lise Paquette. Dans *Les Belles-Sœurs*, Michel Tremblay dépeint le rapport entre l'homme et la femme comme l'un de subalternité. D'après le dramaturge, l'homme, malgré son absence, se met au-dessus de la femme, qu'il regarde comme sa servante dans une relation d'hiérarchie arbitraire et tyrannique. En fait, Tremblay inclut dans ce tableau la référence maximale du despotisme connu par le Québec : le Premier-Ministre Maurice Duplessis, extrêmement conservateur, qui est durement critiqué pour avoir mis la province dans *les années noires*. L'action des Belles-Sœurs a lieu pendant le gouvernement Duplessis. Thérèse prononce le nom, en se souvenant du fait qu'elle avait reconnu la voix du politicien dans un concours de radio.

> THÉRÈSE DUBUC . J'ai découvert la voix mystérieuse, au radio [sic], la semaine passée… c'tait la voix à Duplessis… Une vieille voix… (*LBS* 47)

Il est important de remarquer qu'aucune des femmes ne réagit à cette mention du politicien, une preuve de plus de leur aliénation politique totale. Dans un texte si plein de critique sociale et de références négatives par rapport à la tyrannie masculine, le nom de Duplessis ne pourrait pas manquer. Le politicien est, et il l'était encore plus vivement dans la période où *Les Belles-Sœurs*

a été conçue, un symbole sinistre de l'ère la plus sombre de la mémoire québécoise. Duplessis, dans ce cas un personnage référentiel[1], est synonyme de l'autorité exagérée et arbitraire que Tremblay dénonce avec tant de ferveur dans cette pièce et dans la totalité de son œuvre.

II.5 Rideaux

> Quand la pièce est finie, ce que l'on a derrière soi, ce sont des énormes éclats de rire ; ce que l'on a devant, c'est l'exposé brutal, vulgaire, net, froid de la lugubre solitude canadienne-française.
>
> Jean Basile[2]

Dans *Les Belles-Sœurs*, c'est à travers la mémoire que Michel Tremblay construit la représentation des genres :

● le *Nous* (l'unité homogène formée par les femmes d'un microcosme du milieu ouvrier montréalais des années soixante),

● le *Moi* (chaque *morceau* de la mosaïque féminine – c'est-à-dire, chacune de ces femmes du point-de- vue individuel, avec leurs expériences particulières, leurs psychologies, leurs sentiments secrets, leurs complications, inhérentes à l'âme féminine),

● l'*Autre* (l'homme, diamétralement opposé à la femme, dépeint presque comme son ennemi, le grand responsable des malaises féminins).

---

[1] "Les personnages de théâtre ne sont pas toujours des êtres sortis de l'imaginaire du dramaturge. Dans bien des cas, au contraire, ils sont des emprunts à l'Histoire ou au mythe, deux catégories bien voisines sinon perméables l'une à l'autre. » Georges Zaragoza, Le personnage de théâtre, Lettres Sup (Paris: Armand Colin, 2006) 112.

[2] Jean Basile, "*Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay: une entreprise familiale de démolition," Le Devoir 1968.

C'est la mémoire, la grande protagoniste, mise en scène par l'intermédiaire de la narration de souvenirs des personnages, qui accorde de l'accès aux éléments formateurs de chacune des trois instances, en permettant la compréhension de leurs façons d'être. Exprimée soit à travers la voix commune du chœur soit à travers les monologues, la mémoire des personnages est l'outil de la construction du portrait de la femme en tant que collectivité (la condition féminine) et en tant qu'individu, ainsi que le point de départ pour représenter l'homme québécois.

La préoccupation de mettre toujours le passé en évidence est très tangible dans *Les Belles-Sœurs*, qui renvoie à l'essence même de l'esprit québécois. La pièce procure un questionnement de la société qu'elle représente. C'est du théâtre au-delà du simple divertissement. *Les Belles-Sœurs* est une proposition à réfléchir sur la réalité de ce milieu social, sur les rôles des genres et sur les iniquités inhérentes à leurs divers rapports dans la société québécoise.

III. LE VRAI MONDE ?
LA MÉMOIRE ENVAHIT LA SCÈNE

Tous les artistes sont des menteurs…

Michel Tremblay
(Wills)

Créée en avril 1987, d'abord à Ottawa (le 2) et ensuite à Montréal (le 15), la pièce *Le Vrai Monde ?* constitue nettement une nouvelle étape du processus de maturité dramaturgique de Michel Tremblay, surtout en ce qui concerne le domaine de la technique théâtrale et de ses innombrables possibilités.

La question posée tout d'abord par le titre est une invitation à réfléchir sur la notion de « vérité », et en même temps, sur le langage théâtral et ses rapports avec la vie dite « réelle ». Qu'est ce que *Le Vrai Monde* ? Est-ce celui montré sur la scène ? Lequel ? Est-il où le public se trouve - et aussi le dramaturge Michel Tremblay? Dans ce cas, que se passe-t-il pendant cette expérience théâtrale ?

Le titre est également l'annonce du thème majeur de la pièce, la relativité de la mémoire, ou la subjectivité du « réel ». La pièce promeut la discussion sur plusieurs dédoublements de la dite « réalité », qui sont mis à l'épreuve à travers les incertitudes des souvenirs, voire de la mémoire du passé de chaque individu, l'axe fondamental de cette œuvre tellement originale. Marie-Lyne Piccione considère *Le Vrai Monde ?* comme un « dédoublement généralisé ». Elle rapproche l'esthétique de la pièce à celle de Pirandello[1], et affirme que « Michel Tremblay procède au dédoublement systématique de ses personnages, ... pour insuffler la vie à des héros de papier. » (Piccione 79)

[1] Luigi Pirandello, dramaturge italien (1867-1936). Toute son œuvre est traversée par la thématique de la dualité. Sa pièce la plus connue est *Six personnages en quête d'auteur* (1921) cité par Piccione, Michel Tremblay, L'enfant multiple 79.

Jean-Pierrre Ryngaert suggère que cette esthétique de dédoublement « déclenche un effet de prisme, comme pour signifier qu'il n'y a pas un seul possible [sic] ni une seule réalité (un seul référent), mais que le *puzzle* ainsi obtenu traque au plus près la complexité du monde. » (197) Il faut ajouter, pour renforcer la thèse de cette étude, que ce procédé démontre, aussi, une gamme infinie de vérités licites, légitimées à travers la mémoire individuelle.

Quand il parle de perception, Henri Bergson explique en partie la problématique du *Vrai Monde ?* : « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent : elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant ... notre souvenir ... tend à imiter la perception ... » (Matière et Mémoire 148) En suivant ce raisonnement, les différences profondes entre les souvenirs de Claude et ceux des autres trois membres de la famille peuvent s'expliquer à partir de leurs personnalités, leurs expériences individuelles, et par conséquent par leurs différentes perceptions des événements du passé. La figure 1 offre un schéma graphique de comment cela se développe.

III.1 La mise en abyme : le passé se (re)présente

La fable du *Vrai Monde ?* est relativement simple, comme d'habitude dans les pièces de Michel Tremblay. Il n'y a pas plusieurs péripéties ou même beaucoup d'action. La force dramatique de la pièce réside dans les dialogues et surtout dans la psychologie des personnages, ainsi que dans le contraste entre les

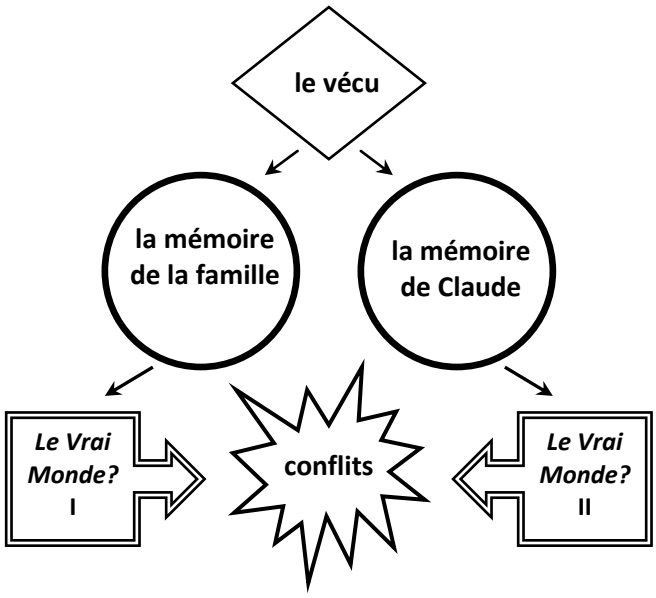


Fig. 1 – La subjectivité de la mémoire : y a-t-il un seul *Vrai Monde ?*

perceptions d'événements passés. Claude, un écrivain jeune et débutant, vient à la maison de sa famille pour parler à sa mère. Il veut savoir ce qu'elle a pensé à propos de la lecture du manuscrit de la première pièce théâtrale qu'il vient d'écrire. Pendant cette visite, les personnages repoussent à la surface des conflits familiaux jusqu'alors cachés ; les différentes interprétations d'événements passés, dont quelques-uns sont potentiellement très graves, dévoilent des anciennes blessures, auxquelles il leur faut faire face. Ou non.

> En héraldique, l'abyme est le point central du blason. Par analogie, la *mise en abîme* (ou *abyme*, terme introduit par GIDE) est le procédé qui consiste à inclure dans l'œuvre (picturale, littéraire ou théâtrale) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales ... La mise en abyme théâtral [sic] se

> caractérise par un dédoublement structurel thématique ... . Le *théâtre dans le théâtre* est la forme dramatique la plus courante de mise en abyme. La pièce interne reprend le thème du jeu théâtral, le lien entre les deux structures étant analogique ou parodique. (Pavis 209)

Dans *Le Vrai Monde ?*, la mise en abyme réside dans l'introduction de la pièce du personnage Claude dans la pièce principale, celle de Tremblay. C'est-à-dire, il y a un dédoublement thématique, qui se réalise dans les deux pièces.

Comme l'a précisément analysé Anthony M. Watanabe, « il s'agit des mêmes événements racontés par des personnages différents. Cette technique occasionne ultimement deux récits semblables dont les circonstances fondamentales cependant sont radicalement opposées. » (Watanabe 83) Le critique invoque le roman *Les fous de Bassan*, de l'écrivaine québécoise Anne Hébert, où la même technique est employée : les divers personnages impliqués dans un meurtre relatent leurs différentes versions de l'épisode.

Tremblay a écrit d'autres pièces où le passé est mis en scène simultanément avec le présent dramatique, comme :

● *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) - «… la pièce la plus dure de Michel Tremblay », (Tremblay À toi pour... 29) comme le dit Michel Belair dans l'Introduction du texte publié par Leméac, certainement se référant à la fin tragique du couple Marie-Lou et Léopold, et leur fils cadet – Deux sœurs, Manon et Carmen, se parlent sur le passé de leur famille, et sur ce qu'il leur faut faire dans le futur ; simultanément, leurs parents (morts il y a dix ans) se parlent de leur vie, en se faisant des accusations mutuelles, et en éclaircissant, pour le public,

divers événements auxquels se réfèrent leurs deux filles. Le personnage de Marie-Louise est isolé dans une niche de solitude, inatteignable par les autres membres de la famille. Dans le côté de la scène où elle et Léopold se parlent, figés dans le passé, elle se trouve dans le salon de télévision ; le mari se trouve à la taverne - « les deux endroits où ils sont les plus heureux au monde » (Tremblay À toi pour... 35), comme l'indique la longue didascalie. La mise en scène des deux personnages ratifie leur solitude et leur isolement l'un de l'autre. Tremblay y présente trois lieux théâtraux et deux temporalités, qui se jouent tous en même temps.

● *Albertine, en cinq temps* (1983) – Le personnage-titre se déplie en cinq, chacun à des âges différents (trente, quarante, cinquante, soixante et soixante-dix ans) et aux endroits correspondants à ceux où elle vivait pendant ces périodes de sa vie. Tous sont en scène en même temps. Dans cette pièce, Albertine (l'un des personnages qui apparaissent le plus souvent dans l'œuvre de Tremblay – théâtre et prose) vient d'arriver à un centre d'accueil pour vieillards. La pièce consiste en une longue conversation entre elle et les quatre autres *Albertines* : elle veut mieux comprendre sa vie et ses décisions du passé, en voulant peut-être changer son destin. C'est la recherche du temps perdu d'Albertine. Le seul autre personnage sur la scène est sa sœur Madeleine (la même du *Vrai Monde ?*), sa confidente, qui n'a pas d'âge selon les didascalies.

● *La Maison suspendue* (1990) – où Tremblay met en scène trois générations de ses personnages, qui se réunissent à la maison de campagne centenaire familiale à Duhamel (municipalité du Québec, dans la région administrative de l'Outaouais, et située au nord du Lac Simon, région touristique

de la province). Cette maison sert de *théâtre* « de moments importants dans l'histoire familiale ». (Verreault 3)

◦ En 1990, Jean-Marc fait l'effort de reconstruire la genèse de ses ancêtres pour aider son projet de devenir écrivain, en racontant l'histoire de sa famille pour « redonner le sens à son existence » (Camerlain 209) ; il fait partie de la dernière génération (le présent) ; il est venu à la maison, qu'il vient d'acheter à une personne inconnue, avec son amant Mathieu (bisexuel divorcé qui a un fils de 11 ans, Sébastien, venu à Duhamel avec le couple) ; le passé ressurgit après leur arrivée à la maison. Ce discours oral de Mathieu résume la signification de l'immeuble pour Jean-Marc et pour les deux, comme couple :

> MATHIEU.- C'est vrai qu'y s'est passé beaucoup de choses
> dans cette maison … la cathédrale de la famille,
> va falloir que j'apprenne à vivre avec…
> (Tremblay La Maison suspendue 118)

◦ En 1950, Édouard, homosexuel qui apparaît dans plusieurs pièces et romans (il est *La Duchesse de Langeais*), et qui fait partie de la génération précédente, est dans la maison avec sa sœur Albertine (la même de la pièce citée ci-dessus) et leur belle-sœur, appelée *La Grosse Femme* (que le lecteur assidu de Tremblay sait qu'il s'agit de Nana – personnage inspiré de la mère du dramaturge, Rhéauna Tremblay) , mère de Jean-Marc ; Marcel, fils d'Albertine, est là aussi ; il a 11 ans ;

◦ En 1910, Victoire et Josaphat-le-Violon sont aussi dans la maison ; ils appartiennent à la génération précédente. Victoire (mère d'Albertine, de Gabriel, d'Édouard et de Madeleine), est sœur de Josaphat, mais ils ont un rapport

incestueux, qui a produit deux enfants : Albertine (dont Victoire est enceinte à ce moment) et Gabriel (futur mari de Nana ; il est dans la maison à l'âge de 11 ans).

La maison où se passe la trame est *suspendue* entre le ciel et la terre (image de Josaphat, un homme avec beaucoup d'imagination[1]) ; l'immeuble, qui n'a pas beaucoup changé, a conservé une grande valeur mystique. Tous les personnages sont en scène en même temps, « en sorte que certaines répliques prononcées en 1950 semblent, parfois, faire écho au passé ou présager l'avenir. » (Verreault 4)

Dans *Le Vrai Monde ?*, le premier personnage en scène appartient à la pièce de Claude, comme l'indiquent les didascalies :

> *Le salon est vide ...*
>
> *Entre Madeleine II, qui semble inquiète ...*
>
> *Elle retraverse le salon et sort*. (Tremblay Le Vrai Monde? 11)

Déjà dans cette première scène, Tremblay privilégie le passé par rapport au présent : la mémoire (à travers la création) de Claude entre en scène avant tout, en illustrant l'échelon de priorités que Tremblay y établit. La pièce de Claude est l'expression de sa conscience du passé. Ou mieux, elle est son interprétation, son traitement du passé à partir de sa mémoire.

> CLAUDE . Tous les écrivains font ça, maman, prendre des choses autour d'eux pis les restituer de la façon qu'y les voient, eux… (*LVM ?* 44)[2]

---

[1] « JOSAPHAT – C'te maison-là … mon p'tit gars, … c'est pas une maison ordinaire ! … t'as pas l'impression qu'elle est posée sur son terrain comme les autres maisons … y'a une corde qui part du toit pis qui monte jusqu'au ciel ! … au bout de la corde y'a une ancre de bateau ! … notre maison est suspendue au bout d'une corde pis d'une ancre de bateau plantée dans le ciel ! » Michel Tremblay, La Maison suspendue, Théâtre (Montréal: Leméac, 1990) 40-1.

[2] *LVM ?* : Abréviation – *Le Vrai Monde ?*

La juxtaposition des deux niveaux du « réel » est une technique intéressante et efficace. Claude est distinctement le négociateur des deux vérités possibles. En même temps, le contraste entre ces deux « vrais mondes » se réduit à une dichotomie assez simple : le réel selon la famille, et le réel selon Claude (exprimé par la famille II). *Le Vrai Monde ?* traite des conflits entre le jeune dramaturge et sa famille, surtout entre lui et son père, qui, selon Claude, a peut-être failli commettre un viol incestueux (aussi un crime double). Claude manifeste ses arguments à travers ses personnages, qui sont physiquement en scène pour exprimer ses pensées (les soupçons et les réactions qu'il croit devoir faire savoir aux autres pour mettre fin aux conflits).

Les personnages de la pièce-cadre sont la famille de Claude ; les personnages de la pièce de Claude sont la représentation qu'il fait de cette même famille (la sienne). Dans le texte de Tremblay, les personnages que Claude a créés se différencient des autres par une numérotation – les personnages de Tremblay sont ceux du numéro I, et les personnages de Claude ont le numéro II après leurs noms[1]. Ainsi, Alex I est son père, Madeleine I, sa mère, et Mariette I est sa sœur. Par contre, Alex II est son père comme il l'a recréé, ainsi que Madeleine II et Mariette II. Claude n'est pas dans sa pièce, ou du moins sa présence n'y est pas mentionnée.

Pour aider à la compréhension des aspects examinés dans cette étude, voici un résumé de la pièce *Le Vrai Monde ?*[2] :

1) *LVM2 – Madeleine II entre dans le salon ; elle regarde par la fenêtre ; elle sort (musique classique).*

[1] Évidemment, les personnages de Claude sont aussi des personnages de Tremblay.
[2] Abréviations : LVM1 (la pièce-cadre) ; LVM2 (la pièce de Claude)

2) LVM1 – Claude et Alex I entrent (musique populaire). Ils se disputent, en parlant du passé ; Alex I voudrait que Claude suive sa profession (commis-voyageur) ; Claude voudrait que son père l'accepte comme il est. Madeleine I entre et Alex I affirme qu'il a toujours été bon père et que Claude et Madeleine I sont trop proches.

3) LVM1 – Madeleine I dit à Claude qu'elle est tout à fait révoltée après avoir lu sa pièce : elle avoue qu'il y a des sentiments qu'elle préférerait maintenir dans le silence. Claude dit qu'il veut régler les affaires de la famille.

LVM2 – Madeleine II revient. Elle regarde par la fenêtre. Elle sort. Alex II arrive. Il porte des fleurs. Il est quelques jours en retard. Madeleine II entre dans le salon. Ils se disputent. Elle l'accuse d'avoir une autre famille. Madeleine II dit à Alex II qu'elle veut le divorce. Alex II est furieux et il sort avec le téléphone.

4) LVM1 – Madeleine I et Claude continuent à se parler. Elle lui avoue son propre malheur et elle lui confie des secrets, y inclus la violence avec laquelle elle se venge d'Alex I, dans son imagination. Pourtant, elle rapproche le fait que Claude a osé rendre publics les problèmes familiaux. Elle l'accuse de trahison.

5) LVM1 – Claude et Alex I se disputent davantage. Ils parlent de leurs différences, de l'incompréhension réciproque, des promesses en vain etc. Claude lui dit qu'il a perdu son héros.

LVM 2 – Alex II et Madeleine II continuent leur discussion. Il refuse de lui donner le divorce. Il est presque violent. Madeleine II rappelle à Alex II qu'il l'a frappée une fois.

6) LVM1 – Mariette I arrive. Alex I l'adore évidemment, et les deux sont très proches. Claude se sent exclu. Ils finissent par parler de la soirée où Alex I a faillit violer sa fille (selon Claude). Mariette I nie cela et accuse Claude de créer des problèmes où ils n'existent pas.

LVM2 – Mariette II parle à Alex II. Entre autres choses, elle lui dit qu'elle sait que son père va souvent au club pour la regarder danser, parfois avec ses chums. Elle lui dit que cette soirée, si Claude n'était pas arrivé, au moment juste, Alex II l'aurait violée.

7*) LVM2 – Alex II se refuse à admettre ou de réparer ses fautes. Il révèle ses positions machistes quant aux femmes de la maison.*

8) LVM1 – Madeleine I dit à Claude de ne pas rester chez eux pour le repas.

LVM2 – Madeleine II apporte une bière pour Alex II. Elle lui donne aussi sa valise. Alex II est furieux et, dans un accès de rage, il brise des objets dans le salon.

9) LVM1 – Claude et Alex I continuent à se disputer. Avant de quitter la maison, Claude réaffirme qu'il sait exactement ce qui s'est passé cette soirée. Alex I brûle les manuscrits de la pièce de Claude.

III.1.1. À propos de la mise-en-scène

> ALBERTINE À 70 ANS . Ils vont te guérir de tout, sauf de tes souvenirs…
>
> Michel Tremblay
> (Albertine en cinq temps 99)

Anne Ubersfeld, en considérant la spécificité du texte théâtral, explique qu'il est incomplet, parce qu'il ne peut pas traduire toute l'amplitude du spectacle de la mise-en-scène. Ubersfeld signale que « par nature le texte de théâtre ... est fait pour être représenté. » (Théâtre II 11) Et, même si la représentation scénique n'est pas la « servante du texte », le dramaturge peut choisir d'y inclure des indications relatives à certains aspects qu'il trouve indispensables à la mise-en-scène. Par la suite, « l'écrivain de théâtre, même quand il n'est pas lui-même pris dans la production théâtrale, n'écrit pas sans la perspective immédiate de l'objet-théâtre ... » (Ubersfeld 14) Conscient de la complexité inévitable de son objectif de mettre en scène deux pièces qui se superposent, Michel Tremblay a dû préciser certaines instructions concernant la réalisation du *Vrai Monde ?.*

● Les personnages de Claude sont joués par des acteurs différents de ceux qui jouent les personnages de la pièce principale. Ils sont habillés de façon pareille, mais pas identique :

> *Entre Madeleine I qui arrive de la cuisine. Elle est habillée comme Madeleine II mais en plus simple, en plus 'réaliste'.* (*LVM ?* 11)

Les costumes de ses personnages traduisent l'interprétation qu'en fait Claude[1]. Ils gardent des traits communs avec ceux de la pièce principale pour

[1] Dans la présentation de la pièce et de ses personnages, à la page 8, on lit « Les personnages de la pièce de Claude sont habillés exactement comme ceux de la réalité avec, toutefois, quelque chose de transposé qui en fait presque des caricatures. » (*LVM ?*)

montrer qu'ils sont des référentiels les uns des autres ; la version de Claude dépeint des personnages plus élaborés, plus proches de sa propre personnalité, de ses expectatives, de comment il pense que sa famille devrait être, et de comment il pense qu'ils devraient se comporter. Leurs costumes reflètent sa façon de les voir.

● L'espace scénique[1] de la pièce de l'écrivain fictif est le même que celui de la pièce principale. L'espace dramatique est aussi le même, apparemment, pour les deux pièces. Mais en fait ce qu'on observe est une « autoréflexivité » (Pavis 209) de l'espace dramatique[2] (le salon de la famille), parce qu'il se dédouble, il s'accomplit à deux niveaux : il s'agit d'une scène sur l'autre, dont la matérialisation est commune.

> MADELEINE I . Tu décris notre salon dans ses moindres détails ! Les meubles, les draperies, le tapis usé devant la porte, la télévision Admiral… Ça se passe ici … (*LVM ?* 17)

L'espace scénique est clos, et il représente le salon de la maison de la famille[3]. Claude n'y habite plus, mais il y revient cette soirée, où la famille va réexaminer ses conflits à cause de sa présence. La fonction de cet espace est claire : les personnages sont dans un endroit clos où chacun des membres de la famille doit faire face aux accusations de Claude. La maison familiale est également l'endroit où la pièce de Claude se passe. Le fait que Claude n'y habite plus lui donne de la distanciation, ce qui ajoute du sens à son rôle d'évaluateur de

---

[1] « Par cette expression, on entend la partie du théâtre où se déroule le spectacle ... . l'espace matériel dans lequel évoluent les acteurs. » Michel Pruner, L'Analyse du texte théâtral (Paris: Dunod, 1998) 46-7.

[2] « C'est l'espace dans lequel l'auteur place son action ... espace fictif imaginé par l'auteur. » Pruner, L'Analyse du texte théâtral 48-9.

[3] « Décor – Le salon d'un appartement du Plateau Mont-Royal, été 1965. » (*LVM ?* 8)

la famille. Le décor que Claude indique dans son texte est la reproduction fidèle de la maison familiale, ce qui authentifie encore plus la qualité mémorielle de sa pièce.

Les deux espaces scéniques se fusionnent vers la fin de la pièce : Alex II, frustré parce que Madeleine II l'a expulsé de la maison, « *brise, très froidement, les bibelots du salon et renverse quelques meubles. Il sort.* » (*LVM ?* 88) À ce moment, l'espace scénique II envahit l'espace I (celui de la pièce principale), et cet amalgame (des deux espaces) passe à représenter la vraie condition du ménage de la famille, maintenant littéralement détruit. C'est-à-dire, le ménage détruit dans l'imaginaire de Claude (où Alex II brise les objets) symbolise (en envahissant) le ménage également détruit par Alex I.

● Le temps dramatique du *Vrai Monde ?* se coupe par l'intermédiaire de l'action des personnages de Claude. Cette coupure vise à révéler les perceptions dictées par la mémoire de l'écrivain fictif à propos d'événements du passé, et très souvent elle sert à illustrer et à enrichir ce qui est dit dans la pièce principale. Parfois, les jeux sont si proches l'un de l'autre, soit du point de vue physique soit du point de vue de la propre action, que la frontière entre les deux pièces devient très ténue, et elles arrivent presque au point de s'assembler dans une seule :

> ALEX II . J'ai pas sué sang et eau pour élever une famille pour me retrouver vingt-cinq ans plus tard avec une femme plus des enfants qui me méprisent !
>
> ALEX I . J'ai pas trimé tout [sic] ma vie pour vous soutenir, toé pis les autres, ici-dedans, pour me retrouver au bout du compte avec un fils ingrat qui me chie dans le dos à la première occasion ! (*LVM ?* 58)

Le découpage du jeu principal par le jeu secondaire apporte au temps dramatique un rythme plus vigoureux, qu'il n'aurait pas sans l'emploi de cette ressource.

● Parce qu'elle est un élément de grande importance dans la réalisation du *Vrai Monde ?,* la musique y gagne un sens tout particulier. Déjà dans la première scène, les didascalies renvoient au composant sonore de la représentation, qui assume la fonction de distinguer une pièce de l'autre, et de contribuer à la caractérisation des deux mondes distincts et des personnages qui en font partie :

> *Le salon est vide.*
>
> *On entend le troisième mouvement de la cinquième symphonie de Mendelsohn.*
>
> *Entre Madeleine II ...*
>
> *Elle ... sort.*
>
> *On entend une chanson populaire de 1965.*
>
> *Entrent Claude et Alex I ... .* (*LVM ?* 11)

La construction de l'identité des personnages à travers leur goût musical n'est pas nouvelle chez Tremblay. Dans *Les Belles-Sœurs*, par exemple, le « p'tit Raymond », personnage virtuel fils de Gabrielle Jodoin, a beaucoup changé après avoir commencé à fréquenter l'école classique. Selon sa mère, entre autres choses, il fait jouer de la musique classique, que Gabrielle trouve « pas écoutable », une musique qu'elle ne peut pas « endurer ». (*LBS* 36) Tremblay traite la musique classique comme un référent de finesse, de culture, d'intellectualité, et, en même temps, comme un symbole de l'inapprochable et de l'incompréhensible pour ceux qui appartiennent aux classes sociales moins

favorisées qu'il dépeint. Tremblay place la musique classique à un niveau supérieur : Il est important de remarquer que la musique classique est identifiée dans les didascalies, mais la chanson populaire ne l'est pas ; on peut déduire qu'elle n'est pas aussi importante, et que le metteur-en-scène pourrait utiliser n'importe quelle chanson populaire.

Ainsi que le sont les acteurs et les vêtements, la musique est un signe qui se dédouble dans la concomitance des deux pièces. Tremblay codifie tous ces éléments de façon à connecter les niveaux sémantiques de chaque pièce, en gardant leur distinction. Les deux types de musique présentés sont des signes qui s'opposent en établissant les deux instances de la mise-en-scène.

● Les deux pièces s'exécutent parallèlement l'une à l'autre, c'est-à-dire, elles sont autonomes. Conséquemment, il n'y a pas vraiment d'échanges entre les personnages de Claude et ceux de la pièce principale. Vers la fin, toutefois, après que Madeleine I a expulsé Claude de la maison, et que Madeleine II a fait de même avec Alex II, les deux pièces se confondent :

> *On entend le troisième mouvement de la cinquième symphonie de Mendelsohn. Madeleine II s'approche lentement de Claude et lui tapote l'épaule comme s'il était un bon garçon.*
>
> *Elle sort à son tour.*
>
> *Alex II met sa tête dans ses mains.*
>
> *Claude serre son manuscrit contre lui*. (*LVM ?* 88)

Le geste de Madeleine II est sans doute la concrétisation des souhaits de Claude, qui veut gagner l'appui de sa mère par rapport à son entreprise de mettre en ordre les affaires de la famille. Mais cela n'arrive que dans sa fiction.

Deux interprétations du comportement agressif de Claude envers son père sont possibles :

a) En fin de compte, Claude est aussi un personnage de sa propre pièce ; à ce moment, les deux pièces se confondent, et Claude (qui serait Claude II) jette son manuscrit sur son père fictif pour exprimer sa révolte contre ses actions.

b) Le geste est à peine cathartique et symbolique : Claude se laisse dominer par la frustration avec l'inutilité de ses efforts pour que ses parents arrivent au point de faire face à « ces choses-là ... une fois pour toutes. » (*LVM ?* 19), et il jette le manuscrit sur l'image de son père qu'il a créée lui-même. Dans ce cas, son geste démontre qu'il abandonne l'idée de convaincre son père d'accepter la réalité, et il laisse tomber le projet de sa pièce.

● Claude ne parle pas à ses personnages, et l'action de sa pièce se déroule, pour la plupart, dans le jeu indépendant auquel ils appartiennent. Pourtant, ils sont tous sur la scène (pièce I et pièce II), parfois en même temps, sans aucune séparation spatiale ou formelle. Tremblay traite la mémoire de Claude (la pièce encadrée) comme une entité toute présente, mais indépendante de la pièce principale.

● Il n'y a pas de monologues (dans l'acception ordinaire du terme) dans *Le Vrai Monde ?*. Néanmoins, la pièce de Claude est, en dernière instance, un monologue à lui, parce qu'il s'agit de son discours solitaire. Cela veut dire que, quand ses personnages parlent, c'est Claude lui-même qui prend la parole par l'intermédiaire des êtres qu'il a créés. C'est l'effet miroir de la mise en abyme : Tremblay parle à travers le discours textuel de Claude, qui parle à travers le

discours[1] de ses personnages, de sorte que la *mimesis*[2], principe capital du théâtre, s'accomplit en deux couches, celle de la pièce principale et celle de la pièce de Claude. Ce *monologue* de Claude est destiné au public, et aussi à sa mère, le seul personnage qui a lu sa pièce, un aspect important dans cette construction. Par conséquent, Claude et sa mère sont les seuls spectateurs intérieurs de sa pièce (dans la pièce-cadre).

III.2. Le théâtre de la mémoire, outil d'expression et arme d'accusation

> Le défi de Claude est qu'en écrivant une pièce, il a brisé le silence qui était la règle dans la famille.
>
> Jean-Pierre Ryngaert
> (199)

Le Vrai Monde ? reprend plusieurs thèmes qui sont fréquemment traités dans l'œuvre de Michel Tremblay. À travers la pièce de Claude, le dramaturge creuse au delà des apparences du « monde » dépeint dans sa pièce principale, en contrastant les deux « réalités » pour dénoncer certaines faiblesses de l'organisation sociale. Ce questionnement se matérialise à travers la représentation de deux « mondes » dont les « vérités » s'opposent : le théâtre de Tremblay et celui de Claude.

---

[1] "Toute analyse ... ne peut faire l'économie de ce fait fondateur, celui de la double énonciation du théâtre : le personnage parle en son nom de personnage, mais il parle parce que l'auteur le fait parler ... Aussi ne parlons-nous pas de la *parole* du personnage ... mais de son *discours* comme processus construit . . le discours du personnage *simule* la parole ... » Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Classiques du peuple "Critique" (Paris: Éditions Sociales, 1978) 146.

[2] "Le théâtre est l'espace d'un simulacre. Il donne à voir et rend présent ce qui n'existe pas, comme si cela existait. Cette représentation, que Platon distingue de celle intervenant dans la narration, est l'imitation – la *mimesis* – d'une succession d'actions fictives accomplies par des êtres vivants ... » Pruner, L'Analyse du texte théâtral 25.

Pour Claude, l'écriture théâtrale a une fonction libératrice, interprétative et dénonciatrice. Ses observations et ses découvertes sur la vie de ses parents lui ont servi d'inspiration pour créer la pièce où il apporte à la lumière des sentiments à lui, jusqu'alors cachés, à propos de certains aspects et événements de leur histoire commune. Claude a gardé tout ce bagage de souvenirs dans son esprit pendant plusieurs années. En même temps, son écriture lui a permis de déchiffrer les actions de ses parents suivant la façon dont il s'en souvient, pour fabriquer les réactions qu'il juge adéquates aux situations qu'il a choisi de traiter. Son père, un vilain dans sa pièce, est la source principale des frustrations de Claude, et, par conséquent, de sa création théâtrale.

> CLAUDE . Sais-tu ça fait combien de temps que je prépare ça ?
> Combien d'années ? ... avec ce que je pense deviner de toi ?
> Le sais-tu que c'est à cause de toi que j'ai commencé à
> écrire ? (*LVM ?* 93)

En même temps, pour le public, la pièce de Claude a une fonction didactique et démonstrative, parce qu'elle illustre et explique les positions du dramaturge quant aux différentes situations que la famille discute.

III.2.1 Les personnages masculins

Claude est un personnage de la pièce principale, mais il ne fait pas partie (ou du moins on ne l'y voit pas) de la pièce secondaire. Il a du talent artistique, et dès l'enfance il a exhibé un fort intérêt pour les livres et pour la pratique intellectuelle, malgré les efforts de son père de l'éloigner de ce genre d'expérience. Alex I, son père, le rejette dès son enfance, parce que Claude est

trop sensible, il ne s'intéresse pas au hockey ou aux autres activités considérées comme « masculines ». En plus, Claude est excessivement proche de sa mère, ce qui trouble et éloigne son père. Alex I est distant et ne comprend pas son fils. La caractérisation de Claude comme artiste est bien stéréotypée : le jeune homme est un intellectuel.

La fonction du personnage de Claude est de mettre en épreuve, à partir de la mémoire, la vie de sa famille, heureuse et sans grands problèmes, mais juste apparemment. Ses interrogations et ses certitudes se matérialisent dans la pièce secondaire qu'il a écrite et qui se joue en même temps que la principale. Là, non seulement le jeune écrivain dévoile des secrets familiaux, mais il fournit aux autres membres de la famille (en particulier à sa mère, la seule lectrice de sa pièce) sa propre formule pour régler des situations qu'il considère comme insoutenables depuis longtemps. Les souvenirs de Claude déclenchent les souvenirs de la famille, et ils s'opposent inexorablement les uns aux autres.

> Quand un mal inouï a été commis à notre encontre et surtout à l'encontre d'êtres qui nous étaient chers, on ne parvient pas à accepter que ce mal, précisément parce qu'on le croit exceptionnel, glisse progressivement dans l'oubli, ... on voudrait qu'il résonnât toujours ... Or, quand on y réfléchit, le refus du symbolique au nom d'une résonance de fait, le refus de faire son deuil afin d'oublier lâchement ce qui s'est passé, ne sont que l'envers du délire de vouloir faire entrer une éternité dans les faits ... et de s'arroger ainsi une puissance fantastique sur autrui. (Cléro 345)

Cette analyse mentionne l'expression hégélienne pour décrire l'un des « travers de la figure de la 'conscience malheureuse', présentée dans la *Phénoménologie de l'Esprit*[1] » : le 'délire de la présomption'. (344) La pensée de Cléro, originellement relative à l'histoire, peut s'appliquer parfaitement aux circonstances du personnage de Claude.

En parlant de l'inspiration autobiographique de ses œuvres, Tremblay a dit : « Je fais exprès de multiplier les fausses pistes … pour que personne ne me trouve jamais moi en fin de compte. » (entrevue concédée à Guy Cloutier pour le Magazine littéraire de janvier 1994)[2] Néanmoins, Marie-Lyne Piccione voit Claude comme une espèce de double de Michel Tremblay. Elle souligne le « rapport de gémellité » entre le *créateur* et sa *créature* : « son âge (23 ans), son métier (linotypiste), la facture réaliste de sa pièce, ses intentions polémiques, tout contribue à lui [Claude] assurer un statut de double qu'une jeunesse éternelle préserve des méfaits du temps. » (94)

Le personnage masculin qui apparaît dans les deux pièces est Alex (I, le père, et II, la représentation qu'en fait Claude). Des trois personnages qui se dédoublent, Alex est le seul qui n'a pas vraiment subi de modifications dans la pièce secondaire – Alex II est une représentation très proche de son modèle, Alex I.

Pour ratifier ses positions notoires sur l'homme québécois, Michel Tremblay crée, en Alex I, encore un autre personnage masculin qui incarne un grand nombre de qualités négatives. Son personnage-dramaturge fait de même quand il crée son Alex II.

---

[1] pages 307-312 de la traduction de J. Hyppolite (cité par Cléro 344)
[2] Cité par Marie-Lyne Piccione (Piccione, Michel Tremblay, L'enfant multiple 92.

a. Alex I, mari et père absent

> L'homme est une nouille. Il n'y a pas d'homme au Québec. Tout le monde le sait : je ne veux pas m'expliquer là-dessus.
>
> Michel Tremblay[1]

Le père de Claude n'accepte pas l'intérêt de son fils pour la lecture ou pour les activités intellectuelles. Stéréotype du machiste, le père ne croit pas à un possible succès dans la carrière d'écrivain que son fils veut poursuivre ; Alex I ne prend pas au sérieux les efforts de son fils pour réussir dans un champ professionnel difficile.

Alex I se souvient de Claude comme un garçon obsédé par la lecture, distant de tout ce qui se passait autour de lui. Il est clair qu'Alex I n'a aucune sensibilité pour apprécier le talent artistique du jeune écrivain.

> ALEX I . Quand t'étais petit, mon char était toujours sale de même. Mais t'as jamais remarqué ça ... c'est vrai… T'avais toujours le nez plongé dans tes livres, tu pouvais pas savoir de quoi mon char avait l'air… (*LVM ?* 11)

En continuant à parler de ses souvenirs, Alex I rappelle à Claude une soirée où il est allé le chercher à Paloma, endroit où Claude se réunissait avec ses copains.

> ALEX I . ... t'as dû avoir honte de moé, hein ? Le popa commis-voyageur qui ose pénétrer dans le cénacle des refaiseux de monde ... chez les intellectuels supérieurs et porteurs de

[1] Rachel Cloutier, Marie Laberge and Rodrigue Gignac, "Entrevue avec Michel Tremblay," Nord 1 (1971): 58-59.

vérité ! ... T'as ben faite d'avoir peur, mon p'tit gars ! ... C'tu encore ouvert ça, la Paloma, ou ... un père qui a eu le génie d'y mettre le feu avant moé ? (*LVM ?* 51-52)

Les mots d'Alex I sont humiliants, méprisants et pleins de rage, mais aussi pointillés de jalousie (« ... tu t'es toujours pensé plus smatte que moé ... *LVM ?* 58). Il critique son fils, qui a un travail mineur pour se soutenir jusqu'à l'arrivée d'une possible bonne chance: Alex I avait voulu que Claude travaille avec lui dans la compagnie d'assurances.

ALEX I . Ben laisse-moé te dire encore une fois que ç'aurait été ben moins plate que de t'atteler pour le reste de tes jours à une machine que t'haïs… Pis t'aurais vu du pays ! (*LVM ?* 14)

Mais Claude veut tout investir dans sa carrière, qu'Alex I dédaigne et ne pourrait jamais comprendre.

ALEX I . Encore tes rêves d'écrivain ! ... J'te comprendrai jamais…

CLAUDE . Ça fait longtemps qu'on sait ça… ...

ALEX I . Tu te promènes toujours avec ta petite serviette d'intellectuel ... Que c'est que tu mets, dedans ? Ton lunch ? Ton lunch pis tes manuscrits. Quand est-ce qu'on va avoir droit à ça, la grande révélation ? Hein ? Dans la semaine de trois jeudis ? (*LVM ?* 15)

Alex I ne cache pas son manque de confiance dans le talent de son fils. Ses mots sont blessants, pleins de dédain, de sarcasme et d'agressivité. Alex I a bien réussi dans sa carrière, il a atteint un bon niveau financier dont il est très fier. Il ne se rend pas compte que la famille a payé un prix trop élevé pour les biens

matériels qu'il a pu leur accorder - il est un mari trompeur et un père absent et insensible. Alex I ne voit pas au-delà du superficiel, de l'immédiat. Le mari demande à Madeleine qu'elle lui apporte une bière. Claude veut savoir pourquoi Alex I ne va pas la chercher lui-même. Il répond :

> ALEX I . Chacun son rôle, mon boy ! Moé, j'vas chercher l'argent, ta mère va chercher la bière ! (LVM ? 48)

Alex I essaye de déguiser son machisme derrière les plaisanteries de mauvais goût. Sans aucune autocritique, il se considère un mari exemplaire.

> ALEX I . ... Tu le sais très bien que c'est juste une farce ! J'ai toujours traité ta mère comme une princesse ... ! » (LVM ? 48)
>
> ALEX I . Ta mère ? ... Y avait personne comme elle pour remettre un gars à sa place ! ... j'me sus dit : faut que j'la marie pour la mettre à ma main ! Mais j'ai jamais réussi ! ... c'est toujours elle qui a le dernier mot ! (*LVM ?* 49)

Comme père, Alex I a vraiment échoué, à l'avis de son fils. Pour cette raison, quand Alex I dit qu'il voulait lire les écrits de Claude, (« Quand tu voudras me montrer quequ'chose que t'as écrit, n'importe quand, quand tu seras prêt, je le suis aussi ! » *LVM ?* 53), Claude s'en méfie, en lui rappelant qu'il avait l'habitude de ne pas concrétiser ses promesses (« ... j'me dis que c'est une promesse de plus qui va tomber dans l'oubli… ... Mon enfance pis mon adolescence sont pleines de promesses que t'as pas tenues, papa… » *LVM ?* 54).

Claude garde dans sa mémoire une quantité d'épisodes traumatisants qui amoindrissent de beaucoup le respect qu'il pourrait avoir pour son père. En fait, la famille reconnaît sa capacité de se souvenir de choses très anciennes.

(« MARIETTE I : ... Salut mon p'tit frère… Toujours le nez dans les bobos du passé ? T'sais qu'y'a une mémoire incroyable, hein ? Y me contait des affaires, là, que j'avais oubliées depuis mon enfance ! » *LVM ?* 66) Rennie Yotova a remarqué le paradigme « réconfortant » que Claude a construit à partir de cette mémoire prodigieuse. Selon cette critique, la mémoire chez Claude « est indestructible, elle est toujours là et l'empêche de se projeter dans l'avenir. » (174)

Au contraire de son fils, Alex I ne rappelle que ce qu'il considère comme important :

> CLAUDE . C'est ça, c'est passé, oublions-le ! Combien de temps dure ta mémoire, papa, deux semaines ? ...
>
> ALEX I . Les affaires importantes, j'les retiens, les autres…
>
> (*LVM ?* 55)

Avec cette réponse, Alex I laisse savoir à Claude (et au public) que sa mémoire, au-delà de courte, est également sélective. Claude, au contraire, se souvient de certains faits jusque dans leurs moindres détails, ils l'ont tant marqué. Il avoue son obsession pour son père, dont l'absence, physique et émotionnelle, n'a fait qu'augmenter son angoisse.

> CLAUDE . Ben, rassure-toi, j'me souvenais de toi… T'étais tellement pas là que j'pensais même rien qu'à toi ! C'était devenu une hantise ! ... y m'arrivait de faire d'la fièvre ! ... Pis j'te croyais ! J'te suivais comme un p'tit chien, le cœur battant, j'te dévorais des yeux ... tu me voyais plus…
>
> (*LVM ?* 56-7)

La douleur de Claude revient à la surface avec une intensité profonde. L'indifférence d'Alex I vers ses sentiments lui est fort insupportable. Claude déclare que toute cette admiration s'est transformée en un grand mépris et en une rage immense envers son père. Il devient agressif pour blesser Alex I.

> CLAUDE . Ah ! oui… le mépris. Le v'là, le vrai mot. Chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris… petit à petit, étape par étape ... 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… (*LVM ?* 97)

La longue tirade de Claude se forme d'une série d'accusations. Parce que son père lui dit qu'il n'accepte pas que Claude ait écrit une pièce où lui, Alex I, est un personnage, Claude ramasse des feuillets de son manuscrit en même temps qu'il se laisse enfin exprimer toute sa déception et sa révolte envers son père.

> CLAUDE . T'évolues en regardant grossir les défauts de fabrication de ton héros qui finit par tomber dans le grotesque ... tout le mépris que je ressens pour toi ... Toute ta veulerie est là. Toute ... ton épouvantable paresse intellectuelle. ... parfaitement égoïste et égocentrique. C'est même pas de la méchanceté ... . t'es inatteignable ! ...totalement irresponsable… Tout ce qui compte c'est la bière du samedi soir ... la petite mort sur un lit de motel ... tout ce qui est important pour toi, c'est les jokes ! ... un très grand conteur de jokes cochonnes ... (*LVM ?* 98)

Le discours parlé décrit la façon dont Claude s'est senti obligé de remplacer son héros d'enfance par un être méprisable. Avec le passage du temps, il s'est rendu compte que son père était un égoïste, qui ne lui faisait aucune attention, et avec lequel il ne s'identifiait pas du tout. Ici, Tremblay reprend la question de l'identité : Claude n'a pas eu de modèle de masculinité à suivre. Avec la transformation de son père de héros en monstre, le jeune écrivain a été laissé avec la seule perspective de sa mère, ce qui explique un peu la proximité des deux. En même temps, Claude a passé sa vie à nourrir ses souvenirs avec l'espoir de résoudre les questions qui causent son malheur.

Les mots que Claude adresse à son père sont amers, pleins de ressentiment, mais ils démontrent aussi l'énorme frustration d'un amour filial qui n'est pas comblé, qui a été vain pendant trop longtemps. Malgré le masque du mépris, cet amour est toujours là: un amour inachevé. Dans leur rapport, il ne reste plus aucune démonstration d'affection ou même de respect. Les deux hommes, père et fils, diamétralement opposés l'un à l'autre, se disputent pendant toute la durée de leur rencontre.

Claude révèle à Alex I que toute la famille sait qu'il a une autre famille. Au lieu d'un reproche moral, les mots de Claude sont plutôt dictés par la jalousie :

> CLAUDE . Aïe, une deuxième famille, des rivales ! Des voleuses ! ... R'garde-moi pas comme ça, on connaît tous l'existence de madame Cantin, ... même si on n'en a jamais parlé… C'est ça la belle complicité des familles… (*LVM ?* 87)

Pendant cette conversation pénible, Claude ramasse des feuilles de son manuscrit. Le geste démontre que sa pièce n'est plus aussi nécessaire pour lui

qu'elle l'était avant cet échange, puis qu'il a finalement réussi à exprimer ses sentiments à son père. Le jeune dramaturge reconnaît et assume la fonction cathartique de son écriture :

> *Claude ramasse quelques feuillets qu'il vient agiter sous le nez de son père.*
>
> CLAUDE . Sais-tu ça fait combien de temps que je prépare ça ? ... avec c'que je pense deviner de toi ? Le sais-tu que c'est à cause de toi que j'ai commencé à écrire ? ... comme si t'avais été sourd ? ... c'était pour te parler parce que t'étais pas parlable ... j'me jetais sur le papier avant d'étouffer ! (*LVM ?* 93)

Dans un geste d'autodestruction, Claude délègue à son père le droit de déchirer le manuscrit de sa pièce, qui est en fait sa tentative de dévoiler les problèmes familiaux et de les régler. Devant l'insistance d'Alex I (et des autres membres de la famille) de préserver le silence, Claude ne voit plus de raisons pour son initiative de guérir la famille.

Dans *Le Vrai Monde ?* Tremblay soutient un

> rejet farouche de la paternité. La figure du père est maléfique et destructrice et la mère devient souvent sa complice par faiblesse et manque de courage. ... La famille est rejetée, car elle représente un monde clos où aucun véritable lien d'intimité ne se crée,

dit Rennie Yotova. (176) La figure du père, chez Tremblay, est souvent dépeinte de façon pareille à la construction du personnage d'Alex, nettement cohérente avec les impressions de l'écrivain à propos de l'homme québécois.

b. Alex II, vilain du *vrai monde* de Claude

> CLAUDE- . T'as posé le geste le plus violent que j'ai jamais vu …
> t'as détruit le seul manuscrit de la première pièce d'un auteur[1]
> ... J'aurais pu la récrire … mais j'ai choisi de jamais y revenir, de garder cet affront-là intact, comme une brûlure qui guérit pas…
>
> Michel Tremblay
> (L'Impératif Présent 24)

À travers les événements du passé – selon sa mémoire - Claude a fabriqué la représentation de son père Alex II, dont la personnalité garde à peu près les mêmes caractéristiques que celle de son modèle, Alex I.

Alex II entre sur la scène au moment où il vient d'arriver d'un voyage d'affaires ; il apporte un « énorme » bouquet de fleurs pour Madeleine II. Le geste manipulateur du père fictif a pour but de l'exempter de son retard de deux jours. Cette première scène d'Alex II se joue simultanément à la conversation entre Claude et sa mère, Madeleine I. La fonction de l'échange entre Alex II et Madeleine II est de clarifier ce que disent Claude et Madeleine I. Les deux dialogues s'alternent dans les jeux indépendants des deux « pièces » ; le dialogue entre Alex II et Madeleine II élucide les aspects discutés par Claude et Madeleine I.

Pourtant, la conversation entre les parents fictifs énonce la fin de la soumission de Madeleine II aux injonctions de son mariage avec Alex II. Elle lâche la frustration qu'elle avait accumulée pendant toutes les années de mensonges et

[1] Jean-Pierre Ryngaert considère le geste d'Alex I comme l'acte final de la castration de Claude par son père : « 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. » Jean-Pierre Ryngaert, "Faut-il faire parler le vrai monde?," Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 204.

de tromperies d'Alex II. Madeleine II en a eu assez, surtout après que madame Cantin de Sorel, amante d'Alex II, est venue chez eux durant l'absence d'Alex II, pour demander de l'argent. L'amante a une fille avec Alex II.

Madeleine II veut le divorce. La réaction d'Alex II aux plaintes de sa femme est typiquement machiste. Il trouve « naturel » qu'un homme ait des affaires amoureuses en dehors du mariage, surtout quand il voyage autant que lui. Le père fictif affirme que ses affaires sont « sans importance », et qu'il n'a jamais nié qu'il est attiré par des femmes. (*LVM ?* 28)

> ALEX II . C'est vrai que… que j'ai tendance à semer à tous vents, comme tu dis… Mais pour moé c'est sans importance… ... juste un besoin naturel ... de ressentir, le samedi soir, quand j'me retrouve tout seul dans un hôtel déprimant… (*LVM ?* 33)

Pour le personnage d'Alex II, produit de la mémoire de Claude, la virilité est synonyme de quantité d'amantes différentes. Il se croit plus « homme », plus masculin, parce qu'il s'avoue irrésistiblement attiré par les femmes. Et sa femme devrait l'accepter, d'après lui. Marie-Lyne Piccione a détecté, dans certains personnages de Michel Tremblay, ce qu'elle appelle « le culte du phallus » ; ces personnages, « réduits à leur phallus, comme d'autres à leur estomac, ... mettent en scène leur puissance virile, la glorifient, la divinisent… » (Piccione 32) Alex (I et II) sont passibles de s'inclure dans ce classement que fait Piccione. Pour J.P. Ryngaert, ce comportement est « tolérable dans une société où un homme a le droit d'avoir un peu de *fun*, surtout s'il a pris un verre de trop. » (201)

Lorsque Madeleine II l'accuse ouvertement de mentir et de la tromper, Alex II se défend, en niant qu'il soit si mauvais, en tordant les faits, et en essayant de partager le blâme avec Madeleine II :

> ALEX II . Tu commenceras pas toi aussi à me reprocher de toujours être de bonne humeur, sacrament ! ... c'est vrai que j'veux que le monde m'aime ... mais ça fait pas de moé un chien sale ! (*LVM ?* 21)

La personnalité d'Alex II est visqueuse, il se trouve toujours des explications pour son comportement reprochable en faisant appel à ce qu'il voit de positif en lui-même. Sa personnalité est compatible avec le stéréotype du vendeur d'assurances qu'il est, qui n'a pas de limites quand il s'agit de convaincre quelqu'un d'accepter ses arguments et d'acheter un produit qui n'est pas véritablement utile.

> ALEX II . Mais, que c'est que j'ai tant faite ? J'ai travaillé toute ma vie comme un cochon pour vous faire vivre… Vous avez jamais eu à vous plaindre de moé ... leurs amis rêvaient de m'avoir pour père ... j'étais comme un Père Noël... viens pas me dire que ça t'a rendue malheureuse ! (LVM ? 23)

Ainsi que le dit très souvent Alex I, le personnage que Claude a créé affirme sa position réactionnaire, selon laquelle le devoir du mari est de soutenir la famille et c'est tout. Alex II se voit comme un bon mari et un bon père parce qu'il a bien gagné sa vie, il a soutenu sa femme et leurs enfants, il a même gâté les enfants en leur apportant des cadeaux, peut-être pour les compenser pour ses défauts et pour son absence. Il considère les bien matériaux comme un bon

remplacement de l'affection. Il ne voit pas où il a eu tort. Cette représentation du père est très proche du modèle (Alex I), bien plus que la représentation que le jeune dramaturge a fait des deux femmes.

> Pour la grande majorité des écrivains et écrivaines qui se véhiculèrent dans le labyrinthe des valeurs ... de la Révolution tranquille, le père (et les héros masculins) étaient, plus souvent qu'autrement, des êtres à rejeter, à détester, à tuer symboliquement. Claude Jasmin nous donna ainsi en ouverture de décennie un meurtrier crapuleux et lâche (*La Corde au cou*, 1961), puis un terroriste en fuite qui ne vivait que dans et par le mensonge (*Ethel et le terroriste*, 1964) ; Marie-Claire Blais nous présenta ensuite l'homme, entre autres exemples de même acabit, sous le visage violent du père qui ne se présentait au foyer familial que le vendredi soir, question de battre ses enfants (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1966). (Levasseur 973)

Jean-Pierre Ryngaert observe que le personnage d'Alex II

> est confronté aux mêmes actes [qu'Alex I], mais aussi à leurs conséquences, dès lors que celles-ci sont dénoncées par les autres personnages et que s'instaure un nouveau point de vue. Tous les actes « légers » se mettent alors à peser lourd quand ils sont envisagés du point de vue de leurs conséquences. Sa double vie, dans la pièce de Claude, le conduit à la paternité cachée (la Madame Cantin – catin ? de Sorel), au voyeurisme pervers, à l'inceste difficilement évité. » (Ryngaert 201)

Cet inceste, il faut ajouter, serait presque commis à travers le viol que, selon la mémoire du jeune écrivain, Claude a empêché de s'accomplir.

Il est important de souligner que la seule motivation qui a mené Claude à écrire c'est la haine. R. Yotova observe que « ce n'est pas l'amour qui l'inspire, ce qui le pousse à créer, c'est la haine. (Dans *L'impératif présent*, Claude) crachera à son père : '*J'écrivais pas pour plaire aux critiques. J'écrivais pour te déplaire à toi !*' » (Yotova 172)

III.2.2 La condition féminine

Le mariage des parents de Claude est un fiasco, et cela est évident tout d'abord : au début de la pièce, après la sortie d'Alex I pour « prendre un bon bain » (*LVM ?* 16), Madeleine I parle à Claude de ses impressions sur la pièce que son fils a écrite. Elle n'aime pas le personnage que Claude a créé en se basant sur elle, parce qu'elle ne s'y voit pas (où elle s'y voit trop et elle ne veut pas qu'on révèle ses sentiments réels, qu'elle conserve cachés).

> MADELEINE I . J'me sus sentie tellement…laide ... . C'est pas moi, ça ! C'est pas comme ça que chus ! (*LVM ?* 17)

Claude lui explique qu'il s'agit d'une création théâtrale, pas d'une simple reproduction de la réalité. « Y'est pas dit nulle part que c'est exactement toi… » dit-il. (*LVM ?* 17) Fondé sur la mémoire de ce qu'il a observé entre ses parents, il pense que sa mère a dû exprimer sa révolte par rapport au comportement d'Alex I (comme le fait la Madeleine qu'il a créée).

Le jeune écrivain dit à sa mère que le silence « est malsain » (*LVM ?* 38). La Madeleine qu'il conçoit se rebelle contre le comportement condamnable de son

mari – il a des amantes et même un enfant en dehors du mariage. Mais la mère de Claude refuse d'accepter les idées de son fils, et lui nie le droit de « décider de ce qui devrait être réglé ou non entre ton père pis moi. » (*LVM ?* 19)

La mère de Claude ne veut pas faire face aux actions d'Alex I : elle fait un autre choix, que son fils reproche complètement. Malgré son effort de préserver ses secrets, il est undéniable qu'elle a conscience des problèmes de son mariage.

> MADELEINE I . J'voulais te parler d'une chose que t'as oubliée dans ta pièce… le silence ... . Dans une maison comme ici, c'est la chose la plus importante, tu vois. C'est à cause de lui que les murs tiennent encore debout. (*LVM ?* 35)

Madeleine I laisse clair qu'elle a choisi de se taire pour garder sa situation de femme mariée, restreinte à la cuisine. Tremblay revient au thème de la condition féminine au Québec et de leur aliénation qui les assujettissent à vivre un mensonge, pour ne pas se séparer de leurs maris.

Toutefois, Madeleine I avoue à son fils qu'elle s'imagine différemment parfois, en rêvant à réagir peut-être comme Madeleine II. Elle lui raconte les pensées qu'elle entretient quand elle se trouve toute seule, l'après-midi.

> MADELEINE I . Ça fait que j'ai … cinq heures à remplir. Dans le silence. ... la tempête arrive. ... c'est sûr que tout c'que t'as mis dans ta pièce me passe par la tête… Chus pas folle, je le sais la vie que j'ai eue ! ... j'fais des scènes tellement violentes ... 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 ... (*LVM ?* 36)

Par les souvenirs de ces moments secrets, Madeleine I révèle qu'il y a bien plus dans son cœur que ce qu'elle laisse savoir à la famille (surtout à Alex I). Elle admet qu'elle n'est pas heureuse dans ce mariage, et qu'elle tait sa révolte parce qu'elle se croit incapable de faire quelque chose d'autre. Son agressivité réprimée est telle qu'elle rêve, souvent et avec une espèce de compulsion, de recourir à la violence contre Alex I. Dans sa tête, Madeleine I crée sa propre *pièce théâtrale*, avec le même but cathartique qu'on trouve dans la pièce de son fils.

> MADELEINE I . Mais tout ça, Claude, se fait dans le silence. … parce que c'est l'image que je vous ai toujours donnée de moi… C'est ça ma force ... Le silence. (*LVM ?* 37)

Avec ces mots, Madeleine I laisse savoir à Claude qu'elle est tout à fait consciente qu'elle vit avec un masque de bonheur, en jouant un rôle qu'elle trouve acceptable ; secrètement, pourtant, Madeleine I rêve de se rebeller. Elle veut nier le passé, où elle souhaite enterrer les mauvaises expériences qu'elle a eues dans son mariage. Elle n'est pas capable de se voir comme l'a dépeinte sont fils écrivain. Pourtant, ses émotions sont trop intenses et, quand Madeleine I se trouve seule, elle se laisse envahir par un tourbillon de pensées. Madeleine I représente, doublement : d'abord, dans sa vie, qui est un théâtre où elle fait semblant par convenance que sa vie conjugale est tout à fait ordinaire; ensuite, elle représente aux moments où elle joue, dans sa tête, la femme courageuse (comme celle que son fils a créée), qui a le pouvoir de tuer son mari infidèle. Avec cela, Tremblay renforce l'identification profonde qu'elle a avec son fils, un dramaturge. Cela divise Madeleine I en deux persona : celle de la représentation, où elle se tait (le mensonge de la *réalité*), et celle de l'imagination, où se trouve le

vrai monde de Madeleine I. Exactement comme le fait son fils dans sa pièce. En outre, ce dédoublement révèle un manque (donc, une quête) d'identité, une question assez abordée dans la littérature québécoise, et certainement dans l'œuvre de Tremblay.

Madeleine I ne veut pas risquer de quitter la maison ou de se séparer d'Alex I parce qu'elle ne se sent pas assez compétente pour recommencer sa vie loin de lui ni pour vivre toute seule :

> MADELEINE I . ... au bout du compte ... que c'est que ça me donnerait de faire comme dans ta pièce ? Ousque j'irais … divorcée ? M'ennuyer ailleurs ? ... une job ? J'sais rien faire d'autre que le ménage pis à manger ! (*LVM ?* 37)

La tirade du personnage consiste en des confidences qu'elle fait à son fils, en avouant, aux entrelignes, qu'elle est d'accord avec les perceptions de Claude, même si elle n'agirait pas comme Madeleine II. Cette confession voilée approche la pièce de Claude encore plus du *vrai monde* (la *réalité*), qui est, paradoxalement, un monde de mensonges.

Madeleine I se sent obligée d'avaler le mauvais traitement qu'elle reçoit d'Alex I. Elle considère que l'acceptation de cette vie d'apparences est le choix « intelligent », un jugement qui corrobore l'idéologie de son milieu social (et de son temps), selon lequel la femme mariée doit tout faire pour conserver le mariage, sans rien risquer, de peur d'aller vivre « dans un appartement miteux pour les pauvres folles comme moé qui auraient pas eu l'intelligence de se taire » (*LVM ?* 37)

Tout ce que dit Madeleine I prouve la gravité du manque de communication entre elle et son mari. Ses mots démontrent également la perspicacité de Claude, qui a su dévoiler avec précision, à travers le personnage de Madeleine II, les sentiments furtifs de sa mère. Madeleine I est prisonnière volontaire de son silence. Cela consolide, pour le public, le dessin de l'identification entre mère et fils, en démontrant une sorte de complicité entre les deux personnages. Cet aspect avait déjà été dénoncé par Alex I au début de la pièce, et c'est une raison de plus pour justifier la distance entre Claude et son père.

Nonobstant, Madeleine I refuse de dire ouvertement que son fils a raison : elle l'accuse d'être insensible quant aux résultats des actions de Madeleine II. Selon la mère de Claude, il est facile de trouver des solutions pour les problèmes de quelqu'un d'autre, car ultimement c'est cet autre qui devra faire face aux conséquences.

> MADELEINE I . Ta femme, là, dans la pièce, là, qui porte mon nom ... que c'est qu'a va faire ... Après avoir joué l'héroïne ? ... ça t'intéresse pas, toi ! ... a'l'arrête d'exister pour toi ... Mais, moi, faut que je vive demain ... Si t'as jamais entendu le vacarme que fait mon silence, Claude, t'es pas un vrai écrivain ! » (*LVM ?* 37-8)

Madeleine I accuse Claude de trahison, parce que, selon elle, il a créé le personnage de Madeleine II pour résoudre ses propres questions à lui, pas les questions à elle, en attribuant à sa mère des pensées et des attitudes sans sa permission. Madeleine I n'accepte de se rebeller que dans son imagination, où

elle joue un rôle qui n'existe que dans sa propre mémoire. « Chus seule avec moi-même ... chus tu-seule à savoir c'que je pense. » (*LVM ?* 39-40) En analysant cet aspect, Marie-Lyne Piccione affirme que

> Claude utilise son talent scriptural à des fins égoïstes et polémiques, 'tuant le père' par personnage interposé. Ce faisant, ne bafoue-t-il par ses modèles dont il infléchit le caractère dans des représentations tendancieuses qui les ravalent au rang de simple – porte-parole ? (Piccione 79)

Tous les personnages de Claude sont ses porte-paroles. Ou, comme on l'a déjà remarqué, ils jouent le monologue de Claude.

L'autre personnage féminin du *Vrai Monde ?* est celui de la sœur de Claude, Mariette I (Mariette II, dans la pièce secondaire). Elle n'est pas sur la scène pendant aussi longtemps que les autres personnages, mais son rôle est décisif : Mariette I peut avoir été victime d'une tentative de viol par son père.

Quand elle entre sur la scène, il est évident que le rapport entre père et fille est très étroit.

> *Mariette I arrive en coup de vent.*
>
> MARIETTE I . Mon popa favori !
>
> ALEX I . Ma fille préférée !
>
> *Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre et s'embrassent. Claude est mal à l'aise.* (LVM ? 65)

Il est clair aussi que Claude ne s'inclut pas dans ce rapport, dans ces manifestations d'affection. Mariette I se moque de lui tout de suite, en l'accusant d'avoir « le nez toujours dans les bobos du passé ». Elle laisse savoir à la famille et

au public que Claude a été en contact avec elle pendant les dernières semaines, en rassemblant des renseignements pour écrire sa pièce. Elle ridiculise la mémoire « incroyable » de son frère. (*LVM ?* 66)

Mariette I est danseuse à gogo dans un club à Montréal. Les femmes des clubs sont une constante dans l'œuvre de Tremblay. À commencer par *Les Belles-Sœurs*, où Pierrette, influencée par le malfaiteur Johnny, s'est lancée dans la carrière de danseuse dans un club. Ses devoirs incluent attirer les hommes au club pour boire et pour dépenser l'argent. Dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Carmen (la même de *Sainte Carmen de la Main*) choisit le club au lieu de la religion et de la tradition qui conduisent la vie de sa sœur, Manon. Les deux sœurs ont été décrites plusieurs fois comme la métaphore du Québec, divisé entre la tradition et le *status-quo* (Manon), et le risque d'un avenir pas trop certain, avec la libération (Carmen). En fait, le monde des clubs et de la vie nocturne de Montréal a été le thème de plusieurs pièces de Tremblay, où les travestis et les prostituées de la Main (endroit de Montréal où se trouvent ces clubs) sont dépeints comme des métaphores du Québec.

Le fait que Mariette I est danseuse dans un club ne semble pas déranger son père, qui, au contraire, s'amuse avec les histoires qu'elle leur raconte dans le salon. Elle parle comme une femme sans beaucoup de limites morales. Le père lui adresse des mots vulgaires, à titre de plaisanteries. Le dialogue entre le deux semble très loin d'un échange typique entre père et fille.

> ALEX I . Toujours la patte en l'air ?
>
> MARIETTE I . C'est tout c'que j'sais faire ! Ça pis des choses qu'on ne dit pas à son père…
>
> *Ils rient*. (*LVM ?* 67)

Alex I est très fier parce qu'il a vu sa fille à la télévision. (« T'arais [sic] dû voir les gars, à l'hôtel Lapointe… » *LVM ?* 68) Évidemment, cela s'est passé pendant l'un de ses voyages. Il aime le fait que les hommes autour de lui démontrent de l'enthousiasme envers sa fille. De la même façon, Mariette I accepte très bien le style de vie de son père, et elle plaisante à propos de ce qu'il doit faire pendant ses absences en voyages d'affaires:

> MARIETTE I . J'ai même l'impression qu'y'a du [sic] y'en avoir quequ's'unes [histoires] de pas trop trop [sic] racontables… verrat comme que t'es… (*LVM ?* 69)

La fille d'Alex I regarde le monde exactement comme son père. Tout comme Claude et sa mère partagent beaucoup, comme la sensibilité et la perspicacité, Mariette I et Alex I partagent la vanité et la façon de regarder la sexualité. Mariette II, au contraire, parle directement à son père, et elle n'hésite pas à lui dire des vérités qu'il ne veut pas entendre. A. Watanabe, en analysant les femmes du *Vrai Monde ?,* maintient que « les deux femmes dans la pièce de Claude acquièrent un certain pouvoir langagier qui leur permet de s'exprimer directement à Alex II pour lui reprocher tout le mal qu'il leur a fait. » (85). Les deux personnages féminins créés par Claude sont des dédoublements du jeune écrivain.

III.3 La mémoire : souvenir, fabrication et conflits

> Les personnes disparaissent devant les personnages qu'on en a fait.
>
> Michel Tremblay[1]

[1] Entre les Mains de Michel Tremblay, dir. Adrian Wills, Ciné Qua Non Média, Gestion Michel Tremblay Inc. et Lémeac, 2007.

Tandis que Madeleine I évoque la condition féminine au Québec – la femme soumise qui, pour commodité, ne veut pas faire face aux problèmes, la représentation qu'en fait Claude est son antithèse. Madeleine II se libère du silence qui emprisonne Madeleine I. Le personnage de Claude dit à son mari tout ce que le dramaturge pense que sa mère devrait dire à son père :

> CLAUDE . J'le sais que tu les as jamais dites, ces choses-là… C'est pour ça que j'les ai écrites … y'a des choses … qui auraient dû être réglées depuis longtemps pis qui traînent encore… (*LVM ?* 19)

Basé sur ses souvenirs, Claude construit les réactions que, à son avis, sa mère aurait dû avoir eues face au comportement déplorable de son père. Quand Alex II invente des excuses pour justifier son retard par exemple, Madeleine II n'hésite pas à lui raconter ce qu'elle a découvert. Elle lui dit clairement qu'elle ne le croit plus, parce qu'elle sait qu'il ne couvre pas toute la province de Québec, et qu'il n'était pas à Sept-Îles, comme il avait voulu lui faire croire. (*LVM ?* 20)

Madeleine II se montre fatiguée des tromperies d'Alex II, sa « grande spécialité » qu'elle était « la seule à pas savoir ». (*LVM ?* 21) Elle s'excuse de sa naïveté en parlant de l'amour qu'elle avait pour son mari quand elle était jeune. Alex II essaye de la manipuler, en lui disant qu'il l'admire ; mais il ne peut pas beaucoup dire, parce que Madeleine II l'interrompt, en laissant clair que c'est elle qui va dominer cette conversation.

> MADELEINE II . Tu m'admires comme une statue ... comme une boîte de soupe Campbell qui est ben commode quand on a faim ... Tu m'admires pas, t'apprécies le fait que j'aie toujours été là, à ton service ... (*LVM ?* 25)

Madeleine II dénonce les sentiments de son mari envers elle, comme elle les aperçoit (en fait comme Claude les aperçoit). Elle se voit comme un objet utile, qui est toujours là pour maintenir le ménage, une servante, pour garder « ton repas chaud ».

Ensuite, Madeleine II parle du sujet des autres femmes. Elle dit qu'il faut en parler, pour qu'elle puisse se libérer. Alex II se défend : selon lui, « tous les hommes faisaient pareil » (*LVM ?* 28), et qu'il y a « des femmes pour ça ... tu le sais bien ! » (29) Claude réitère l'attitude chauviniste du père. Mais c'est l'acceptation de Madeleine II qui a rendu possible cette situation. Elle le sait.

> MADELEINE II . … tu l'as jamais caché… ... Y pouvait pas rentrer une femme dans'maison sans que tu te jettes dessus. (*LVM ?* 28)

Surpris par le ton et les réactions de sa femme, Alex II essaye de se défendre, mais ses arguments sont très faibles. Pour lui, son style de vie est typique des hommes qui ont une femme à la maison et des « autres » avec lesquelles ils se divertissent.

Madeleine II continue à faire des accusations, en passant au sujet de la boisson : Alex II boit beaucoup d'habitude, sous des prétextes divers : « les temps des fêtes, ou ben donc c'est un mariage, ou ... c'est une première communion, faut fêter ça ! La boisson, pis le tripotage dans les coins ... un party ! » (*LVM ?* 28-9). Ce comportement d'Alex II a réveillé la honte de Madeleine II dans les événements sociaux, devant des amis ou des parentés bien sûr.

Le personnage que Claude a créé a toute une nouvelle puissance à laquelle Madeleine I a renoncé et qu'elle n'aime pas non plus. Le courage, la façon dont le

personnage dit des « choses monstrueuses » à Alex II dérangent la mère, qui choisit le silence. Claude parle à sa mère, en renforçant ce que font les écrivains, interprétes et créateurs littéraires :

> CLAUDE . C'est pas des mensonges, maman. C'est ma façon à moi de voir les choses… C'est une version de la réalité. (*LVM ?* 43)

Rennie Yotova observe qu'il y a

> deux couches de réalité qui se superposent, celles de la vérité et du mensonge, qui sont comme inversées : la vérité n'est pas dans la vie réelle, c'est le rôle de l'œuvre d'art d'apporter la lucidité, car l'écrivain parle pour les autres, et il ose dire ce que les autres ont peur de s'avouer. Le vrai monde est mensonger, c'est la fiction qui est véridique, est cathartique, même dans les aveux les plus exacerbés. (171)

Il serait opportun d'ajouter une autre dimension à cette analyse, celle de l'inversion de ce qui constitue le *théâtre*: Madeleine I et son mari Alex I vivent une représentation, tandis que Madeleine II et Alex II sont en train de faire face à la réalité : Madeleine II regarde frontalement ses sentiments et désiste du *jeu* du silence ; Alex II est forcé à faire face aux conséquences de ses actions, jusqu'ici inexistantes.

Jean-Pierre Ryngaert analyse la question de la fable du *Vrai Monde ?* et du rôle du dédoublement, en affirmant que :

> la fable saute d'un extrême à l'autre : dans un cas ... il n'y a rien là que des situations *normales* ; dans l'autre, tout deviendrait dramatique et même mélodramatique ... feuille à scandales : le

> brave commis-voyageur avait un enfant caché ... le père pris de boisson entraîne ses *chums* ... pour voir sa fille danser nue … ivre, il tente de violer sa fille de treize ans… ; il battait sa femme et ses enfants… (201)

Madeleine I reconnaît qu'il y a un fond de vérité dans la pièce du fils, mais elle se refuse à y faire face ou même à le dire explicitement. Au contraire de Madeleine II, elle se cache dans son impuissance, et elle fait semblant de ne pas rappeler le passé, ce que Claude l'a forcée à faire avec la lecture de la pièce :

> MADELEINE I . … a'l'a ranimé ququ'-chose en moi que j'avais enterré pour toujours ! ... T'as ressuscité … le doute ! J'ai recommencé à douter à cause de toi pis j'te le pardonnerai jamais ! (*LVM ?* 27)

Avec ces mots impitoyables, Madeleine I dit que, même si elle est d'accord avec quelques impressions de Claude, elle n'agirait jamais comme le personnage de Claude. Madeleine I refuse de trouver dans elle-même la force que son fils à accordé à Madeleine II.

Le jeune dramaturge répète sa formule avec le personnage de Mariette II, inspiré sur sa sœur. Lorsqu'elle entre sur la scène, Mariette II se plaint du comportement de son père (Alex II), qui est en retard mais qui n'a pas eu le respect de téléphoner à Madeleine II : « MARIETTE II . Maman était bien inquiète … Tu devrais l'appeler quand tu sais que tu vas retarder de deux-trois jours… » (*LVM ?* 67)

Ensuite, Mariette II dit à son père qu'elle l'a vu au club où elle travaille, avec six amis voyageurs, qui la regardaient danser. Alex II lui dit qu'il ne savait pas

qu'elle était là. Mais Mariette II ne le croit pas. Elle continue ses accusations :

> MARIETTE II . Vous criez ... vous applaudissez plus fort que les autres … c'est malsain ... Papa, j'ai l'impression que tu me vends ! ... Chus là ... pour faire danser le monde pis les encourager à boire ... mon propre père est là ... pour qui chus juste un morceau de viande ! (*LVM ?* 71)

Mariette II n'arrête pas ses charges vers son père. Elle dit qu'il la traite comme une espèce de prostituée, comme si elle n'était pas sa fille. D'après Mariette II, son père ne cache pas son désir sexuel envers elle. Elle n'hésite pas à lui dire qu'elle est pleinement consciente de l'attitude d'Alex II quand il la regarde. Il n'y a pas de différence entre lui et ses copains : elle le voit dans les yeux de son père, qui sont « laids », pas du tout différents des yeux de ses copains. (LVM ? 72-3)

La représentation de Mariette fabriquée par Claude est celle d'une femme très consciente d'elle-même et du rôle qu'elle joue dans la société : elle vit de son corps, en dansant pour attirer des clients pour le club. Mais, pour lui, le plus important c'est qu'elle reconnaît avec beaucoup de certitude que le traitement que son père lui accorde est tout à fait inacceptable. Elle n'a aucune hésitation à dire à Alex II tout droit que ce n'est pas admissible qu'un père aille regarder la fille en scène, qui exhibe son corps en faisant des mouvements sensuels et/ou explicitement sexuels. Cette fille qui fait face au père est bien distincte de Mariette I; celle-ci ne trouve rien d'étrange avec le comportement, ou même avec les caresses de son père. Ou bien, elle préfère ne pas voir ce qu'il y a derrière ces caresses. Tremblay contraste les deux impressions, dont les fondements sont la mémoire de Claude (Mariette II) et celle de Mariette I :

MARIETTE II . (à Alex II) Tu me tripotais tellement ... Ah ! on s'était toujours tripotés, ça…

MARIETTE I - Ben oui, mais on était toujours comme ça, Claude… Toi, aussi, papa te tripotait ! ... C't'un tripoteux ... c'est toute ! Faut pas en faire une maladie ! (*LVM ?* 75)

Mariette II continue à parler à Alex II sur ce sujet, simultanément avec l'action de la pièce principale, où Alex I, Mariette I et Claude se disputent. Les deux personnages de Claude éclaircissent la position du jeune dramaturge quant aux points où les trois sont en désaccord.

Mariette I se souvient qu'après un certain âge, elle ne se sentait plus à l'aise avec les caresses que son père lui faisait ; après des changements que son corps avait subi, elle avoue, « quand j'ai commencé à avoir des rondeurs » (76), le type de contact physique qui existait entre eux n'était plus tolérable. Mariette I parle du sentiment de culpabilité qu'elle avait eu à cause de ces modifications corporelles, et de comment elle avait même essayé de les cacher avec des vêtements bizarres. Pourtant, elle se refuse à admettre qu'il y ait jamais eu quelque chose d'inconvenable dans son rapport avec Alex I. Pour cette raison, elle accuse Claude de voir des impropriétés qui n'y existent pas.

Vers la fin de la pièce, le sujet du viol vient à la surface. Selon ce que se rappelle Claude, l'assaut est presque arrivé une certaine nuit où Alex I avait trop bu. Mariette II, évidemment, parle de l'incident selon l'interprétation qu'en fait Claude, qui se souvient qu'il est entré dans la chambre de sa sœur juste au moment où Alex I était prêt à la violer.

MARIETTE II . Ta façon de me regarder s'est transformée peu à peu… ... me mettait mal à l'aise … Tes becs étaient plus insistants ... jusqu'à ce soir-là… ... Ton odeur de bière, pis tes yeux fous… ... y'a pas d'explications ... d'excuses à ça, papa ! Ça coupe une vie en deux ! (*LVM ?* 77-9)

Les paroles de Mariette I et de Mariette II se profèrent en alternance les unes avec les autres. Ce sont deux perspectives tout à fait différentes du même événement ; les deux personnages se démentent, leurs deux vérités se contredisent diamétralement. Mariette I accuse son frère d'avoir mal-interprété ce qui s'est passé cette nuit ; selon elle, Claude a l'habitude d'exagérer et de créer des embarras où ils n'existent pas. Elle se rappelle ce soir bien différemment de Mariette II. Elle se souvient qu'elle était soulagée, parce que son père, qui avait passé à la traiter avec beaucoup de distance dès qu'elle était devenue jeune femme, faisait, ce soir, les choses qu'il avait l'habitude de faire quand elle était petite.

MARIETTE I . Quand t'es venu te coucher à côté de moi, … ça réglé ben des choses… Je retrouvais mon vieux popa pis ça me faisait du bien ... . J'me suis sentie comme une p'tite fille pour la dernière fois ... Mais le senteux est arrivé ! Les cris, les larmes, le drame… un épouvantable malentendu… (*À Claude :*) À cause de toi… (*LVM ?* 78-9)

La sœur insiste dans sa version, et continue à nier que les faits dont Claude se souvient comme « quequ'chose de monstrueux », se soient vraiment passés : pour Mariette I, «c'tait rien du tout… » (*LVM ?* 80)

Cependant, Mariette II donne sa version en décrivant le trauma qu'elle a vécu, qui a tout à fait changé ses sentiments envers son père :

> MARIETTE II . Ça casse… à tout jamais ! ... tout l'amour que j'avais pour toi. J'ai vieilli tout d'un coup ce soir-là ... . t'es mort ... . Claude est arrivé, juste au bon moment ... ça m'a sauvée… (*LVM ?* 79)

Ces mots, il faut redire, expriment la version de Claude, selon la mémoire qu'il s'est construit de l'événement. Ainsi, la parole de Mariette II, en opposition à celle de Mariette I est, en effet, une argumentation entre Claude et sa sœur. Les différences de perspective entre les deux personnages se fondent sur les souvenirs qu'ils ont sur les événements de ce soir fatidique. Avant de quitter la scène, Mariette I s'adresse à son frère une dernière fois, tout en continuant à réaffirmer l'innocence de leur père et en accusant Claude de compliquer la vie. Mariette I ironise que leur famille n'est pas assez intéressante ou assez malsaine pour intéresser Claude (*LVM ?* 82),

Le ton de Mariette I est sûrement accusatoire : comme son père, elle pense que Claude aime inventer et cultiver des problèmes. Pour eux, Claude est trop sensible et intellectuel, et il ne voit pas la vie de la même façon dont ils la voient, parce qu'ils sont des gens plus communs (ou médiocres, comme fréquemment le sous-entend Alex I). En plus, comme l'a bien observé Anthony Watanabe, Claude a voulu « servir en quelque sorte de sauveur, de messie envers sa sœur » (83). Il serait juste d'affirmer que Claude a eu aussi l'intention de démasquer son père en le dépeignant comme un criminel, et de le punir, parce que ses affaires seraient rendues publiques si la pièce était montée.

Une autre constatation importante est celle qu'a faite Anthony Watanabe quand il parle de « l'énorme puissance du texte écrit ». Il souligne que, même si elle n'a pas beaucoup d'expérience avec les textes littéraires, Madeleine I

> fait une très fine distinction entre l'éphéméralité du vécu et la permanence de l'écrit. À en croire Tremblay, elle n'a pas tort : *J'ai toujours dit que je donnais une vision d'une réalité, pas la vision de la réalité, mais je me suis rendu compte que plus j'étais connu, plus j'étais apprécié, plus on croyait à ce que je disais. Et c'est ça qui m'a fait écrire une pièce dans laquelle je dis que je n'ai pas nécessairement raison ... et ça se peut que ça soit faux mais qu'on la croit parce que c'est du bon théâtre, donc c'est dangereux*[1]. (Watanabe 86)

III.4 Rideaux

> On l'a dit avec Aristote, on le redit plus fortement avec Augustin, la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions *;* en ce sens, ce passé est mon passé.
>
> Paul Ricœur (116)

L'un des buts de la pièce *Le Vrai Monde ?* est de susciter la réflexion sur le concept de la subjectivité de la mémoire. Pour Tremblay, la mémoire est une fabrication, un produit de divers facteurs intrinsèques à la psychologie humaine (les personnalités, les traumas, les désirs, les intentions etc.), qui configurent les

[1] Cité par Watanabe – page 148 : Antosh, Ruth. « Interview avec Michel Tremblay », *Quebec Studies* 7, 1988, 145-49.

souvenirs de chacun conformément aux circonstances individuelles. Jean-Pierre Cléro, dans son article *Le devoir de mémoire*, fait une analyse du compromis avec la vérité, concernant les souvenirs de quelqu'un :

> Le devoir de mémoire se donne souvent comme une fidélité à ce qui s'est passé ... Or la *fidélité* est un terme équivoque en français, d'abord parce qu'il recouvre à la fois une sorte de valeur épistémologique proche de l'adéquation ... et l'exigence morale de se pénétrer d'un souvenir. ... Tout souvenir est un faux souvenir, une fallacieuse croyance de souvenir ... parce qu'il est radicalement solidaire du système de références du présent » ; pour cette raison, il « ne peut se fixer à ce à quoi il croit être le plus solidement arrimé. » (Cléro 340-1)

Ces points confirment les allégations de cette analyse à propos de la mémoire en tant que fabrication dans cette pièce de Tremblay.

Les deux versions d'un événement crucial pour la famille représentée sur la scène déclenchent une infinité d'implications et d'explications possibles. Le point d'interrogation du titre[1] reste nécessaire pendant longtemps après que les rideaux se ferment, puisque les questions ne sont pas objectivement répondues : la culpabilité d'Alex I n'est jamais licitement confirmée. En contrepartie, on ne peut pas l'innocenter non plus.

---

[1] Dans le texte de Tremblay, aucun titre n'est mentionné pour la pièce de Claude. Anthony Watanabe révèle que « la version téléthéâtre, réalisée par Jean-Yves Laforce, apporte une approche qui veut que la pièce de Claude porte le même titre que celle de Tremblay, y compris le point d'interrogation. » Anthony M. Watanabe, "Le Vrai Monde? et la mise-en-abyme multiple," Dalhousie French Studies 41.winter (1997): 87.

La pensée d'Henri Bergson ratifie ce que Tremblay entend montrer : la mémoire est subjective, soumise au mécanisme de sélection de notre cerveau, dont le rôle est de « choisir [le souvenir] pour l'amener à la conscience … le souvenir utile, celui qui complétera et éclaircira la situation présente… » (Bergson Matière et Mémoire 199)

Il est clair que l'intention de Tremblay est de toucher la conscience critique et analytique du lecteur (ou du spectateur). Sans offrir de solutions pour les conflits ou un dénouement fermé, il provoque le public à y penser, à en peser les possibilités, à analyser les traits des personnalités des êtres dépeints sur la scène. Il n'y a pas de limites pour les questions, pour les accusations, pour les défenses, mais surtout pour les doutes. La pièce offre au public une double perspective valable sous les deux angles, pas une version correcte et une fausse. Même pour le jeune dramaturge, au contraire de ce que dit Rennie Yotova (« ... Claude qui se croit détenteur de la vérité sur sa famille ... » (Yotova 168), Claude lui-même avoue à sa sœur: « Je le sais pas [sic] si j'ai raison. Mais j'cherche… » (*LVM ?* 82). D'après Marie-Lyne Piccione, « le point d'interrogation inclus dans le titre diffère toute réponse et immobilise, à jamais, le texte dans une attente et une hésitation foncièrement duplices. » (Piccione 80)

En considérant que les deux fables de la pièce sont indissociables, Ryngaert relève un autre aspect de la composition artisanal de ce texte :

> Le travail de Tremblay consiste à laisser flotter le sens, à veiller à l'équilibre des discours, à déstabiliser le référent. Le lecteur y gagne la possibilité d'une double identification, alternativement ou simultanément ... Deux fables entremêlées ... mais elles ne sont

jamais tout à fait sûres ... Nous n'avons pas à choisir et nous ne pouvons pas le faire. (Ryngaert 203-4)

Avec tous les dédoublements et toutes les implications qu'il a tissés dans *Le Vrai Monde ?,* Tremblay a su construire un enchaînement complexe pour encourager le questionnement sur des concepts, normalement figés, de vérité et de mémoire.

CLAUDE . Chus au bord de te pardonner, pis ça me donne le vertige. Parce que je veux pas. (Tremblay L'Impératif Présent 20)

ALEX . Chus au bord de te pardonner ... pis ça me donne le vertige ... Parce que c'est la dernière chose que je voudrais. (Tremblay L'Impératif Présent 40)

Le conflit entre Claude et Alex s'étend au delà du *Vrai Monde?*. Le 17 octobre 2003, André Brassard met en scène *L'impératif présent*[1], où Tremblay reprend leur rapport douloureux et compliqué. Dans cette nouvelle pièce, il n'y a que les deux personnages : Claude, qui, maintenant à 55 ans, est devenu un dramaturge respecté, et Alex, son père, à l'âge de 77 ans. Le lien entre les deux est encore plus complexe, et leur confrontation ne s'est jamais résolue. Le premier acte consiste en un long monologue de Claude, qui parle à son père, alors installé dans une chaise roulante parce qu'il est dans un état végétatif à cause de la maladie d'Alzheimer. Le fils s'occupe du père, en faisant sa toilette et en lui rendant des visites périodiques. Le deuxième acte présente exactement la même

[1] Tremblay a dédié cette pièce « à Wajdi Mouawad qui m'a suggéré de reprendre les personnages d'Alex et de Claude dans Le Vrai Monde ? ». Michel Tremblay, L'Impératif Présent, Théâtre (Montréal: Leméac, 2003) 11.

situation, sauf que les rôles s'invertissent : Claude est celui atteint d'Alzheimer, et il est immobile et absent, et c'est Alex qui vient s'occuper de lui. Une fois de plus, la mémoire est protagoniste - les deux monologues reprennent les anciens conflits entre les deux, et le passé assume des formes différentes dans la mémoire de chacun des personnages ; ils parlent de leur chagrin, de leurs blessures, de leur haine, de leurs frustrations réciproques. Ils constatent amèrement leurs ressemblances incontestables. En même temps, le père et le fils laissent entrevoir l'amour inexorable qui les unit et qui les pousse l'un vers l'autre, à ce moment mélangé avec la compassion et l'envie de pardonner. De nouveau, c'est au public de réfléchir et de décider où se trouve la vérité, s'il y en a une.

Pour Rennie Yotova,

> la mémoire des deux protagonistes dans *L'impératif présent* a été à tour de rôle effacée. L'aphasie s'est installée comme une malédiction pour les deux hommes pour qui la parole a toujours été très importante : le père était un conteur de 'jokes' stupides, le fils, un auteur de textes malsains. ... Le drame de l'incommunicabilité ne peut pas être résolu ... (178)

En même temps, le drame et l'attestation de la relativité de la mémoire restent également intacts.

IV. ENCORE UNE FOIS, SI VOUS PERMETTEZ *BONBONS ASSORTIS AU THÉÂTRE* : MÉMOIRE ET THÉÂTRE AUTOBIOGRAFIQUE

There are places I'll remember all my life …
I know I will never lose affection
For people and things that went before
I know I'll often stop and think about them...
In my life I love them all.

In my Life
lyrics by John Lennon

La création littéraire et théâtrale de Michel Tremblay est absolument imprégnée d'éléments nettement autobiographiques. Dans diverses occasions, l'écrivain lui-même a avoué qu'il s'est inspiré de personnes réelles et de faits de son passé pour créer plusieurs de ses personnages et intrigues. Bien sûr que sa créativité a largement transformé ces faits et ces personnes – ils ne sont pas littéralement transcrits mais élaborés dessus. Sans avoir aucune intention d'obéir à des règles de vraisemblance ni de fidélité à la dite *réalité*, l'écrivain a invariablement soutenu que, au contraire, il laisse l'imagination amener son inspiration première (le *réel*, en absence d'un meilleur terme) bien au delà d'un réalisme confinant: un grand nombre d'aspects de son œuvre l'éloignent beaucoup du réalisme, comme les instances fantastiques ou l'utilisation illimitée de recours théâtraux (l'illumination, les monologues etc). Il ne s'est jamais laissé détenir par aucun ordre ou convention. En incorporant la dimension autobiographique comme un trait additionnel de son écriture, Tremblay a su y ajouter beaucoup d'originalité. Tandis qu'ils sont toujours enracinés dans le vécu, les textes littéraires et dramatiques de l'écrivain québécois ont pour

déterminant l'expression absolue de l'incommensurable univers de son imagination.

> … Tremblay est habité par la nécessité d'élucider les raisons de sa propre présence au monde. Celle-ci ne trouve de justifications que dans l'art … Tremblay adopte donc une façon originale de penser, ou plutôt de voir l'autobiographie. Pour agréer au genre tout en satisfaisant son exigence de vérité, il réalise le paradoxe d'exprimer sa réalité dans un discours véridique, mais à travers un art. … l'autobiographie n'est pas un aboutissement pour Tremblay, elle est un point de départ vers les autres textes. (Joffrin 208)

Cette fusion consciente de faits autobiographiques avec la fiction corrobore les convictions articulées dans cette étude à propos du rôle de protagoniste de la mémoire et du passé dans l'œuvre de Michel Tremblay.

IV.I De la littérature autobiographique

> Pour moi, l'écriture est une lettre que j'écris à moi-même pour m'expliquer le monde.
>
> Michel Tremblay
> (*Entre les Mains de Michel Tremblay*)

Philippe Lejeune a défini le genre de l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[1] ». Lejeune est connu dans le domaine de la critique littéraire grâce à

[1] Le Pacte autobiographique, 1975 (disponible en ligne à www.autopacte.org.)

son *pacte autobiographique*, l'élément déterminant de l'écriture autobiographique, selon ce qu'il a observé dans ses recherches sur le sujet. Lejeune affirme que ce *pacte* s'oppose au pacte de fiction, parce que celui qui a l'intention de raconter directement sa vie (ou une partie) le fait dans un « esprit de vérité ». Selon Lejeune, dans la fiction, l'auteur ne demande pas au lecteur de croire à ce qu'il raconte ; dans l'autobiographie, l'auteur promet au lecteur que ce qu'il écrit est vrai (même si cela ne l'est vraiment pas).

La première édition de la revue *Texte*, consacrée au sujet de l'autobiographie, a publié une introduction où Julie Leblanc souligne que l'intérêt des sciences humaines pour ce genre d'écriture s'est récemment réactivé. Elle cite plusieurs façons de s'y référer : « littérature personnelle ou intime, témoignages autobiographiques, récits de soi, littérature du moi, histoires de vie, documents vécus. » En tout cas, à son avis, ce qu'il faut remarquer dans ce type d'écriture c'est qu'elle révèle une fascination « pour le vécu », en rendant évidente la « revendication du sujet et de la subjectivité. » (7) Cependant, ce sont les pensées de Michel Crouzet (cités par Leblanc) qui s'approchent le plus des positions de Michel Tremblay à propos de son œuvre : son écriture est une lettre qu'il s'écrit à lui-même pour mieux comprendre le monde (Wills):

> … l'écriture autobiographique … a pour fin de reconquérir, de réinventer, voire de refaire le moi qui fut. Par son activité mémorielle, l'acte autobiographique devient … une chasse aux souvenirs, un lieu où le passé est repensé et redécouvert … le sujet autobiographique … écrit '*pour se découvrir, pour apprendre ce qu'il a été*'. … afin de dégager le sens d'une vie. (Leblanc 8)

En ce qui concerne cette étude, l'autobiographie et la fiction autobiographique (évidemment, la fiction qui utilise des éléments de la vie de l'auteur) – les deux formats trouvés dans l'œuvre de Michel Tremblay – ont pour fondement la mémoire de celui qui écrit. Marc E. Blanchard explique comment le processus d'écriture biographique a lieu : l'écrivain, incapable de coïncider avec le sujet dans le passé, ne peut que se créer une *image de lui-même dans le passé*, comme dans une peinture, puisqu'il n'a pas le pouvoir d'altérer le passé. Ses sentiments dérivent de la *représentation* de l'action passée, et pas directement de l'action elle-même. L'écrivain est un sujet voyeur qui se regarde jouer l'action dans le passé, et la narrative de la mémoire représente ce jeu, comme une nature-morte. (Blanchard 186)

En prolongeant cette comparaison avec la peinture, William Howarth souligne que l'autobiographie est comme un autoportrait, parce que, dans les deux cas, l'artiste (ou l'écrivain) doit utiliser la mémoire ainsi que la vision pour faire des choix dans l'exécution de son projet (en d'autres termes, la vision et la mémoire sont ses outils de contrôle pour cette exécution) : l'artiste est aussi le modèle, qui doit poser et peindre ; il doit également sélectionner l'arrangement des données. Les problèmes centraux dans les deux instances sont le temps et l'espace. L'autobiographie, comme l'autoportrait, n'est pas strictement factuelle ni réalisée sans imagination ; elle n'est presque jamais non-fictionnelle, parce qu'elle s'accomplit par moyen du talent scriptural de l'auteur, dont l'action ***sur*** la narration est plus importante que son action ***dans*** la narration. Il faut bien distinguer la double *personna* de l'auteur, qui, dans la narration, se transforme en un narrateur, i.e. un personnage, et non plus une *personne*. (Howarth 364-5)

Un texte autobiographique peut avoir la forme d'un *journal* (écriture quotidienne à la première personne), de *mémoires* (événements), d'*essais* (réflexions de l'auteur sur sa vie), de *confessions* (récits des expériences de l'auteur, avec sincérité), ou d'un *témoignage* (une expérience unique). Le mot *autobiographie* (étymologiquement, *écrire la vie de soi-même*) fait venir à l'esprit des noms comme Saint Augustin (*Les Confessions*), Montaigne (*Les Essais*), Rousseau (*Les Confessions*), Sartre (*Les Mots*), Anne Frank (*Journal*), parmi beaucoup d'autres.

Cinquante ans dans l'Église de Rome (1885), par Charles Chiniquy, est considérée comme la première autobiographie authentiquement québécoise. Le poète Saint-Denys Garneau a écrit un journal intime (1927-29). Mais *La Détresse et L'Enchantement*, de Gabrielle Roy (1984), est l'un des textes autobiographiques les plus célèbres publiés au Québec. L'écrivaine y raconte des épisodes de sa jeunesse au Manitoba, et les deux années où elle a vécu en Europe. Claire Martin a écrit deux romans autobiographiques : *Dans un gant de fer – La Joue gauche* (1965), et *La Joue droite* (1966), où elle raconte son enfance, qui a été très malheureuse. Dans *Une enfance à l'eau bénite* (1985), Denise Bombardier raconte ses expériences dans une école catholique montréalaise dans les années cinquante.

IV.2 Michel Tremblay et l'autobiographie

> BAMBI
> Avez-vous autant pleuré que moi à la mort de la mère de Bambi ? Personnellement, je ne m'en suis jamais remis.
>
> Michel Tremblay
> (Les Vues animées 45-6)

Parallèlement à la bien connue tournure autobiographique de l'œuvre fictionnelle de Tremblay, l'écrivain a aussi publié des œuvres qu'on peut considérer comme autobiographiques (pourtant, elles ne sont pas de simples documentaires, comme l'a affirmé Tremblay lui-même). En fait, la ligne qui sépare les deux genres est si floue chez Tremblay qu'il est juste d'affirmer que sa fiction est autobiographique, et que son autobiographie est fictionnelle.

Les œuvres autobiographiques de Michel Tremblay en prose sont :

- 1974 – *Le Fantôme de la rue Fabre* - Texte paru dans le journal québécois *Le Devoir* (le 3 août 1976 – supplément *Morceaux du grand Montréal*) (Lavoie "Bibliographie commentée" 239) ; ce sont des réflexions contemporaines, mais en rapport avec la rue Fabre (où Tremblay a été élevé) de 1952 ; Tremblay a avoué que, même en étant une œuvre autobiographique, il y a mis aussi un peu de fiction (Barrette 432) ;
- 1990 - *Les Vues animées* - Douze récits où Tremblay raconte sa découverte du cinéma (qu'on appelle *vues animées* au Québec de l'époque de son enfance – une traduction de *motion pictures*), dans les années cinquante. L'auteur considère cette période comme celle de « la formation de son identité d'écrivain » ("Les Vues animées" 1). Même petit, il était déjà fasciné par le cinéma (américain, français et québécois). Les récits mélangent ses expériences aux *vues animées* et des scènes avec des membres de sa famille et des amis d'enfance ;
- 1992 – *Douze coups de théâtre* – Dans cet ouvrage, Tremblay parle de douze pièces de théâtre qu'il a vues, a voulu voire ou a écrites. C'est un peu la même ligne de création que *Les Vues animées*, (avec des scènes de

sa famille et de ses amis) sauf que le thème ici est le théâtre (l'opéra aussi). Tremblay parle de la première pièce qu'il a vue (*Babar, le petit éléphant*) jusqu'à sa victoire au Concours de Radio-Canada (1964 – *Le Train*). Il trace, en même temps, un portrait du Québec des années cinquante, où on pouvait apercevoir les premiers signes des changements qui arriveraient dans la décennie suivante ;

- 1994 – *Un ange cornu avec des ailes de tôle* – un autre ensemble de récits : cette fois-ci ils en sont treize, et ils se réfèrent aux premières expériences de Tremblay avec la lecture dans les années cinquante; il parle d'œuvres de Saint-Exupéry, de Victor Hugo, de Jules Verne, de Gabrielle Roy. Ce livre est le dernier de la trilogie de souvenirs de Michel Tremblay à propos de son initiation culturelle. L'écrivain raconte le début de son développement comme lecteur (c'est un fait connu que la lecture est une des plus grandes passions de sa vie – initiée et partagée avec sa mère, qui l'encourageait beaucoup à lire) ; il parle des livres qui l'ont marqué et qui ont influencé sa vie comme auteur ainsi que comme un être humain.
- 2002 – *Bonbons assortis* – Lancés au jour du 60^{e} anniversaire de Michel Tremblay, ces souvenirs de l'enfance de l'écrivain se divisent en sept récits pleins d'humeur, de tendresse et de nostalgie. Ce sont des narrations d'épisodes de la vie quotidienne du petit Michel et de sa famille à la rue Fabre, dans un quartier ouvrier à Montréal. Les récits sont pointillées de passion, de rêve et parfois même de peur. L'œuvre est une illustration de comment l'imagination de Michel Tremblay a été nourrie, dès qu'il était petit, dans l'environnement où il vivait. Tremblay l'a adaptée au théâtre.

IV.3 Le théâtre autobiographique de Michel Tremblay

> LE NARRATEUR – La mémoire est un miroir qui choisit
> les images qu'il veut réfléchir. La mémoire est un miroir
> trompeur. La mémoire est une tricheuse.
>
> Michel Tremblay
> (Bonbons assortis au théâtre 11)

Pour Michel Tremblay, l'écriture est un moyen de réflexion et d'apprentissage de soi-même et du monde qui l'encercle. Cette posture envers son art explique partiellement son utilisation de sa mémoire personnelle dans sa création : on a déjà indiqué que plusieurs personnages qui parcourent son œuvre sont inspirés de personnes avec lesquelles il a vécu dans son enfance et dans son adolescence. Ils n'en sont pas de simples narrations : il s'agit d'une sorte d'emprunt, ou de modèle, duquel l'auteur s'éloigne au fur et à mesure que son imagination le commande: « Je refuse de transcrire la vie telle quelle. Ma pire crainte, c'est de faire du reportage … de la quotidienneté. » (Michel Tremblay – entrevue concédée à Luc Boulanger 168)

L'écrivain québécois s'est immergé aussi dans les exploits autobiographiques, qu'on a décrits dans la section IV.2. Et, comme il serait naturel de s'y attendre, il a écrit aussi des pièces autobiographiques : la première, intitulée *Encore une fois, si vous permettez,* qu'il appelle « comédie en un acte », a été créée à Montréal le 4 août 1998 ; la deuxième, *Bonbons assortis au théâtre*, créée à Montréal le 28 mars 2006, est l'adaptation à la scène de son recueil *Bonbons assortis.*

Mais Tremblay ne cache pas que les souvenirs qui pointillent sa fiction ne sont pas du tout « purs », comme plusieurs auteurs d'autobiographies ont

l'intention de faire. Il y a, ainsi, une manipulation du pacte autobiographique de Lejeune, parce que Tremblay reconnaît (et il en est fier) qu'il laisse son imagination s'approprier de ce qu'il rappelle, en avouant qu'il construit une troisième couche du souvenir dans son écriture (la première serait le fait vécu, et la deuxième, le souvenir de ce fait). En fait, Lejeune a parlé de cette instance, où l'écrivain fait semblant d'écrire sur lui-même comme le ferait quelqu'un d'autre. Il peut le faire en parlant à la troisième personne du singulier ou en inventant un narrateur fictif (ce que fait Tremblay). Pour Lejeune, cela appartient toujours à l'encadrement du pacte autobiographique. (Lejeune, Tomarken and Tomarken 27) Lejeune y voit un dispositif de distanciation. Le critique certainement appellerait ces ouvrages de Tremblay de la *fiction autobiographique*, une façon ambiguë d'écrire, entre la fiction (dont la lecture ne dépend pas de ce que le lecteur connaît sur l'auteur) et l'autobiographie (où la lecture référentielle se combine avec la posture de l'auteur). Pierre Lejeune parle donc d'un *pacte fantasmatique*, où le lecteur assume que le texte véhicule quelque chose *sur* l'auteur, mais que ce *n'est pas* l'auteur lui-même. (29)

Lejeune explique que, en utilisant des figures à la troisième personne, l'écrivain profite d'une gamme de solutions entre lesquelles la distanciation est la proéminente. L'œuvre autobiographique, qui est par essence auto-diégétique, n'est pas fondamentalement différente de celles de fiction autobiographique. (Lejeune, Tomarken and Tomarken 32)

IV.4 *Encore une fois, si vous permettez :* Nana et Le Narrateur - mémoire et théâtralité

> Et mon mentor, c'est ma mère. Elle m'a tout donné : mon sens critique, mon côté comique et mélodramatique, mon penchant pour l'exagération … ma mère m'a donc transmis l'essence de la théâtralité.
>
> Michel Tremblay
> (Boulanger 166)

Encore une fois…[1] est un hommage à Rhéauna Tremblay, mère du dramaturge Michel, et aussi la grande muse inspiratrice de son écriture, qui a beaucoup encouragé le goût de son fils pour les livres, pour le théâtre et pour le cinéma. Malheureusement, Rhéauna est décédée en 1963, juste avant que Michel soit devenu célèbre comme auteur de théâtre et plus tard comme écrivain d'une immense œuvre littéraire. « Elle a eu la délicatesse de sortir quand il est devenu le moment pour moi de m'exprimer. » dit Tremblay. (Wills)

Le titre de la pièce demande la permission pour qu'il y ait une reprise - Tremblay veut savourer la présence de sa mère *encore une fois*. La comédie est la matérialisation de sa nostalgie, de ses souvenirs vivants, et l'expression de son amour pour cette femme qui lui est inoubliable. *Encore une fois…* est aussi une espèce de ressuscitation d'un passé très cher, rempli de rappels précieux et soigneusement cultivés.

Encore une fois… est l'adaptation au théâtre d'un des récits de l'œuvre intitulée *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (*Patira* est le titre du récit) de façon

[1] Abréviation de *Encore une fois, si vous permettez*

presque intégrale, selon ce que dit Pascal Riendeau dans l'article *Dramaturgie autobiographique de Michel Tremblay.*

Du point-de-vue personnel, le dramaturge découvre, dans l'écriture de cette pièce, le moyen de figer pour la postérité des instants qu'il a diligemment gardés dans sa mémoire. Au sujet de la réalisation théâtrale, elle est une attestation que tout est réalisable sur la scène, même d'apporter concrètement au présent la mémoire de ce qui n'est plus. Tremblay s'est construit, grâce aux possibilités infinies du code théâtral, une voie de soulagement pour le deuil causé par une perte irréparable. Il partage cette reprise avec le public, en lui offrant une pièce comique, tendre, pleine de la fierté d'un fils sensible et nostalgique. Avec cette pièce, Tremblay a réussi à exprimer son côté humain et personnel, sans se détourner envers la sentimentalité banale ou excessive. Voici comment il a décrit son impression de cette pièce à Luc Boulanger : « Ici, pour une fois, j'ai écrit un hymne à la vie, plutôt qu'une critique social. » (167)

« C'est sa pièce à elle. » disent les didascalies initiales, qui énoncent un espace scénique et un décor très simples : un plateau vide avec une chaise, où Le Narrateur (la représentation de Michel Tremblay lui-même) va s'asseoir pendant toute la durée de l'action, sauf aux dernières minutes. Ce procédé accorde au personnage une sorte d'immobilité et de subordination par rapport à Nana ; c'est elle qui fait tous les mouvements sur le plateau : elle « l'habite, le domine, en fait son royaume. » (Encore une fois, si vous permettez 9) La chaise, de façon métonymique et très minimaliste, représente l'intérieur de la maison de la famille. Nana et Le Narrateur sont les seuls personnages sur la scène (tous les autres sont virtuels, i.e. mentionnés par les deux).

Le Narrateur est le fils de Nana, à des âges différents (de 10 à 20 ans) dans la fable - le temps dramatique suit chronologiquement les âges du Narrateur. Ce sont les dialogues entre lui et Nana qui définissent l'élément temporel de la pièce : « NANA. Imagine si j'ai eu honte ! Dix ans ! Dix ans pis déjà un bum ! » (*Encore une fois*… 13)

> L'organisation du temps devient plus complexe parce que les ellipses temporelles sont à la fois soulignées et gommées, comme si la discussion entre mère et fils était la même qui durait depuis dix ans, qu'elle pouvait s'interrompre et recommencer ainsi … C'est dans cette exploration de la temporalité que le Narrateur se dédouble … tandis que Nana n'existe que dans le passé … Le Narrateur a simultanément l'âge de l'enfant qu'il a été, tout en étant sans âge, atemporel quand il intervient pour commenter la pièce. (Riendeau)

Le Narrateur est joué par un seul acteur. La pièce commence et finit au temps « présent », et il n'y a pas de divisions entre les différentes séquences temporelles. Les différents thèmes et moments de leurs dialogues se divisent par l'intermédiaire des sorties et des rentrées en scène du personnage de Nana. Pascal Riendeau allude à un autre détail : le passage du temps n'est pas clairement marqué soit grâce à l'absence de changements physiques dans les personnages soit par le décor, qui reste le même pendant la plupart de la pièce.

Encore une fois... consiste notamment dans la théâtralisation de la personne de Nana, c'est-à-dire, dans sa construction comme personnage théâtral. Cet être fictionnel est le but et le centre du jeu, et son discours est le cœur de

l'action, ce qui explique la qualité dégarnie et quasiment abstraite de l'espace scénique pour la plus grande partie du seul acte – la focalisation et la visibilité doivent se placer sur Nana.

L'autre personnage, Le Narrateur, y joue plusieurs fonctions, toutes secondaires par rapport à Nana :

- Il est le maître de cérémonie :
  - Il fait la présentation de Nana, au début, comme si elle appartenait à une action distincte de la sienne ;

> LE NARRATEUR. Ce soir, personne ne viendra crier : « Pour qui sont ce serpents qui sifflent[1] … Personne ne sortira d'une poubelle pour raconter une histoire absurde[2]. … Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler. … Elle a toujours été là et le sera toujours. J'avais envie de la revoir … Encore une fois, si vous permettez. Comme on dit dans les classiques : « La voici qui s'avance ! » (*Encore une fois*… 9-11)

La longue adresse au public établit tout de suite le caractère éminemment théâtral de ce qui va arriver sur la scène. Le dramaturge, par la bouche du Narrateur, fait savoir aux spectateurs qu'il s'agit d'une représentation, d'un jeu, d'une illusion théâtrale. Le Narrateur invoque des phrases ou des parties connues d'un nombre considérable de pièces célèbres de l'univers du théâtre que, dit-il, le public ne verra pas. Ainsi, il prépare le spectateur pour ne s'attendre à rien d'autre que du *théâtre*, que d`une création artistique. Il attribue à l'action prête à

[1] Andromaque (Racine) V, 8
[2] Fin de Partie (Beckett)

y avoir lieu un mérite comparable à celui des œuvres qu'il énumère. En même temps, « le dramaturge affiche tout à la fois son appartenance à une longue tradition littéraire et la certitude de son originalité. » (Piccione 118) Et tout cela se doit à la présence de Nana.

◦ Le Narrateur s'adresse au public souvent pour expliquer certaines situations, comme, par exemple, quand il décrit des traits de la personnalité de Nana :

> NANA . Tu diviseras toute par dix, pis ça va te donner une idée du vrai fun qui t'attend !
>
> *Le Narrateur sourit.*
>
> LE NARRATEUR. Des fois, y`a juste elle qui pouvait comprendre ses exemples.
>
> (*Encore une fois…* 21)

Les paroles que Le Narrateur adresse directement au public incluent celui-ci dans le spectacle - le spectateur s'en sent une partie. Également, ces discours renforcent la position du Narrateur comme créateur du texte, puisqu'il en est omniscient. D'après Pascal Riendeau, « Le projet poursuivi … se précisera au fur et à mesure des interventions du Narrateur … et se rapporte à une étonnante conception de l'écriture du deuil. » (Riendeau)

● Le Narrateur est l'adjuvant de Nana (la protagoniste), et il a une fonction didactique : la plupart de ses interventions visent à assister l'héroïne dans le jeu, en provoquant ses réactions, en complétant sa parole, et en clarifiant certaines situations ;

● Le Narrateur est un spectateur de Nana : il est assis pour regarder son jeu à elle, même s'il participe aux dialogues; en plus, il s'amuse beaucoup avec l'action de Nana ;

● Il est le metteur-en-scène du dénouement fantastique (la montée au ciel), méta-théâtral et spectaculaire que Tremblay a créé pour finir la pièce. Le Narrateur alors dirige l'action de Nana :

> LE NARRATEUR. … Viens ici, tu vas voir. (*Il l'attire au bord de la scène.)* R'tourne-toi. (*Nana se trouve vers le fond de la scène.)* Tout est possible, au théâtre, pis j't'ai préparé une sortie digne de toi.
>
> *(Il fait un signe. Une magnifique musique se fait entendre – peut-être du Haendel – pendant que des cintres de la coulisse surgit un superbe décor en trompe-l'œil, machineries et fausses perspectives, représentant la plaine de Saskatchewan[1], avec, au fond, un lac dont les vagues bougent.) … Le Narrateur fait un autre geste et une énorme paire d'ailes d'ange soutenant une nacelle de rotin descend du ciel.*
>
> NANA . Ah, j'comprends … C'est pour mon… départ ? Ma…sortie ? (*Encore une fois…*65-66)

Le Narrateur avait déjà dit au public que Nana n'avait jamais eu l'occasion de voir comment le théâtre fonctionne derrière la scène, dans les coulisses etc. Il avoue que « C'est un des plus grands regrets de ma vie. J'aurais aimé lui présenter madame Oligny [la comédienne québécoise Huguette Oligny, dont Nana

[1] La province du Canada, à ouest du Québec, où Nana a été élevée.

était admiratrice] pour que la possibilité que madame Oligny pense à elle de temps en temps existe. » (*Encore une fois*… 44) Ce discours du Narrateur traduit les sentiments du dramaturge lui-même ; c'est une sorte de confidence que Tremblay fait à ceux qui regardent la pièce (ou qui lisent le texte). Avec cette tirade, qui renforce la vérité de ce qui arrive sur la scène, Tremblay revêt Le Narrateur de beaucoup d'humanité, parce qu'il parle d'une de ses frustrations assez mondaines ; en plus, Tremblay dépeint Nana comme une personne « ordinaire » qui voudrait rencontrer l'une de ses idoles artistiques.

La finale apothéotique *d'Encore une fois…* est le moyen par lequel Michel Tremblay délivre une espèce de compensation pour ce qu'il voit comme un échec à lui, parce qu'il n'avait pas comblé l'un des souhaits de sa mère. Il veut corriger ce revers. En outre, l'un des objectifs de cette dernière apologie est de faire justice au départ (la mort) de Nana, ou, en termes théâtraux, à sa *sortie de la scène* ; selon son fils, quelqu'un qui a vécu si intensément, avec autant de vivacité et d'intensité, et qui a touché si profondément la vie de ceux qui l'entouraient, devrait sortir du monde avec toute la pompe et la majesté possibles.

Il est intéressant d'observer comment Michel Tremblay associe la vie à une expérience théâtrale, et vice-versa, dans ses œuvres dramatiques. *Le Vrai Monde ?* est un exemple de cette proposition : le dramaturge québécois y dépeint la vie réelle comme presque indissociable du théâtre. Les limites entre les perceptions des deux dimensions sont très nébuleuses. C'est l'art qui imite la vie, et c'est la vie qui imite l'art. Dans *Encore une fois…,* Tremblay entremêle les deux concepts, surtout en ce qui concerne Nana, l'incarnation du personnage théâtral proprement dit – une construction que le dramaturge élabore à partir de la

mémoire qu'il conserve de sa mère, qui l'a tant inspiré et encouragé.

Il faut mentionner que la Nana d'*Encore une fois…* n'est pas la première. Nana est La Grosse Femme, l'un des personnages principaux de toute l'œuvre de Tremblay : elle est apparue pour la première fois dans *En pièces détachées,* comme la belle-sœur de Robertine (qui plus tard devient Albertine) et d'Édouard (vendeur de chaussures et travesti de La Main, connu comme La Duchesse de Langeais); ensuite, elle est apparue comme la mère du travesti Sandra (dont le vrai nom est Michel) dans *Demain matin, Montréal m'attend* ; elle est le personnage-titre de *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, premier roman des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Mais son nom n'a été révélé que dans la pièce *Marcel poursuivi par les chiens* (1992). Nana, comme Rhéauna Tremblay, est née en 1900 et décédée en 1963. (Barrette 137)

Dans *Le Cœur Découvert*, Nana est la mère de Jean-Marc (l'écrivain homosexuel, alter-ego de Michel Tremblay). « Jean-Marc, c'est moi dans la vie. » a déclaré le dramaturge. (Boulanger 105)

L'écrivain a très récemment consacré à sa mère son nouveau roman, *La Traversée du continent* (2007) , où il raconte le voyage de sa mère, alors une fille de 10 ans, qui a quitté son petit village francophone à Saskatchewan (où elle et ses sœurs vivaient avec leur grands-parents) pour aller vivre chez leur mère et leur père à Montréal. Rhéauna ne se souvenait pas très bien de ses parents, qu'elle avait vus pour la dernière fois quand elle avait 4 ou 5 ans. Dans ce roman, l'écrivain décrit le voyage en train de l'ouest à l'est du Canada, avec des détails sur les impressions et les rêves de la petite Nana.

La dernière pièce de Tremblay, montée à Montréal cet été (2008), écrite

pour commémorer le 40e anniversaire des *Belles-Sœurs*, raconte l'arrivée de Nana au paradis. *Le Paradis à la fin de vos jours* est une pièce à un seul personnage.

> En écrivant *Le Paradis à la fin de vos jours*, j'ai pensé à *Encore une fois, si vous permettez*, une pièce que j'ai rédigée il y a 10 ans et dans laquelle le fils de Nana envoie sa mère au ciel pour l'empêcher de souffrir. Je me suis dit: c'est bien beau de l'envoyer là-haut, mais que va-t-elle y faire? Je me suis mis à réfléchir à tous les clichés et toutes les descriptions qu'on nous faisait du ciel quand j'étais enfant... Et telle que je connais Nana, elle n'est pas assez patiente pour être restée assise à la droite de Dieu en écoutant des anges jouer de la harpe!

se justifie Michel Tremblay. (Angiolini)

Tremblay a une tante et marraine qui s'appelle Robertine (le premier nom qu'il a donné au personnage connu comme Albertine, très récurrent dans son œuvre), belle-sœur de sa mère. En parlant de cette tante, Tremblay dit à Luc Boulanger :

> Quand [ma tante] Robertine a regardé *En pièces détachées* à la télévision, je n'ai pas eu de ses nouvelles pendant plusieurs jours. Une semaine après … ma tante m'a dit ceci : « Je me suis confessée toute ma vie à des curés. Mais ils ne m'ont jamais comprise. Je ne m'imaginais pas que j'avais, si près de moi, un neveu qui me comprenait autant ! » (28)

Toutes ces réflexions servent à illustrer comment les personnages de Tremblay sont construits avec de fortes nuances autobiographiques. Et cela va

sans dire, la mémoire de l'écrivain est l'outil principal de cette construction. « Les gens de ma famille ont compris que j'avais de l'empathie pour eux quand j'ai commencé à écrire des romans, explique-t-il. Parce que le roman est moins brutal que le théâtre. » (Monpetit)

Encore une fois… est le premier texte de Tremblay où Nana est protagoniste. Une femme de personnalité très forte, quand elle entre en scène pour la première fois, Nana est déjà « furieuse », parce que Le Narrateur, alors un garçon de 10 ans, « s'amusait à pitcher des gros morceaux de glace en dessous des voitures qui passaient dans' rue ! » (*Encore une fois…* 13) Elle avait rencontré un policier qui était entré dans sa maison, et qui se plaignait du comportement de son fils cadet. Nana exagère considérablement la situation (« J'ai pensé que quelqu'un était mort ! » « J't'ai vu en arrière des barreaux pour le reste de tes jours ! » ; elle décrit en détails la lessive qu'elle faisait à ce moment et elle parle de toutes les possibles conséquences des actions du Narrateur (« Un criminel dans' famille ! La honte ! La parenté ! Les voisins ! » *Encore une fois…* 16) . Elle menace de le punir, mais cela n'arrive pas - Nana est impulsive, toutefois son cœur est mou. Nana est très expansive, et elle ne laisse pas Le Narrateur beaucoup parler : elle domine le dialogue, en s'exprimant avec beaucoup de drame et d'exagération.

Les deux personnages parlent *joual ;* les mots venus de l'anglais sont partout, comme « pitcher », « braker » etc. Néanmoins, Tremblay l'a raisonnablement « nettoyé » à ce moment de sa carrière, pour aider à la compréhension de la lecture (surtout par les Français, il a dit dans *Entre les mains de Michel Tremblay*).

La littérature est un composant important de ce rapport entre mère et fils. Le Narrateur pose un exemplaire de *Patira*, de Raoul de Navery[1], sur ses genoux. Le geste déclenche un long dialogue sur ce roman et sur la littérature en général, et Nana se montre une lectrice avide, malgré sa naïveté. En fait, cette caractéristique crée une identification entre elle et la plupart des lecteurs, des personnes ordinaires. Nana se plonge dans la lecture sans beaucoup de sens critique, mais toujours en savourant chaque aspect de l'expérience (« J'me contente de lire des livres, de suivre l'histoire … de brailler quand c'est triste, pis de rire quand c'est drôle » *Encore une fois…* 24). Elle connaît les classiques (Vernes, Dumas etc.) et l'histoire française. En plus, malgré son innocence, elle sait distinguer la réalité de la création littéraire : « Ça aurait pas eu de bon sens dans la vie, c'est sûr, mais ça avait du bons sens dans le livre ! » (27) En plus, Nana encourageait beaucoup son fils à lire : « T'en avais quand même trois à lire » lui dit-elle. (21)

Les dialogues entre Le Narrateur et Nana laissent entrevoir des curiosités sur la culture locale. D'abord, la mention des jeux des enfants (Le Narrateur et ses amis) sur la neige se réfère à une habitude typique de la routine d'une ville de climat rigoureux comme Montréal. De même, le fait que le policier avait laissé ses chaussures au dehors, avant d'entrer dans la salle, est un petit témoignage d'un fait courant dans cette culture, pour éviter que la neige sur les chaussures ne salisse le plancher.

La notion de subalternité du nouveau continent par rapport à l'Europe est présente dans le texte : « Y'a personne qui a du sang bleu en Amérique ! Juste en

[1] Pseudonyme de l'écrivaine française Eugénie-Caroline Saffray (19e siècle) ; elle est très prolifique et a écrit plus d'une trentaine de romans.

Europe. … Si on avait été là avant, peut-être qu'on en aurait aussi, des sangs-bleus ! » dit Nana. (*Encore une fois…* 34)

Elle réprimande son fils plusieurs fois dans le déroulement de la pièce, soit à cause de son langage (elle ne veut pas qu'il dise le mot « maudit », par exemple) soit de son comportement (la polissonnerie du début de la pièce). Elle menace de lui donner une « tape », pour le corriger, ce qui serait tout à fait acceptable et habituel dans ce milieu culturel. À un certain moment, Le Narrateur dit au public, de façon très comique : « Ai-je besoin d'ajouter que la menace de l'École de Réforme a plané sur moi pendant toute mon enfance ? » (*Encore une fois…* 19)

Le personnage de Nana est spectatrice assidue du téléthéâtre. Elle en observe tous les détails (« les décors, les costumes ») avec beaucoup de sensibilité. Et elle se rend compte de la distance entre elle et les émissions, qui déshumanise les rapports entre les personnes. (« … j'me suis rendu compte que, pour moi, les acteurs y'existent juste quand j'les vois à la télévision ! » *Encore une fois…* 42)

Nana parle beaucoup de sa vie et de certains rapports avec des membres de la famille. Elle est bien critique de sa belle-sœur Gertrude, qu'elle n'aime pas. Ce détail deviendra important vers la fin de la pièce, où elle avoue qu'elle se sent coupable de ne pas avoir été présente juste avant la mort de cette tante du Narrateur. Plusieurs fois avant cette confession, Nana critique Gertrude et ses enfants. (« C't'enfant-là est un véritable arbre de Noël qui clignote à l'année ! » *Encore une fois…* 45) À la fin, pourtant, il devient clair que sa rage et ses critiques sont une partie de quelques-unes des raisons que Nana s'est créées pour soulager sa propre culpabilité par rapport à sa belle-sœur.

Un autre aspect important à relever est l'absence de mention du mari de Nana, père du Narrateur. Nana parle de ses deux autres fils, mais elle ne mentionne pas son mari. Le fait que « c'est sa pièce à elle » explique ce choix de Tremblay, qui a parlé de son père avec beaucoup de tendresse et de nostalgie, comme il a fait dans la dédicace de *Douze coups de théâtre* : « Pour Rhéauna Rathier … ma mère ; pour Armand Tremblay … mon père. Je les ai aimés, je les ai perdus ; je m'ennuie. » Ainsi, il n'y a pas d'hostilité entre lui et son père, apparemment.

Tandis que le rapport entre mère et fils est dépeint de façon très comique pour la plupart, on y trouve aussi l'énorme tendresse qui les unit. Ils se disputent, ils plaisantent, ils se taquinent ; il est parfaitement clair qu'ils s'aiment beaucoup.

> LE NARRATEUR. Tu m'as promis de moins exagérer quand tu parles.
>
> NANA. J'ai essayé … Si j'éxagérais [sic] pas, tu me trouverais plate !
>
> LE NARRATEUR. C'est vrai…
>
> (*Encore une fois…* 46)

Vers la fin de la pièce, Nana est malade et les deux savent qu'elle va mourir. Le Narrateur rassure sa mère quant à son importance dans la vie de la famille (« … tu sais ben que personne va [sic] pouvoir te remplacer dans sa vie, moman ! » *Encore une fois…* 57).

Nana dit à son fils qu'elle s'inquiète de son avenir, puisqu'elle sait qu'il n'aura jamais de femme ni d'enfants (une claire allusion à l'homosexualité du Narrateur – et de Tremblay) ; elle craint qu'il ne va pas se trouver une profession comparable à celles de ses autres fils. Elle voulait le voir se « caser », et elle

s'angoisse de ne « pas savoir c'qui va t'arriver ». Nana se sent coupable de l'avoir laissé trop rêver : « J't'ai trop encouragé à rêver, j't'ai trop laissé lire c'que tu voulais trop jeune. J'ai trop regardé le téléthéâtre avec toi. » À ce moment, Le Narrateur lui parle de sa reconnaissance à elle à cet égard, car il sait que c'est justement le rêve qui a nourri en lui le don de créer, d'imaginer, des talents essentiels d'un écrivain. Michel Tremblay transforme ce moment en une profession de sa fierté et de sa gratitude envers sa mère. Il croit que toutes ses qualités d'artiste existent grâce à sa mère. Cette partie, fort émouvante, est pleine de manifestations du grand amour de l'un pour l'autre pendant qu'ils attendent la séparation inexorable.

L'anticipation de la mort de Nana est le seul moment de tristesse d'*Encore une fois…*, dont le ton est positif et drôle, pour la plupart. Dans une tirade très touchante, la mère du Narrateur compare la mort à un accouchement, établissant ainsi un cycle où elle retournera aux origines (les points de départ et de l'arrivée sont marqués par la douleur physique) :

> NANA. J'ai l'impression d'être en train d'enfanter ma mort. … De me préparer à accoucher de ma mort … c'est les mêmes symptômes … une présence … qui grossit … c'est ma mort qui est là ! (*Encore une fois…* 63)

Le Narrateur se lève de sa chaise, et leurs rôles s'invertissent. Dorénavant, c'est lui qui assume le contrôle de leur rapport. C'est le point culminant de la pièce, où le personnage dit à sa mère ce qu'il faut faire, en dirigeant son jeu de scène. C'est l'occasion que Tremblay s'accorde de s'approprier du destin et de le changer autant que possible, en corrigeant ce qu'il trouve d'injuste dans le passé.

Le ton dramatique du dialogue sur la mort imminente de Nana donne lieu à des émotions plus légères, à une conformité devant l'inévitable, mais avec une assurance que tout va mieux aller cette fois-ci. Parce qu'il s'agit du théâtre, Tremblay, à travers Le Narrateur, rend le moment de la mort beaucoup plus acceptable que celui qu'il garde dans sa mémoire ; Il va, donc, y intervenir et affaiblir la souffrance du dernier moment de sa mère. Il offre une « mort théâtrale à celle qui lui a donné la vie. » (Riendeau). Un élément constant de l'œuvre tremblayenne (même de la prose), la théâtralité y atteint son expression suprême, et la scène finale est le triomphe du *montré* sur le *dit*, qui s'efface grâce à la puissance visuelle de la scène (terminologie utilisée par Marie-Lyne Piccione 135).

La montée de Nana au ciel est un hommage sensible et douceâtre, même si un peu kitsch. Pascal Riendeau l'a considérée carnavalesque : cette appréciation sous-entend le caractère paradoxal de ce départ, qui devient une célébration de la vie, achevée par moyen de l'abandon d'une « certaine authenticité biographique et grâce à la conception de Nana comme personnage essentiellement théâtral. » En fait, puisque Riendeau se réfère au carnaval, il vaut la peine d'établir un parallèle entre le personnage de Nana et les géants rabelaisiens[1], grâce à quelques-uns de ses traits, comme sa taille de grosse femme, et à l'exagération de divers aspects de sa conception comme personnage (sa générosité, sa posture de domination et d'autorité, son cœur mou, etc.).

[1] Pantagruel et Gargantua, personnages de François Rabelais (France, XVIe siècle), qui sont des géants connus par leur innocence, leur générosité, leur notion de justice etc. ; en même temps, ils sont fantastiques et irréels, à cause de leur taille et de leur apparence distordue.

IV.5 *Bonbons assortis au théâtre* : Nana et Le Narrateur, encore une fois

> La mémoire est une tricheuse. Elle embellit ou enlaidit ... elle ment sans vergogne ... elle ressuscite des faits qui n'ont pas eu lieu ... elle souligne à grands traits des insignifiances sans nom ... La mémoire est la mère de l'invention. Et la sœur aînée de l'imagination.
>
> Michel Tremblay
> (Bonbons assortis au théâtre 11)

Autofiction, œuvre aux couleurs autobiographiques ou écriture multiple[1], il est juste de dire que, chez Tremblay, les textes basés sur sa propre vie ne constituent pas exactement une « autobiographie » au sens strict du terme. Il s'agit plutôt, comme l'a parfaitement expliqué Pascal Riendeau, de « petits épisodes dialogués », « des anecdotes prétendues révélatrices », « de pièces intimes ». C'est sous cette perspective qu'il faut regarder *Bonbons assortis au théâtre*, pièce à deux actes créée à Montréal en 2006, une adaptation raisonnablement fidèle d'un recueil de récits de fond autobiographique appelé *Bonbons assortis* (2002). « J'ai pris quelques-unes des histoires et j'ai un peu extrapolé, je les ai rendues plus comiques encore, plus grandes que nature, parce qu'on est au théâtre ... » explique Tremblay dans une interview à *Voir*. ("Bonbons assortis - un sac de bonbons")

Considérée par plusieurs personnes (y inclus Tremblay) comme la suite d'*Encore une fois, si vous permettez,* il est vrai que les *Bonbons* que Tremblay offre à son public ont la même saveur intense, la même douceur émouvante et les mêmes couleurs délicates de la pièce précédente.

[1] « L'écriture multiple est, selon la définition de Lejeune, l'articulation de textes fictionnels et de textes autobiographiques, qui crée un espace de lecture appelé espace autobiographique. »Laurence Joffrin, "*Les Vues animées* de Michel Tremblay: une autre vision de l'autobiographie," Études françaises 29 (1993): 205, 1 octobre 2008 <http://id.erudit.org/derudit/035903ar>.

Cette fois-ci, Nana et Le Narrateur ne sont pas les seuls personnages sur la scène : divers membres de la famille Tremblay, dysfonctionnelle et comique dans la juste mesure, font partie de l'action. Albertine (la tante du Narrateur et belle-sœur de Nana), Victoire (la grand-mère du Narrateur, belle-mère de Nana), Gabriel (mari de Nana et père du Narrateur) et Josaphat (frère de Victoire) sont les autres personnages ; il y a aussi le personnage de Lise, une voisine qui a une brève participation. Toutefois, l'intérêt central de cette étude restera focalisé sur les personnages de Nana et du Narrateur, ce qui établira un lien plus proche entre cette pièce et la précédente, et, en même temps, permettra la continuation de l'analyse de quelques aspects déjà considérés. En tout cas, le rapport entre le dramaturge et sa mère est le centre de l'action pour l'écrivain, en même temps qu'il est, comme on l'a déjà dit, la source de sa création littéraire.

Tout d'abord, Tremblay insère dans cette pièce, considérée comme autobiographique, des personnages qui ne sont pas des reproductions fidèles des personnes représentées. Le dramaturge choisit d'utiliser les noms qui appartiennent à la famille fictionnelle de Jean-Marc (l'alter-ego de Michel Tremblay), au lieu des noms réels des membres de sa propre famille. Ainsi, le personnage du père du Narrateur s'appelle Gabriel (plutôt qu'Armand, vrai nom du père de Tremblay) ; la tante est Albertine (plutôt que Robertine) ; le nom de la grand-mère de la pièce est Victoire (et pas Olivine, comme la grand-mère de Michel Tremblay). Le personnage de Josaphat (le frère de la grand-mère Victoire dans la fiction) y est aussi – il n'est pas clair s'il y a un Josaphat dans la famille du dramaturge[1]. C'est cette conviction qu'on trouve chez Tremblay : les limites entre

[1] Les renseignements sur la famille de Michel Tremblay ont été obtenus dans l'ouvrage : Barrette, L'Univers de Michel Tremblay - dictionnaire des personnages.

le théâtre et la vie réelle sont bien ténues.

Bonbons...[1] est une ode à la mémoire. Ainsi que Le Narrateur a présenté *Encore une fois...* comme la pièce à Nana, Le Narrateur de *Bonbons...*présente la pièce en parlant de la mémoire et de comment elle est « tricheuse » et relative (voir l'Annexe 4 – Le Narrateur présente *Bonbons*...). Selon ce que Le Narrateur dit au public, pendant l'acte de se rappeler il faut qu'on laisse l'imagination et l'invention libres, pour permettre que les souvenirs soient plus intéressants que les faits qui les ont générés: « les choses ne sont jamais assez intéressantes pour qu'on les raconte telles quelles. » (*Bonbons...* 12) Voilà ce que Michel Tremblay a déclaré à *Voir* :

> J'ai voulu faire de cette pièce une illustration de la manière dont un auteur utilise sa mémoire. La seule autobiographie respectable est celle d'un menteur. La seule façon d'être vrai c'est d'inventer. L'utilité d'un écrivain, c'est d'illustrer autour de la vérité, pour la circonscrire.
>
> ("Bonbons assortis - un sac de bonbons")

Le personnage du Narrateur de *Bonbons...* s'alterne entre le Michel adulte, dans la soixantaine, et le Michel enfant, à six ans (il est joué par un seul comédien). Au début de la pièce, il présente au public ce qui va se passer en scène, de même que dans *Encore une fois*... Dans cette introduction, Tremblay atteste, par l'intermédiaire de la parole du Narrateur, que les événements de la pièce ont été assurément vécus, même si la façon de les raconter pourrait varier selon la personne qui les raconte. Cette constatation rapporte à la surface le

[1] Abréviation de *Bonbons assortis au théâtre.*

pacte autobiographique de Lejeune, parce que dans un sens Tremblay affirme la véracité de sa narration. Toutefois, Tremblay s'éloigne du pacte quand il reconnaît qu'il y a un côté subjectif très fort dans n'importe quel domaine de l'expression humaine, y compris celui de l'autobiographie.

Ensuite, Le Narrateur entre dans le passé, où il est le petit Michel. Les didascalies expliquent qu'il « *se mêlera à l'action en disant les répliques du petit Michel avec sa voix d'adulte...* » (*Bonbons...* 11) Le petit Michel se met au-dessous de la table, caché par la nappe, où il a l'habitude d'écouter la conversation des adultes. Il est un « espion », comme l'appelle sa mère (et comme Madeleine appelait Claude, dans *Le Vrai Monde ?*). C'est un fait connu par les lecteurs et les spectateurs que Michel Tremblay avait cette habitude quand il était petit : il se cachait sous la table pour écouter les conversations, et il enregistrait les dialogues des adultes dans sa mémoire - il allait s'en servir plus tard : ces souvenirs sont devenus du matériau fertile pour son écriture.

Les lumières jouent un rôle important dans *Bonbons...* : le décor est la salle à manger des Tremblay, mais, quand l'action se passe ailleurs, « la pièce sera plongée dans la pénombre ». (*Bonbons...* 12) En décrivant « l'ingénieuse scénographie de Richard Lacroix » dans la production de *Bonbons*... du 1er novembre, 2006 à la Salle Maurice-O'Bready à Sherbrooke, Christian Saint-Pierre l'appelle une « superbe métaphore de la mémoire, ce 'miroir trompeur' où l'écrivain puise son inspiration ». (Saint-Pierre)

Dans l'œuvre de Tremblay, on trouve assez souvent des femmes de forte personnalité. Les trois personnages féminins de *Bonbons...,* Nana, Albertine et Victoire, confirment cette observation. Dès le premier sketch, où les femmes doivent se trouver un cadeau de mariage pour leur voisine Lise Allard, les

dialogues entre les trois femmes démontrent clairement leurs caractères fermes, opiniâtres et décidés. En utilisant en abondance les verbes à l'impératif ainsi qu'en se jugeant sans restriction les unes les autres, elles se disputent pour décider si l'idée de Nana est la bonne - elle veut sacrifier son « plat à pinottes », la plus précieuse de ses possessions, qu'elle avait reçue elle-même en cadeau de noces (les femmes n'ont pas de moyens pour acheter un autre cadeau comparable). En réalité, il s'agit d'un moutardier.

Les trois femmes aiment bien le plat, et leurs efforts de convaincre Nana de changer d'avis sont très comiques, comme par exemple le moment où Albertine avoue qu'elle a faillit le casser plusieurs fois en faisant la vaisselle :

> ALBERTINE. ... c'est juste si je faisais pas mon signe de croix ! ... y m'échappait des mains ... pis je vous voyais en train de m'étrangler... Pis la petite maudite cuiller en verre... je l'ai-tu haïe ... ça te glisse entre les mains comme une barre de savon pis tu cours après comme une folle dans'cuisine...
>
> (*Bonbons...* 25)

Elles arrivent enfin à la décision d'accepter le sacrifice de Nana, qui empaquette le cadeau dans une boîte vide de la boutique *Le Petit Versailles* (« y'a pas plus chic dans toute la ville de Montréal »). Nana avait trouvé cette boîte quelque part et l'a gardée chez elle (elle savait qu'elle ne pourrait jamais rien acheter à cette boutique). « J'me sépare de deux affaires précieuses en même temps. » dit-elle.

Les échanges entre les trois femmes sont vigoureux et intenses, avec un rythme très rapide. Parfois, Le Narrateur sort de dessous la table pour y

participer ; Nana le renvoie à sa niche, pour « rêvasser ».

Cette Nana est sans doute la même que celle d'*Encore une fois*... : autoritaire et très impulsive :

> LE NARRATEUR. Ben, oui ! Chus pas sourd !
>
> NANA. Réponds-moi pas comme ça, j'vas te donner une claque chinoise pis tu vas rester empesé pour le reste de la soirée !
>
> (*Bonbons*... 29)

Elle donne au petit Michel la mission de délivrer le cadeau à la voisine ; il ne veut pas le faire ; Nana lui apprend comment il doit agir, dans les moindres détails. Elle se montre généreuse avec son fils, en lui promettant des chocolats extra s'il agit exactement comme elle lui a demandé ; en même temps, elle le menace, s'il ne fait pas comme elle lui dit :

> NANA. ... Sinon, avise-toi pas de revenir coucher ici...

Le Narrateur la regarde avec crainte. Elle s'explique, en affaiblissant ce qu'elle vient de dire, mais tout en le menaçant de nouveau :

> NANA. ... Ben, non, voyons, c't'une farce que je fais... Tu sais ben que moman exagère quand a'parle. Si tu fais pas ça comme y faut, tu peux revenir coucher ici... mais ... les fesses vont te chauffer pour une partie de la nuit...
>
> (*Bonbons...* 30)

La scène où le garçon rend la boîte à Lise est bien amusante ; elle lui dit qu'elle aime le « beau moutardier », et il réplique, avec l'innocence et la spontanéité typiques des enfants :

LE NARRATEUR. C'est pas un moutardier ! Chez nous, on s'en servait pour mettre les pinottes !

(*Bonbons...* 34)

Nana, qui les observait de loin, a failli mourir de honte. Cette scène représente avec exactitude des situations gênantes où les enfants mettent les adultes parfois. « En plus », dit Nana, lorsqu'elle s'est rendu compte que Lisa avait oublié la boîte sur le balcon, « a'saura jamais que la boîte, au moins, venait du Petit Versailles pour vrai ! »

La mère profite de cette situation pour apprendre à son fils quelques leçons sur les différences sociales. Le Narrateur est un garçon curieux et avide de nouvelles connaissances. Nana lui parle de l'*orgueil*, qui « va ensemble » avec la pauvreté. Puisque le garçon ne comprend pas le mot, Nana mentionne le dictionnaire Larousse, que le petit Michel a hâte de pouvoir lire bientôt. Elle trouve une façon de le lui expliquer :

NANA. ... tu vas aller à l'école en septembre... Tu vas vite te rendre compte ... qu'y a du monde qui ont ben des affaires, pis d'autres qu'en ont moins ou ben pas pantoute... ... Pis ceux qui sont pauvres, comme nous autres... y veulent pas que tout le monde le sache... y font toute pour le cacher... ... Ben, c'est ça, l'orgueil ...

(*Bonbons...* 36)

La sagesse de Nana est émouvante, ainsi que sa désinvolture quand elle veut que le petit Michel comprenne ses actions à elle à propos de l'épisode du cadeau. Le Narrateur craint qu'il va être puni à cause de son impulsivité, mais

Nana ne fait pas cela. La mère lui dit que peut-être les voisines vont rire quand ils se verront à la messe, et ce que le garçon lui répond est peut-être aussi sage que la leçon qu'elle vient de lui transmettre :

LE NARRATEUR. Y riront pas...

...

NANA. Non ? ... Pourquoi ?

LE NARRATEUR. Parce que c'est pas drôle.

Court silence. Nana soupire.

(*Bonbons...* 37)

La dénonciation des différences sociales ne pourrait pas manquer dans une pièce de Michel Tremblay, même celle-ci, où la légèreté et la trivialité du quotidien de sa famille sont intentionnellement le thème principal.

Un autre moment d'interaction exclusive entre mère et fils est celui où il lui demande une donation pour l'école, pendant les Fêtes de Noël. Il essaye d'être subtil, mais elle voit tout de suite qu'il va lui demander de l'argent. La donation est pour les missions en Chine. Nana n'aime pas cette idée et, comme d'habitude, elle prend la parole pendant longtemps:

NANA. Une piasse ! T'oses venir me demander une piasse quequ'jours avant Nowell pour t'acheter vingt petit Chinois ! Sais-tu ce que ça représente, pour nous autres, une piasse ? ... J'peux nourrir une maisonnée de douze personnes avec une piasse, Michel !

LE NARRATEUR. Exagère pas ! ... Tu *m'achètes* pas de petits Chinois

... T'achètes des petits Chinois pour sauver leur âme, c'est pas pareil !

(*Bonbons...* 60-61)

Ce sketch montre encore une autre facette de la société québécoise à l'époque de l'enfance de Tremblay (années 50), où les enfants de son milieu social devaient fréquenter l'école publique, alors dans les mains de l'église catholique. Le dramaturge offre un portrait assez précis du monde québécois à ce moment historique : les enfants devraient s'impliquer avec les missions religieuses (dans ce cas, dans les pays asiatiques) ; la présence des sœurs et des frères dans l'enseignement est une réalité qui n'a disparu qu'après la Révolution tranquille.

Ensuite, le reste de la famille entre en scène. C'est Noël, et ils ont beaucoup à faire. Et Noël n'est-il pas une période où la plupart des familles se construisent une portion considérable de leur mémoire commune?

La tante Albertine s'habille en fée pour jouer une scène pour le petit Michel, mais il la reconnaît. Elle est très déçue. Alors, Tremblay reprend la technique du méta-théâtre, et modifie le dénouement de cette épisode :

LE NARRATEUR, *au public*. Je pense qu'on va arrêter ça là... J'ai eu tort de la reconnaître... J'aurais dû lui faire le cadeau de jouer le jeu... On va faire comme si je l'avais pas reconnue... La mémoire est un miroir qu'on peut contrôler à volonté. Heureusement. (*Albertine s'éloigne de lui.*) On va reprendre au moment où tu m'as demandé si j'avais été sage. (*Il se tourne vers elle.*) Certain, que j'ai été sage !

(*Bonbons*... 101)

Une fois de plus, le théâtre est un moyen assez malléable pour permettre au Narrateur de changer le destin, de changer sa mémoire, et de corriger sa faute, tel qu'il l'avait fait avec la mort de Nana, dans *Encore une fois...* La mémoire et la théâtralité ensemble permettent au dramaturge d'élaborer les dénouements les plus désirables : l'imagination n'a pas de limites.

La dernière scène a un moment culminant fort inusité et représentatif du style de Tremblay : Le Narrateur demande aux autres personnages de parler de leurs propres mémoires. Et ils le font, mais ils parlent tous en même temps... « Lorsque les personnages murmurent ... leurs plus inavouables confidences à l'oreille de l'écrivain, qui les consigne, l'émotion est à son comble. » (Saint-Pierre) Alors, c'est la mémoire de tous ces personnages qui est mise au centre de l'action ; l'écrivain reçoit tout ce *bruit* de renseignements ; il va les travailler, en donnant de la continuité à sa mission d'écrire.

IV.6 Rideaux

> NANA. T'ais toi pis écoute ! Pour une fois que je prends la parole, ici-dedans !
> (*Le Narrateur secoue la tête en retenant un sourire*.)
>
> Michel Tremblay
> (*Encore une fois...* 13)

Les deux pièces étudiées dans ce dernier chapitre matérialisent l'expression la plus personnelle de la mémoire dans toute la dramaturgie de Michel Tremblay. Au centre des ces œuvres on trouve, en particulier, le rapport de l'écrivain avec sa mère - la première (*Encore une fois, si vous permettez*) étant

un hommage avoué à cette personne à laquelle l´écrivain doit la vie, et beaucoup plus.

Le personnage de Nana a le charme familier des personnes ordinaires ainsi que la sagesse de ceux qui lisent beaucoup et qui savent observer et analyser ce qui les entoure. Elle a la force qu'ont les femmes qui doivent s'occuper d'une famille nombreuse en équilibrant les ressources restreintes, y inclus l'espace physique (la famille de Tremblay partageait leur maison avec deux autres).

Il est captivant d'observer comment Tremblay met en évidence la sagesse de sa mère, peut-être pour expliquer un peu plus la vénération qu'il extériorise à toute occasion qui se présente à lui. Une des façons les plus frappantes qu'il trouve pour montrer la personnalité de Nana est la quantité de maximes qu'il lui attribue - des enseignements qu'il a gardés dans son esprit et qu'il cite (plus ou moins fidèlement : on sait qu'il se laisse toujours guider par son imagination), en dépeignant Nana comme une source incalculable de leçons de vie, mais aussi d'une verve comique notable. En voici quelques exemples :

● « À dix ans, on est supposé savoir ce qu'on fait ! » - Phrase qu'elle dit au début d'*Encore une fois...,* quand elle est furieuse avec le mauvais comportement du Narrateur. (11)

● « Maudire, c'est aussi pire que de sacrer ! » - Elle réprimande son fils, qui vient de dire « Hé, maudit ! ». Pourtant, Nana dit ce mot très souvent. (*Encore une fois...* 15)

● « Y'a pas de saisons pour les écœurants, tu sauras ! » - Nana se réfère à la méchanceté d'un des personnages d'un roman qu'elle a lu. (*Encore une fois...* 25)

● « C'étaient toutes des Louis, j'pense, les rois de France... » - Une façon drôle de parler de l'Histoire française. (*Encore une fois...* 31)

● « Les mères, ça sait toute ! » - En absence d'une explication plausible à une question du Narrateur. (*Encore une fois...* 33)

● « ... à seize ans, c'est normal qu'on dise pas toute à sa mère... » La pragmatique d'une mère d'adolescents. (*Encore une fois...* 41)

● « Pis personne est irremplaçable, tu sais. » - Elle le dit quand elle sent que sa mort est proche. (*Encore une fois...* 58)

● « C'est ben beau d'être pauvre, mais faut pas que ça se voye ! La pauvreté, ça se vit, pis ça se cache ! » - Nana justifie le besoin de donner un cadeau apparemment cher à la voisine. (*Bonbons...*13)

● « ... le chocolat m'aide à réfléchir. ... Prends-en un... ça va t'empêcher de dire des niaiseries. » (*Bonbons...*19) « Quand tu tombes dans le chocolat ... t'as pis de volonté ... on n'est pas capable de s'arrêter... » (*Bonbons...*20) - L'assurance du penchant des femmes pour le chocolat, très appropriée dans une pièce intitulée *Bonbons assortis au théâtre*.

● « Quand on a la bouche occupée, on se chicane pas. » (*Bonbons...*19)

● « Ben c'est ça, l'orgueil, pas vouloir que les autres sachent que t'es pauvre... Pour pas qu'y rient de toi... Ou parce que t'as honte... C'est ben d'autres choses, aussi, mais ça va être toute pour à soir... » - La mère explique à son fils la signification du mot *orgueil*. (*Bonbons...*36)

● « C'te monde-là, y ont toujours toute en gratis ! Les plus beaux terrains pour leurs belles grosses églises... Pis y ont jamais eu à payer une maudite cenne de taxe ! Pis y ont jamais payé une cenne d'impôt ! » - Nana parle de l'église catholique. (*Bonbons...*62)

● « Les sœurs ont été inventées pour conter des mensonges, Michel ! ... Pis sont prêtes à faire n'importe quoi pour empocher ! Quand y voyent un trente sous, la capine frémit su'a tête ... » Nana ne cache pas ses impressions sur les religieuses. (*Bonbons...*62)

● « Pourquoi toujours obliger les autres à penser comme nous autres ? » - Nana dit cette phrase à propos des missions catholiques en Chine ; elle explique au Narrateur qu'il faut respecter toutes les religions, voire toutes les différences entre les peuples, une pensée très applicable au moment historique que nous vivons maintenant. (*Bonbons...*65)

Il serait pertinent de regarder l'ensemble d'*Encore une fois, si vous permettez* et *Bonbons assortis au théâtre* comme la recherche du temps perdu à la Michel Tremblay. Ou même le temps retrouvé à la Tremblay. Plutôt que des souvenirs des événements montrés sur scène, ce qui reste évident quand les lumières du théâtre s'éteignent ce sont les *émotions* sur lesquelles la mémoire du dramaturge se centralise. Ce sont les émotions qui l'ont marqué pendant les événements du passé. Et, chez Tremblay, les émotions qu'il sort de sa mémoire sont la matière-première qu'il sait travailler de façon exceptionnelle.

CONCLUSION

La thèse de cette étude soutient que la mémoire est la protagoniste du théâtre de Michel Tremblay, sans doute un peu métaphorique, puisque le mot *protagoniste* se réfère à un personnage (ou plus) d'une pièce théâtrale. Cette constatation est le résultat de l'examen soigneux et analytique des pièces de l'auteur québécois, ainsi que de l'investigation de renseignements divers, comme des articles, des études diverses sur le sujet, et de certaines déclarations de Tremblay lui-même.

Pour récapituler brièvement :

● L'œuvre de Michel Tremblay est très ample, mais, comme il l'a souvent avoué, il est un homme du théâtre, ce qui explique la focalisation de cette étude sur la dramaturgie de l'écrivain. En plus, il s'agit du dramaturge contemporain le plus important de l'Amérique du Nord.

● La mémoire est une partie fondamentale de l'imaginaire québécois, surtout en ce qui concerne la problématique de l'identité de la nation. Dans ce contexte idéologique, l'œuvre dramatique de Tremblay, en tant que texte social, est une représentation de cet imaginaire, en même temps qu'elle contribue à sa construction.

● Le concept de mémoire sur lequel cette étude s'appuie est celui d'Henri Bergson : le présent se construit grâce au passé, le seul moment qui existe vraiment. À son avis, la lecture de cette phrase, par exemple, est déjà au passé, quand on arrivera au point final. (C'est une façon simpliste, mais bien illustrative, d'expliquer en bref la théorie de Bergson sur la mémoire.)

● La méthode choisie pour démontrer ces réflexions est l'étude textuelle ainsi que la présentation de quelques aspects spécifiques du théâtre applicables à chaque instance de l'analyse .

● Dans *Les Belles-Sœurs*, la mémoire est un outil de construction de l'identité d'un corpus social ainsi que des deux genres qui forment ce corpus (c'est-à dire, la femme et l'homme québécois).

● *Le Vrai Monde ?* est une des pièces où Tremblay utilise le code théâtral pour mettre en œuvre certaines facettes du rapport entre les êtres humains et la mémoire. Ici, la mise-en-abyme est un élément de grand intérêt.

● La mémoire de son propre passé est présente pratiquement dans tous les textes de Tremblay. *Encore une fois, si vous permettez* et *Bonbons assortis au théâtre* sont deux pièces admises comme autobiographiques. Toutefois, il y a d'autres nuances particulières à y explorer.

La recherche approfondie dans un nombre considérable de publications disponibles suggère que l'assertion de cette thèse est inédite dans le domaine des études littéraires. Voilà sa contribution primordiale, ce que d'autres approches n'ont su révéler jusqu'ici.

Le processus d'élaboration de ce texte a dévoilé plusieurs aspects et dédoublements qui ont eu comme résultat une compréhension critique et analytique bien plus précise des sujets explorés. En même temps, cette étude a ouvert de nouvelles possibilités de recherche sur la mémoire chez Tremblay, comme, par exemple :

● Il sera intéressant d'étendre l'analyse à la prose. C'est un fait connu que Tremblay entremêle ses intrigues et ses personnages dans plusieurs ouvrages.

● Il sera utile quand même d'étudier d'autres pièces du dramaturge. *L'Impératif Présent* peut exemplifier cela : les personnages d'Alex et de Claude se rencontrent après plusieurs années ; les deux actes de la pièce représentent la mémoire de chacun, père et fils, et approfondissent la notion déjà établie dans *Le Vrai Monde ?* que la mémoire est relative et souvent manipulée conformément à l'histoire individuelle.

● Une autre possibilité serait d'étudier la mémoire littéraire du Québec chez Tremblay, représentée par l'opéra *Nelligan*, créé à Montréal en 1990, et basé sur la vie d'Émile Nelligan (1879-1941), l'un de principaux poètes québécois. Michel Tremblay a écrit cet opéra avec la collaboration d'André Gagnon, célèbre musicien québécois.

● L'onomastique peut donner une perspective intéressante à la compréhension du rôle de la mémoire dans cette œuvre. Tremblay a baptisé plusieurs de ses personnages en utilisant des noms de personnages littéraires célèbres, comme Édouard (l'écrivain des *Faux Monnayeurs* de Gide), La Duchesse de Langeais (personnage du roman homonyme de Balzac, composant de l'ensemble *L'Histoire des treize*), Albertine (qui renvoie à Proust), Nana (comme celle de Zola) sont des exemples très significatifs.

● En suivant la même veine de Proust, la pièce *Les Anciennes Odeurs* parle des souvenirs provoqués par les expériences sensorielles, qu'il a appelé la *mémoire involontaire*. L'écrivain français croyait que ce qui compte « c'est le passé dont les choses gardent l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter de nouveau » (Cité par Zéphir 71) Dans *Les Anciennes Odeurs*, Tremblay

parcourt les chemins complexes des sensations provoquées par l'odorat, dans un dialogue douloureux entre deux amants qui se sont quittés.

Bien sûr, ces exemples ne seront pas les seules possibilités d'approfondir l'étude de la problématique de la mémoire chez Tremblay. L'écrivain, qui ne cesse d'ajouter de nouvelles créations à sa liste déjà longue de romans et de pièces, semble s'être concentré encore plus sur la vie dans le rétroviseur : ses publications les plus récentes continuent à focaliser la mémoire, maintenant avec des contours historiques.

> Le danger, bien sûr, est de vous décevoir. Mais ça, je n'y peux rien. J'ai fait ce que j'ai pu avec ce que j'avais.
>
> Michel Tremblay

OUVRAGES CITÉS

OUVRAGES CITÉS

Angiolini, Daphné. "Michel Tremblay - Rendez-vous au paradis." Voir (2008). 13 octobre 2008 <www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=59729>.

Barash, Jeffrey Andrew. "The Sources of Memory." Journal of the History of Ideas 58.4 (1997): 707-17.

Barrette, Jean-Marc. L'Univers de Michel Tremblay - dictionnaire des personnages. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1996.

Basile, Jean. "*Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay: une entreprise familiale de démolition." Le Devoir 1968, 30 août 1968 .

Bergson, Henri. Matière et Mémoire. Paris: Presses Universitaires de France, 1939.

---. Mémoire et Vie. Ed. Gilles Deleuze. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

Berthiaume, René. "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: Un cri d'alarme lancé au peuple québécois." Nord 1.autumne (1971): 9-14.

Blanchard, Marc Eli. "The Critique of Autobiography." Comparative Literature 34.2 (1982): 97-115.

"*Bonbons assortis* - un sac de bonbons." Voir (2006). 10-10-2008 <www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article>.

Boulanger, Luc. Pièces à conviction: Entretiens avec Michel Tremblay. Théâtre - Entretiens. Ed. Leméac Éditeur. Montréal: Leméac, 2001.

Camerlain, Lorraine. "*La Maison suspendue* - Entre ciel et terre." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 207-28.

Cassista, Claude, et al. Littérature québécoise - Des origines à nos jours. Eds. Heinz Weinmann and Roger Chamberland. Montréal: Editions Hurtubise HMH.1996.

Cléro, Jean-Pierre. "Le devoir de mémoire." La mémoire, entre silence et oubli. Ed. Stamatios Tzitzis. 1ere ed. Inter-sophia. Saint-Nicolas (QC): Les Presses de l'Université Laval, 2006. 337-62.

Cloutier, Rachel, Marie Laberge, and Rodrigue Gignac. "Entrevue avec Michel Tremblay." Nord 1 (1971): 49-81.

Couture, Patrick. "Chez Couture". www.republiquelibre.org. May 7 2007. <http://www.republiquelibre.org/couture/index.htm>.

Dargnat, Mathilde. "Le 'Coup de stylet' de Michel Tremblay: La Langue populaire dans *Les Belles-Sœurs* " Etudes canadiennes/Canadian Studies: Revue Interdisciplinaire des études canadiennes en France 49 (2000): 67-83.

---. Michel Tremblay: le "joual" dans "*Les Belles-Sœurs*". Paris: L'Harmattan, 2002.

David, Gilbert. "*Damnée Manon, Sacrée Sandra* - Le Sujet délirant." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 151-71.

Deitz, Ritt. "Up Against the Joual: dépaysements linguistiques et le théâtre québécois." Le Québec aujourd'hui - Identité, société et culture. Ed. Marie-Christine Weidmann Koop. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003. 213-29.

Fréchette, Carole. "les femmes de tremblay [sic].et l'amour des hommes " Jeu. 47.2 (1988): 90-94.

Gauvin, Lise. "Le Théâtre de la langue." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 335-89.

Greffard, Madeleine. "Le Triomphe de la tribu." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 27-43.

Howarth, William L. "Some Principles of Autobiography." New Literary History 5.2 (1974): 363-81.

Joffrin, Laurence. "*Les Vues animées* de Michel Tremblay: une autre vision de l'autobiographie." Études françaises 29.1 (1993): 193-212 pp. 1 octobre 2008 <http://id.erudit.org/derudit/035903ar>.

Juan, Rachel. "La Scène au féminin dans *Les Belles-Sœurs* de Tremblay." Canadian Culture and Literature and a Taiwan Perspective. Edmonton, AB; Hsinchu, Taiwan: Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta; Department of Foreign Languages and Literatures, National Tsing Hua University, 1998. 109-14.

Karch, Pierre Paul. "Analyse d'une condition du comique appliquée aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay: la distanciation." Thalia: Studies in Literary Humor 8.1 (1985): 33-36.

Lavoie, Pierre. "Bibliographie commentée." Voix et Images 7.2 (1982): 225-306 pp. 17-9-2008 <http://id.erudit.org/iderudit/200320ar>.

---. "Chronologie de la vie et de l'oeuvre de Michel Tremblay." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 445-68.

Le Monde de Michel Tremblay. Cahiers de Théâtre Jeu. Ed. David Gilbert et Pierre Lavoie. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993.

Leblanc, Julie. "Introduction - Écritures autobiographiques." Texte - Revue de critique et de théorie littéraire 39-40 (2006): 7-11 pp. 16-09-08 <http://www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/leblanc_fin.pdf>.

Lefebvre, Pierre. "Rencontre avec Serge Denoncourt." Hosanna, de Michel Tremblay - Mise en Scène Serge Denoncourt - du 28 février au 25 mars 2006. Montréal: Théâtre du Nouveau Monde, 2006.

Lejeune, Philippe. "Autopacte - site proposé par Philippe Lejeune". 2006. (9-5-08). 9-7-2008.
<www.autopacte.org>;.

Lejeune, Phillipe, Annette Tomarken, and Edward Tomarken. "Autobiography in the Third Person." New Literary History 9.1 (1977): 27-50.

"Les Vues animées." Montréal: Leméac, 1995. 1.

Lessard, Jean-Louis. "La Littérature québécoise". 1999. (7-3-2007). 8 mai 2007.
<http://www.litterature-quebecoise.org>.

Létourneau, Jocelyn. A History for the Future - Rewriting Memory and Identity in Quebec. Trans. Phyllis Aronoff and Howard Scott. Montréal and Kingston: McGill Queen's University Press, 2004.

---. "The Unthinkable History of Quebec." Oral History Review 17.1 (1989): 89-115.

Levasseur, Jean. "Le Féminisme québécois et la littérature sexuelle." The French Review 71.No. 6 (1998): 971-84.

Mailhot, Laurent. "*Les Belles-Sœurs*, ou l'enfer des femmes." Etudes Françaises 6 (1970): 96.

Marcel, Jean. Le Joual de Troie. Montréal: Editions du Jour, 1973.

Martel, Pierre, and Hélène Cajolet-Laganière. Le Français québécois: usages, standard et aménagement. Diagnostic. Ed. Institut Québécois de recherche sur la culture. Vol. 22. Ville Saint-Laurent, QC: Les Presses de l'Université Laval, 1996.

Monpetit, Caroline. "Michel Tremblay: l'amour-haine de la famille." Le Devoir 10-11 novembre. 2007.

"Octobre 1963 - lancement de la revue mensuelle 'Parti Pris'". Sherbrooke, 2005. Ed. Université de Sherbrooke. <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/1596.html>

Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Paris: Dunod, 1996.

Piccione, Mary-Lyne. Michel Tremblay, L'enfant multiple. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1999.

Pruner, Michel. L'Analyse du texte théâtral. Paris: Dunod, 1998.

Ricœur, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli. 1 ed. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Riendeau, Pascal. "La Dramaturgie autobiographique de Michel Tremblay: Encore une fois, si vous permettez." Quebec Studies 34 (2002): 369-85 <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-6534233_ITM>.

Robert, Lucie. "L'Impossible Parole des femmes." Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 359-77.

Robert, Paul. Le Nouveau Petit Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert. 1996.

Ryngaert, Jean-Pierre. "Faut-il faire parler le vrai monde?" Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie. Cahiers de Théâtre Jeu. Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993. 197-205.

Saint-Pierre, Christian. "Les Bonbons assortis." Voir.26 octobre (2006). <www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=44315>.

Sarkonak, Ralph. "A Brief Chronology of French-Canada 1534-1982." Yale French Studies 65 (1983): 275-82.

Sauvé, Mathieu-Robert. "Les Hommes sont des loosers, selon Michel Tremblay". Montréal, 1999-2000. Forum - Calendrier. Ed. Université de Montréal. Université de Montréal. <http://www.forum.uMontréal.ca/numeros/1999-2000/forum99-10-18/article04.html>.

Smith, Donald. "Michel Tremblay et la mémoire collective - une entrevue de Donald Smith." Lettres québécoises 23 (1981): 48-56.

Stein, Michel B.: The Canadian Encyclopedia.com. 2007. <www.thecanadianencyclopedia.com/index.dfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0007291>.

Tremblay, Michel. À toi pour toujours, ta Marie-Lou. Théâtre. Montréal: Leméac, 1971.

---. Albertine en cinq temps. Théâtre. Montréal: Leméac, 1984.

---. Bonbons assortis au théâtre. Théâtre. Montréal: Leméac, 2006.

---. Encore une fois, si vous permettez. Théâtre. Montréal Leméac, 1998.

---. L'Impératif Présent. Théâtre. Montréal: Leméac, 2003.

---. La Maison suspendue. Théâtre. Montréal: Leméac, 1990.

---. Le Vrai Monde? Théâtre. Montréal: Leméac, 1989.

---. Les Anciennes Odeurs. Théâtre. Montréal: Leméac, 1981.

---. Les Belles-Sœurs. Théâtre. Montréal: Leméac, 1972.

---. Les Vues animées. Babel. Montréal: Leméac, 1995.

---. Sainte Carmen de la Main. 1st ed. Montréal: Leméac, 1989.

Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Classiques du peuple "Critique". Paris: Éditions Sociales, 1978.

---. Lire le théâtre II - L'école du spectateur. Paris: Éditions Belin, 1996.

---. Lire le théâtre III - Le dialogue de théâtre. Paris: Éditions Belin, 1996.

Verreault, Robert. "Pour empêcher que ne tombe la nuit. Une lecture éladienne des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*". Montréal, 1992. Religiologiques. UQAM. 9-11-08 2008. <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no5/verrea.pdf>.

Watanabe, Anthony M. "Le Vrai Monde? et la mise-en-abyme multiple." Dalhousie French Studies 41.winter (1997): 83-92.

Entre les Mains de Michel Tremblay. Dir. Wills, Adrian. DVD. Ciné Qua Non Média. 2007.

Yotova, Rennie. "Michel Tremblay "Le Vrai Monde?" (1987) "L'Impératif Présent" (2003)." 167-78 pp. International University of Moldova. 11-VIII-2008 <http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/parc_queb/rennie_yotova 167.pdf>.

Zaragoza, Georges. Le Personnage de théâtre. Lettres Sup. Paris: Armand Colin, 2006.

Zéphir, Jacques J. "Nature et fonction de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu*." Francographies 1 (1992): 71-92.

ANNEXES

ANNEXE 1 – CHRONOLOGIE SUCCINCTE DE L'HISTOIRE DU QUÉBEC

Préparée à titre d'aide à la compréhension de la dimension historique du Québec et de ses relations avec le Canada anglophone, en donnant une vision générale et factuelle de la lutte québécoise pour préserver son identité à travers l'histoire[1], à partir de la conquête anglaise. En plus, cette chronologie a pour but d'aider à situer la dramaturgie de Tremblay dans le contexte temporel et situationnel où elle appartient:

1713 – traité d'Utrecht – cède Terre-Neuve, la baie de Hudson et l'Acadie à l'Angleterre ;

1755 - le Grand Dérangement : déportation des Acadiens (par Sir Charles Lawrence), afin d'installer à leur place des fermiers anglais ;

jusqu'en 1763 – plus de 10 000 Acadiens quittent la région et s'installent un peu partout, y compris la Louisiane ;

1759 – Bataille des Plaines d'Abraham ; capitulation de la Ville de Québec ;

1760 - capitulation de Montréal ;

1763 – traité de Paris : cède la Nouvelle-France à l'Angleterre ;
80 000 habitants d'origine française ; 2 million d'habitants anglais ;

1783 – perte du territoire de la Vallée de l'Ohio, donné aux États-Unis ;
1791 – création du Haut Canada (Ontario) et du Bas Canada (Québec) par un Acte constitutionnel (Londres) ;

1806 – fondation du journal *Le Canadien*, organe du Parti canadien

[1] Cette chronologie n'est pas exhaustive; elle n'énumère que des faits principaux qui ont, d'une façon ou d'autre, influencé le développement du Québec jusqu'au présent. C'est-à-dire, son but est d'offrir un tableau succinct de la lutte identitaire du Québec.

(devenu Parti patriote[1], en 1826)

1808 - la Société littéraire du Québec est fondée

1815 – Louis Joseph Papineau[2] (du Parti canadien et chef du futur Parti patriote) devient président de l'assemblée

1822 - présentation d'un projet d'union de deux Canadas au Parlement britannique – le projet est rejeté

1834 – l'Assemblée du Bas-Canada demande à Londres les mêmes droits politiques que ceux des Britanniques (92 Résolutions);

- la Société Saint-Jean-Baptiste[3] est fondée à Montréal ;

1837 – Londres rejette les 92 Résolutions ;

- insurrection des Patriotes au Bas-Canada;

1838 - deuxième insurrection ;

- déclaration d'indépendance du Bas-Canada (Robert Nelson proclame la « République du Bas Canada ») ;

- Durham est gouverneur-général ;

- 12 *patriotes* sont exécutés à Montréal ;

1839 – présentation du rapport Durham[4] au Parlement de Londres ;

1840 – le Haut et le Bas-Canada sont unifiés dans la Province

---

[1] « Le Parti patriote rassemble les réformistes du Bas-Canada: des Canadiens français et des immigrants venus d'Irlande. Ces deux groupes se méfient du pouvoir britannique. Louis-Joseph Papineau, seigneur et avocat, est le chef des Patriotes. »
(http://history.cbc.ca/history/?MIval=EpContent&series_id=1&episode_id=7&chapter_id=2&page_id=2&lang=F)

[2] « Personnage complexe et contradictoire, Papineau a été le premier dirigeant politique réel de son peuple et le symbole parfait de son mécontentement. »
(http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0006120)

[3] Organisme patriotique canadien-français, fondé par Ludger Duvernay

[4] Dans ce rapport, Durham recommande l'union de deux Canadas, parce que, selon lui, l'avenir des Français est de disparaître, d'être assimilés –ils n'avaient ni histoire ni culture. Le destin de toute l'Amérique du Nord est de devenir britannique. (Charpentier et alii)

du Canada, selon la recommandation de Durham ;

1844 – Montréal devient capitale du Canada ;

1847 – vague d'immigration irlandaise au Canada ;

1851-1900 – 500,000 Canadiens-français émigrent aux Etats-Unis ;

1855 – la *Capricieuse*, premier navire français à arriver au Québec depuis 1763 ;

1857 – Ottawa devient la capitale du Canada ;

1867 – la région du Québec devient une des quatre nouvelles provinces et le français est reconnu comme langue de la Province et admis dans le Parlement national ;

1869 – soulèvement des métis à la Rivière-Rouge ;

- fondation du Manitoba par Louis Riel[1] ;

1885 – Louis Riel, leader métis, est exécuté à Saskatchewan ;

1890 – le statut légal du français est pratiquement aboli du Manitoba ;

1896 – Wilfrid Laurier est le premier Canadien-français à devenir Premier-Ministre du Canada ;

1902 – la Société du Parler Français au Canada est fondée ;

1910 – fondation du journal *Le Devoir* par Henri Bourassa *;*

1912-27 – Règle 17 est adoptée à Ontario : l'enseignement du français dans les écoles bilingues est limité à une heure par jour ;

1922 - CKAC, la première station radiophonique de langue française

[1] « Patriote ou traître selon les points de vue, Louis Riel a mené la résistance des Métis en 1869 et en 1885. Le 16 novembre 1885, il est pendu à Regina pour haute trahison. Personnage controversé de notre histoire, Riel symbolise l'antagonisme entre l'ouest et l'est du pays, entre Blancs et Amérindiens, entre Canadiens français et Canadiens anglais. » (http://archives.radio-canada.ca/IDD-0-17-1453/politique_economie/louis_riel_metis/

en Amérique du Nord, commence à fonctionner ;

1927 – les timbres postaux deviennent bilingues (Ottawa) ;

1936 – le papier-monnaie devient bilingue (Ottawa) ;

1936-39 – Maurice Duplessis[1] devient Premier Ministre du Québec ;

1940 – les femmes acquièrent le droit de voter au Québec ;

1944-1959 – Maurice Duplessis est le Premier Ministre du Québec ;

1948 – la fleur-de-lys devient l'emblème du drapeau officiel du Québec ;

1951 - la plus grande partie(70%) de la population québécoise est maintenant urbaine ;

1952 – début de la télévision de Radio-Canada ;

1957 – début du mouvement indépendantiste Alliance Laurentienne (de Raymond Barbeau) ;

1959 – Maurice Duplessis meurt ;

- le Général Georges Vanier est le premier gouverneur-général du Canada d'origine québécoise ;

1960 – la Révolution Tranquille [2];

- création de l'Office de la Langue Française (Québec) ;

---

[1] Duplessis a dominé la politique québécoise pendant presque vingt ans. Défenseur de la religion catholique, de l'entreprise privée et de l'autonomie provinciale il s'attire les foudres des éléments progressistes de la société. Il est connu pour son attitude dure envers les syndicats en grève et anti-communiste. Un modernisateur, sauf en méthodologie politique, Duplessis perfectionne des méthodes d'antan pour élever l'État du Québec à une position de force encore jamais vue, face à l'Église, au gouvernement fédéral et à la Communauté d'affaires anglo-saxonne de Montréal. Démagogue en public, il était un homme sophistiqué, élégant et drôle en privé. Pendant la majeure partie de sa carrière, on l'a surnommé presque partout « le Chef », en raison de ses qualités de leader fort, quoique controversé, du Québec. (Conrad M. Black - http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0002468)

[2] La Révolution tranquille est une période de changements rapides vécue par le Québec de 1960 à 1966. L'expression « Révolution tranquille » est utilisée pour la première fois par un auteur anonyme dans le *Globe and Mail*. « Sous le gouvernement du libéral Jean Lesage… le Québec modernise l'ensemble de ses structures économique, politique, sociale, culturelle et son système d'éducation. … La décennie est traversée par le sentiment grandissant de la conscience nationale qui laisse son empreinte dans tous les secteurs d'activité, et d'abord dans le domaine de la culture. » (Cassista 138)

1961 - le Mouvement laïc de la langue française est fondé ;

- le travailleur francophone gagne 35 % de moins que le travailleur anglophone dans la Province du Québec ;

1962 – le *Réseau de Résistance* est formé ;

- réélection du Parti libéral de Jean Lesage avec le slogan électoral *« Maîtres chez nous »* ;

1963 – des bombes sont placées par l'Armée de libération du Québec (ALQ) et le Front de libération du Québec (FLQ) dans le monument Wolfe-Montcalm dans la Ville de Québec ;

- établissement de la Commission Royale du Bilinguisme et du Biculturalisme à Ottawa ;

- le *Parti Pris*[1] est fondée ;

1964 - création du Ministère de l'Éducation (Québec) ;

1967 – visite de Charles de Gaulle[2]: « Vive le Québec libre ! » ;

1968 – émeute à Montréal pendant le défilé de la fête de Saint Jean-Baptiste ;

- René Lévesque publie *Option Québec*[3] *;*

---

[1] Revue indépendantiste, qui a disséminé l'idée selon laquelle le Québec était une colonie à libérer. Un véhicule pour les courants de gauche. «Un groupe de jeunes écrivains montréalais (André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, etc.) participent à la fondation de la revue «Parti pris». Ces derniers formeront avec André Brochu et Jean-Marc Piotte, le comité de rédaction. …notre position est claire. Nous luttons pour l'indépendance politique du Québec parce qu'elle est une condition indispensable de notre libération (...)».Octobre 1963 - lancement de la revue mensuelle 'Parti Pris', 2005, http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/1596.html.

[2] La phrase, prononcée par le Président français du haut du balcon de l'Hôtel de Ville de Montréal, est devenue très célèbre.

[3] « Ce manifeste, ***Pour un Québec souverain dans une nouvelle union canadienne,*** avait été préparé par un petit groupe de militants libéraux, en vue de renouveler l'option constitutionnelle du Parti libéral du Québec. **L'option Lévesque,** comme on l'appelait, était une formule de compromis entre le maintien du Québec dans le régime fédéral canadien et l'indépendance complète telle que préconisée notamment par le RIN [Rassemblement pour l'Indépendance Nationale]. M. **Lévesque** voulait faire du Québec un pays souverain au sein d'une association économique réunissant le Québec et le reste du Canada. » ***Le Devoir*****,** 17 janvier 1998, p. A10 (http://pages.infinit.net/histoire/option.html)

- Pierre Trudeau est le Premier Ministre du Canada ;

- fondation du Parti Québécois par René Lévesque (élu président du parti) ;

1969 – intervention de l'armée canadienne à Montréal à cause des grèves ;

- Loi des Langues Officielles (Ottawa) par le 1er Ministre Pierre Trudeau ; toutes les institutions fédérales doivent devenir bilingues ;

- adoption du « bill 63[1] » ;

1970 – le 5 octobre : le représentant commercial britannique James Cross, et Pierre Laporte, Ministre du Travail et de l'Immigration sont kidnappés par des cellules du PLQ – Laporte est étranglé en captivité : c'est la *Crise d'octobre ;*

- Montréal est occupée par l'Armée Canadienne et le Habeas Corpus est suspendu, sous la Loi des Mesures de Guerre (Ottawa) ;

1974 – le français est déclaré langue officielle du Québec par le Parti Libéral ;

1976 – le Parti Québécois gouverne la Province, sous le commandement de René Lévesque ; c'est la première victoire électorale de ce parti souverainiste ;

---

[1] « …(**loi 63**, mieux connue sous son appellation anglaise « bill 63 ») qui devait s'appeler *« Loi pour promouvoir l'enseignement de la langue française au Québec »*. Tel que libellé lors de son dépôt, le projet de loi visait à :

1. confirmer pour les parents la possibilité de choisir, entre le français et l'anglais, la langue dans laquelle l'enseignement sera donné à leurs enfants;
2. assurer que les enfants de langue anglaise du Québec acquièrent une connaissance d'usage de la langue française;
3. assurer que les personnes qui s'établissent au Québec acquièrent, dès leur arrivée, la connaissance de la langue française [Lesage, Gilles. « Le Bill 63. Tous les Québécois devront savoir le français », in : *Le Devoir,* 24 octobre 1969, p. 1]. » (http://pages.infinit.net/histoire/)

1977 – Loi 101 - Charte de la Langue Française (le français est la seule langue officielle du Québec et la seule pour l'affichage commercial) ;

1980 – premier referendum officiel sur la souveraineté du Québec: 59.5% votent *Non ;*

1981 – les francophones représentent 26% de la population du Canada et 82% de la population du Québec ;

- 80% de la population québécoise est urbaine ;

1982 – la Cour Suprême du Canada rejette le droit de veto du Québec en ce qui concerne des changements de la Constitution[1] ;

1983 – entrée en vigueur de la *Charte québécoise des droits et libertés de la personne*[2] ayant préséance sur toute autre loi de juridiction québécoise ;

1985 – Robert Bourassa (PL) est le nouveau Premier Ministre ;

- la ville de Québec est inscrite au Patrimoine Mondial de l'UNESCO ;

1987 – Accord du Lac Meech (acceptation de 5 conditions du Québec pour adhérer à la Réforme de 1982[3]);

---

[1] « Sans le consentement du Québec, le Canada, en présence de la reine Élisabeth II du Royaume-Uni, promulgue officiellement la nouvelle Constitution, **dont seule la version anglaise a cours légal** …. Toute loi provinciale est maintenant assujettie à la nouvelle Constitution. Toute loi provinciale contraire …peut être renversée, ce qui constitue une perte de pouvoirs réels …Tout amendement constitutionnel doit …être appuyé par Ottawa et au moins sept provinces totalisant 50 % de la population. D'autres revendications du Québec … sont entièrement ignorées. Bien que le Québec ne soit pas signataire de cet accord, il s'y voit néanmoins assujetti.» (http://pages.infinit.net/histoire/)

[2] voir Annexe 2

[3] 1. La reconnaissance du Québec comme société distincte. 2. Des compétences accrues en matière de sélection et d'intégration des immigrants. 3. La participation du Québec à la nomination des juges québécois de la Cour suprême. 4. La restriction du pouvoir fédéral de dépenser. 5. La reconnaissance au Québec d'un droit de veto sur la réforme de la Constitution

1988 - loi 178 : l'affichage commercial doit être en français à l'extérieur mais l'affichage bilingue est permis à l'intérieur des commerces à la condition que le français soit nettement prédominant ;

1990 - la législature rescinde sa ratification de l'Accord du lac Meech ;

- Lucien Bouchard**,** ministre du cabinet fédéral, et d'autres députés québécois à la Chambre des communes, démissionnent pour ne pas devoir accepter la dilution des cinq conditions minimales posées par le Québec pour réintégrer la Constitution canadienne ;

- Lucien Bouchard et les autres députés créent le *Bloc québécois* dont le but est de défendre les aspirations traditionnelles du Québec vers la souveraineté **;** Lucien Bouchard est élu chef du parti ;

- Robert Bourassa[1] déclare en chambre : *« Le Canada anglais doit comprendre de façon très claire que, quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, le Québec est, aujourd'hui et pour toujours, une société distincte, libre et capable d'assumer son destin et son développement. »*

- les sondages montrent que 60 % des Québécois veulent l'indépendance ;

1991 – le Rapport Allaire presse le gouvernement de récupérer d'Ottawa de larges responsabilités et pouvoirs, et devient programme officiel du Parti Libéral;

1992 - Jean Allaire fonde un groupe de réflexion (auquel appartient Mario

[1] Chef du Parti Libéral et Premier Ministre du Québec

Dumont, le président de l'aile Jeunesse du Parti libéral), puis le Parti de l'action démocratique;

1993 - Robert Bourassa vote la loi 86 qui permet l'affichage extérieur dans une autre langue que le français [1];

1994 – Jacques Parizeau (PQ) est Premier Ministre;

1995 - publication du rapport de la Commission nationale sur l'avenir du Québec ;

- nouveau référendum sur la souveraineté du Québec - résultat : OUI : 49,4 %; NON : 50,6 %. Taux de participation : 93,2 % (plus haut taux de participation de toute l'histoire du Québec):

- Jacques Parizeau[2] démissionne ; Lucien Bouchard le remplace ;

1996 - le gouvernement de Jean Chrétien demande à la Cour suprême de se prononcer sur la légalité d'une déclaration unilatérale d'indépendance du Québec ;

1997 - la lieutenant-gouverneur Lise Thibault déclare à l'émission *Le Point* de Radio-Canada qu'advenant un OUI à un éventuel référendum elle n'aurait d'autre choix que de sanctionner une déclaration

---

[1] « **–** Faire la promotion simultanée du bilinguisme et du français est aussi difficile que de préparer une salade de poulet… végétarienne » in : *Le Devoir*, 19 novembre 1996, p. A7.
« Le bilinguisme fera de l'anglais la langue commune de toute l'Amérique du Nord, y compris le Québec. L'anglais deviendra le véhicule tout terrain qui permet de se débrouiller partout et en toutes circonstances. Tôt ou tard, le français deviendra inutile, puis folklorique. Finalement, il s'étiolera. On dira que la lampe à l'huile a cédé la place à l'ampoule électrique. … Le bilinguisme sapera la confiance des Québécois en eux-mêmes. Une affiche bilingue nous dit entre les lignes: *«Tu n'es pas le seul maître chez toi»*. Ce conditionnement collectif, commencé avec la Conquête anglaise, avait fait de nous un peuple hésitant et craintif. …. Le bilinguisme refera du français une langue de traduction (*We deliver*, nous délivrons; *Steamed Hot dog*, Hot dog stimés). Parent pauvre et minable imitateur, le français recommencera à se dégrader, exprimant avec une pathétique éloquence notre humiliation collective. » Yves Beauchemin - *Le Devoir*, 19 novembre 1996, p. A7.

[2] « C'est vrai qu'on a été battu, mais au fond, par quoi? Par l'argent et des votes ethniques! » Jacques Parizeau (premier ministre, chef du Parti québécois et député de la circonscription de l'Assomption) ; il démissionne un jour après la défaite.

d'indépendance ;

- Allan Rock, ministre de la Justice, déclare : «un référendum n'est pas un mécanisme d'amendement constitutionnel au Canada […] La démocratie englobe les institutions démocratiques, y compris les cours et la Constitution »[1] ;

- Jean Chrétien affirme qu'il ne reconnaîtrait pas un référendum récoltant seulement 50 % plus une voix de majorité : *« ce n'est pas raisonnable » ;*

1998 - Lucien Bouchard (péquiste) remporte ses premières élections générales (réélection du Parti Québécois) ;

1999 - l'Assemblée nationale dépose un projet de loi (99) par lequel il affirme le droit des Québécois à disposer d'eux-mêmes, réaffirme l'égalité des votes et la règle démocratique fondamentale du 50 % + 1 ; « Il préserve notre liberté d'expression et notre droit de choisir, aujourd'hui et pour toujours, notre destin national » (Lucien Bouchard)[2] ;

2000 - réélection des libéraux de Jean Chrétien ;

2001 - Lucien Bouchard démissionne comme chef du Parti québécois et comme premier ministre du Québec, mais assume l'intérim aux fonctions de premier ministre ;

2003 - Jean Charest (libéral) devient Premier ministre du Québec ;

---

[1] Cornellier, Manon. « Le Canada devra dire oui à la sécession du Québec » in : *Le Devoir,* 1er mars 1997, p. A1 (http://pages.infinit.net/histoire/planbex.html#parole)

[2] Cet acte constituait une réponse à la présentation d'un avant-projet de loi (C-20) par lequel le gouvernement fédéral déclarait qu'il ne négocierait jamais la souveraineté assortie d'un partenariat, et jugerait insuffisante une majorité de 50 % plus une voix. (http://pages.infinit.net/histoire/quebech9-b.html)

2004 - *Scandale des Commandites*[1]

2006 – création du parti Québec solidaire (gauche)

- la Chambre des communes du Canada adopte une motion qui reconnaît que « les Québécois forment une nation au sein d'un Canada uni »[2] ;

2007 – 26 mars – Jean Charest (PQ) est réélu avec une nouvelle opposition menée par Mario Dumont. Division des sièges du Parlement : PLQ (Jean Charest) – 48 ; ADQ (Mario Dumont) - 41 ; PQ (André Boisclair) – 36 ;

2007 - Commission Bouchard-Taylor : accommodements raisonnables ;

2008 - La ville de Québec commémore son 400^{e} anniversaire;

- Élections provinciales le 8 décembre.

[1] Le gouvernement libéral est accusé de corruption, probablement la plus grande affaire de ce type de l'histoire du Canada.

[2] http://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_de_l'histoire_du_Québec

ANNEXE 2[1] - CHARTE QUÉBÉCOISE DES DROITS ET LIBERTÉS DE LA PERSONNE

. Considérant que tout être humain possède des droits et libertés intrinsèques, destinés à assurer sa protection et son épanouissement ;

. Considérant que tous les êtres humains sont égaux en valeur et en dignité et ont droit à une égale protection de la loi :

. Considérant que le respect de la dignité de l'être humain et la reconnaissance des droits et libertés dont il est titulaire constituent le fondement de la justice et de la paix ;

. Considérant que les droits et libertés de la personne humaine sont inséparables des droits et libertés d'autrui et du bien-être général ;

. Considérant qu'il y a lieu d'affirmer solennellement dans une Charte des libertés et droits fondamentaux de la personne afin que ceux-ci soient garantis par la volonté collective et mieux protégés contre toute violation ;

. À ces causes, Sa Majesté, de l'avis et du consentement de l'Assemblée nationale du Québec, décrète ce qui suit :

Libertés et droits fondamentaux

1. Tout être humain a droit à la vie, ainsi qu'à la sûreté, à l'intégrité et à la liberté de sa personne. Il possède également la personnalité juridique.

2. Tout être humain dont la vie est en péril a droit au secours. Toute personne doit porter secours à celui dont la vie est en péril, personnellement ou en obtenant du secours, en lui apportant l'aide physique nécessaire et immédiate, à moins d'un risque pour elle ou pour les tiers ou d'un autre motif raisonnable.

3. Toute personne est titulaire des libertés fondamentales telles la liberté de conscience, la liberté de religion, la liberté d'opinion, la liberté d'expression, la liberté de réunion pacifique et la liberté d'association.

4. Toute personne a droit à la sauvegarde de sa dignité, de son honneur et de sa réputation.

5. Toute personne a droit au respect de sa vie privée.

6. Toute personne a droit à la jouissance paisible et à la libre disposition de ses biens, sauf dans la mesure prévue par la loi.

7. La demeure est inviolable.

8. Nul ne peut pénétrer chez autrui ni y prendre quoi que ce soit sans son consentement exprès ou tacite.

9. Chacun a droit au respect du secret professionnel. Toute personne tenue par la loi au secret professionnel et tout prêtre ou autre ministre du culte ne peuvent, même en justice, divulguer les renseignements confidentiels qui leur ont été révélés en raison de leur état ou profession, à moins qu'ils n'y soient autorisés par celui qui leur a fait ces

[1] source: <http://pages.infinit.net/histoire>

confidences ou par une disposition expresse de la loi. Le tribunal doit, d'office, assurer le respect du secret professionnel.

9.1. Les libertés et les droits fondamentaux s'exercent dans le respect des valeurs démocratiques, de l'ordre public et du bien-être général des citoyens du Québec. La loi peut, à cet égard, en fixer la portée et en aménager l'exercice.

Droit à l'égalité

10. Toute personne a droit à la reconnaissance et à l'exercice, en pleine égalité, des droits et libertés de la personne, sans distinction, exclusion ou préférence fondée sur la race, la couleur, le sexe, la grossesse, l'orientation sexuelle, l'état civil, l'âge sauf dans la mesure prévue par la loi, la religion, les convictions politiques, la langue, l'origine ethnique ou nationale, la condition sociale, le handicap ou l'utilisation d'un moyen pour pallier à ce handicap. Il y a discrimination lorsqu'une telle distinction, exclusion ou préférence a pour effet de détruire ou de compromettre ce droit.

10.1. Nul ne doit harceler une personne en raison de l'un des motifs visés dans l'article

11. Nul ne peut diffuser, publier ou exposer en public un avis, un symbole ou un signe comportant discrimination ni donner une autorisation à cet effet.

12. Nul ne peut, par discrimination, refuser de conclure un acte juridique ayant pour objet des biens ou des services ordinairement offerts au public.

13. Nul ne peut, dans un acte juridique, stipuler une clause comportant discrimination. Une telle clause est réputée sans effet.

14. L'interdiction visée dans les articles 12 et 13 ne s'applique pas au locateur d'une chambre située dans un local d'habitation, si le locateur ou sa famille réside dans le local, ne loue qu'une seule chambre et n'annonce pas celle-ci, en vue de la louer, par avis ou par tout autre moyen public de sollicitation.

15. Nul ne peut, par discrimination, empêcher autrui d'avoir accès aux moyens de transport ou aux lieux publics, tels les établissements commerciaux, hôtels, restaurants, théâtres, cinémas, parcs, terrains de camping et de caravaning, et d'y obtenir les biens et les services qui y sont disponibles.

16. Nul ne peut exercer de discrimination dans l'embauche, l'apprentissage, la durée de la période de probation, la formation professionnelle, la promotion, la mutation, le déplacement, la mise à pied, la suspension, le renvoi ou les conditions de travail d'une personne ainsi que dans l'établissement de catégories ou de classifications d'emploi.

17. Nul ne peut exercer de discrimination dans l'admission, la jouissance d'avantages, la suspension ou l'expulsion d'une personne d'une association d'employeurs ou de salariés ou de toute corporation professionnelle ou association de personnes exerçant une même profession.

18. Un bureau de placement ne peut exercer de discrimination dans la réception, la classification ou le traitement d'une demande d'emploi ou dans un acte visant à soumettre une demande à un employeur éventuel.

18.1. Nul ne peut, dans un formulaire de demande d'emploi ou lors d'une entrevue relative à un emploi, requérir d'une personne des renseignements sur les motifs

visés dans l'article 10 sauf si ces renseignements sont utiles à l'application de l'article 20 ou à l'application d'un programme d'accès à l'égalité existant au moment de la demande.

18.2. Nul ne peut congédier, refuser d'embaucher ou autrement pénaliser dans le cadre de son emploi une personne du seul fait qu'elle a été reconnue coupable ou s'est avouée coupable d'une infraction pénale ou criminelle, si cette infraction n'a aucun lien avec l'emploi ou si cette personne en a obtenu le pardon.

19. Tout employeur doit, sans discrimination, accorder un traitement ou un salaire égal aux membres de son personnel qui accompagnent un travail équivalent au même endroit. Il n'y a pas de discrimination si une différence de traitement ou de salaire est fondée sur l'expérience, l'ancienneté, la durée du service, l'évaluation au mérite, la quantité de production ou le temps supplémentaire, si ces critères sont communs à tous les membres du personnel.

20. Une distinction, exclusion ou préférence fondée sur les aptitudes ou qualités requises par un emploi, ou justifiée par le caractère charitable, philanthropiques, religieux, politique ou éducatif d'une institution sans but lucratif ou qui est vouée exclusivement au bien-être d'un groupe ethnique est réputée non discriminatoire. De même, dans les contrats d'assurance ou de rente, les régimes d'avantages sociaux, de retraite, de rente ou d'assurance ou dans les régimes universels de rente ou d'assurance, est réputée non discriminatoire une distinction, exclusion ou préférence fondée sur des facteurs de détermination de risque ou des données actuarielles fixés par règlement.

Droits politiques

21. Toute personne a droit d'adresser des pétitions à l'Assemblée nationale pour le redressement de griefs.

22. Toute personne légalement habilitée et qualifiée a droit de se porter candidat lors d'une élection et a droit d'y voter.

Droits judiciaires

23. Toute personne a droit, en pleine égalité, à une audition publique et impartiale de sa cause par un tribunal indépendant et qui ne soit pas préjugé, qu'il s'agisse de la détermination de ses droits et obligations ou du bien-fondé de toute accusation portée contre elle. Le tribunal peut toutefois ordonner le huis clos dans l'intérêt de la morale ou de l'ordre public. En outre, lorsqu'elles concernent des procédures en matière familiale, les audiences en première instance se tiennent à huis clos, à moins que le tribunal, à la demande d'une personne et s'il l'estime utile dans l'intérêt de la justice, n'en décide autrement.

24. Nul ne peut être privé de sa liberté ou de ses droits, sauf pour les motifs prévus par la loi et suivant la procédure prescrite.

24.1. Nul ne peut faire l'objet de saisie, perquisitions ou fouilles abusives.

25. Toute personne arrêtée ou détenue doit être traitée avec humanité et avec le respect dû à la personne humaine.

26. Toute personne détenue dans un établissement de détention a droit d'être soumise à un régime distinct approprié à son sexe, son âge er sa condition physique ou mentale.

27. Toute personne détenue dans un établissement de détention en attendant l'issue de son procès a droit d'être séparée, jusqu'au jugement final, des prisonniers qui purgent une peine.

28. Toute personne arrêtée ou détenue a droit d'être promptement informée, dans une langue qu'elle comprend, des motifs de son arrestation ou de sa détention.

28.1. Tout accusé a le droit d'être promptement informé de l'infraction particulière qu'on lui reproche.

29. Toute personne arrêtée ou détenue a droit, sans délai, d'en prévenir ses proches et de recourir à l'assistance d'un avocat. Elle doit être promptement informée de ces droits.

30. Toute personne arrêtée ou détenue doit être promptement conduite devant le tribunal compétent ou relâchée.

31. Nulle personne arrêtée ou détenue ne peut être privée, sans juste cause, du droit de recouvrer sa liberté sur engagement, avec ou sans dépôt ou caution, de comparaître devant le tribunal dans le délai fixé.

32. Toute personne privée de sa liberté a droit de recourir à l'habeas corpus.

32.1. Tout accusé a le droit d'être jugé dans un délai raisonnable.

33. Tout accusé est présumé innocent jusqu'à ce que la preuve de sa culpabilité ait été établie suivant la loi.

33.1. Nul accusé ne peut-être contraint de témoigner contre lui-même lors de son procès.

34. Toute personne a droit de se faire représenter par un avocat ou d'en être assistée devant tout tribunal.

35. Tout accusé a droit à une défense pleine et entière et a le droit d'interroger et de contre-interroger les témoins.

36. Tout accusé a le droit d'être assisté gratuitement d'un interprète s'il ne comprend pas la langue employée à l'audience ou s'il est atteint de surdité.

37. Nul accusé ne peut être condamné pour une action ou une omission qui, au moment où elle a été commise, ne constituait pas une violation de la loi.

37.1. Une personne ne peut être jugée de nouveau pour une infraction dont elle a été acquittée ou dont elle a été déclarée coupable en vertu d'un jugement passé en force de chose jugée.

37.2. Un accusé a droit à la peine la moins sévère lorsque la peine prévue pour l'infraction a été modifiée entre la perpétration de l'infraction et le prononcé de la sentence.

38. Aucun témoignage devant un tribunal ne peut servir à incriminer son auteur, sauf le cas de poursuites pour parjure ou pour témoignages contradictoires.

Droits économiques et sociaux

39. Tout enfant a droit à la protection, à la sécurité et à l'attention que ses parents ou les personnes qui en tiennent lieu peuvent lui donner.

40. Toute personne a droit, dans la mesure et suivant les normes prévues par la loi, à l'instruction publique gratuite.]

41. Les parents ou les personnes qui en tiennent lieu ont le droit d'exiger que, dans les établissements d'enseignement publics, leurs enfants reçoivent un enseignement religieux ou moral conforme à leurs convictions, dans le cadre des programmes prévus par la loi.

42. Les parents ou les personnes qui en tiennent lieu ont le droit de choisir pour leurs enfants des établissements d'enseignement privés, pourvu que ces établissements se conforment aux normes prescrites ou approuvées en vertu de la loi.

43. Les personnes appartenant à des minorités ethniques ont le droit de maintenir et de faire progresser leur propre vie culturelle avec les autres membres de leur groupe.

44. Toute personne a droit à l'information, dans la mesure prévue par la loi.

45. Toute personne dans le besoin a droit, pour elle et sa famille, à des mesures d'assistance financière et à des mesures sociales, prévues par la loi, susceptibles de lui assurer un niveau de vie décent.

46. Toute personne qui travaille a droit, conformément ;a la loi, à des conditions de travail justes et raisonnables qui respectent sa santé, sa sécurité et son intégrité physique.

47. Les époux ont, dans le mariage, les même droits, obligations et responsabilités. Ils assurent ensemble la direction morale et matérielle de la famille et l'éducation de leurs enfants communs.

48. Toute personne âgée ou toute personne handicapée a droit d'être protégée contre toute forme d'exploitation. Toute personne a aussi droit à la protection et à la sécurité que doivent lui apporter sa famille ou les personnes qui en tiennent lieu.

Dispositions spéciales et interprétatives

49. Une atteinte illicite à un droit ou à une liberté reconnu par la présente Charte confère à la victime le droit d'obtenir la cessation de cette atteinte et la réparation du préjudice moral ou matériel qui en résulte. En cas d'atteinte illicite et intentionnelle, le tribunal peut en outre condamner son auteur à des dommages exemplaires.

50. La Charte doit être interprétée de manière à ne pas supprimer ou restreindre la jouissance ou l'exercice d'un droit ou d'une liberté de la personne qui n'y est pas inscrit.

51. La Charte ne doit pas être interprétée de manière à augmenter, restreindre ou modifier la portée d'une disposition de la loi, sauf dans la mesure prévue dans l'article 52.

52. Aucune disposition d'une loi, même postérieure à la Charte, ne peut déroger aux articles 1 à 38, sauf dans la mesure prévue par ces articles, à moins que cette loi n'énonce expressément que cette disposition s'applique malgré la Charte.

53. Si un doute surgit dans l'interprétation d'une disposition de la loi, il est tranché dans le sens indiqué par la Charte.

…

Les programmes d'accès à l'égalité

86.1. Un programme d'accès à l'égalité a pour objet de corriger la situation de personnes faisant partie de groupes victimes de discrimination dans l'emploi, ainsi que dans les secteurs de l'éducation ou de la santé et dans tout autre service ordinairement offert au public. Un tel programme est réputé non discriminatoire s'il est établi conformément à la Charte.

86.2. Tout programme d'accès à l'égalité doit être approuvé par la Commission à moins qu'il ne soit imposé par le tribunal. La Commission, lorsqu'elle en est requise, doit prêter son assistance à l'élaboration d'un tel programme.

86.3. La Commission peut, après enquête, si elle constate une situation de discrimination prévue par l'article 86.1, recommander l'implantation, dans un délai qu'elle fixe, d'un programme d'accès à l'égalité. La Commission peut, lorsque sa recommandation n'a pas été suivie, s'adresser au tribunal et, sur preuve d'une situation visée dans l'article 86.1, obtenir dans le délai fixé par le tribunal l'élaboration et l'implantation d'un programme. Le programme ainsi élaboré est déposé devant le tribunal qui peut, en conformité avec la Charte, y apporter les modifications qu'il juge adéquates.

86.4. La Commission surveille l'application des programmes d'accès à l'égalité. Elle peut effectuer des enquêtes et exiger des rapports.

86.5. Lorsque la Commission constate qu'un programme d'accès à l'égalité n'est pas implanté ou n'est pas observé, elle peut, s'il s'agit d'un programme qu'elle a approuvé, retirer son approbation ou, s'il s'agit d'un programme dont elle a recommandé l'implantation, s'adresser au tribunal conformément au deuxième alinéa de l'article 86.3.

86.6. Un programme visé dans l'article 86.3 peut être modifié, reporté ou annulé si des faits nouveaux le justifient. Lorsque la Commission et la personne requise d'implanter le programme s'entendent, l'accord modifiant, reportant ou annulant le programme d'accès à l'égalité est constaté par écrit. En cas de désaccord, l'une ou l'autre peut s'adresser au tribunal afin qu'il décide si les faits nouveaux justifient la modification, le report ou l'annulation du programme. Toute modification doit être établie en conformité avec la Charte.

86.7. Le gouvernement doit exiger de ses ministères et organismes l'implantation de programmes d'accès à l'égalité dans le délai qu'il fixe. Les articles 86.2 à 86.6 ne s'appliquent pas aux programmes visés dans le présent article. Ceux-ci doivent toutefois faire l'objet d'une consultation auprès de la Commission avant d'être implantés.

91. Le ministre de la Justice est chargé de l'application de la présente Charte.

La Commission des droits de la personne du Québec est fiduciaire de la Charte.

ANNEXE 3 – MICHEL TREMBLAY : VIE ET OEUVRE

1. Notes Biographiques

> C'est drôle quand on dit que tout ce que je fais se passe chez les pauvres. On n'était pas vraiment de vrais pauvres avec rien. Mon père était pressier, il avait une spécialité. Quand il travaillait, il gagnait bien sa vie.
>
> Michel Tremblay
> (*Entre les Mains de Michel Tremblay*)

L'écrivain contemporain le plus célèbre du Québec, Michel Tremblay est né dans un quartier populaire de l'est de Montréal le 25 juin, 1942. Sa famille partageait avec deux autres familles une petite maison jaune à 7 pièces dans la Rue Fabre, au cœur du Plateau Mont-Royal. Il n'était pas un enfant programmé (« J'étais un accident.» dit-il).

Armand Tremblay, son père, était ouvrier pressier. Il a dû très bien impressionner son fils quand il disait qu'il était le seul dépositaire de la fameuse couleur rouge des boîtes de soupe Campbell… La mère de Michel, Rhéauna Tremblay (Nana), lui a appris le goût de la lecture. Une femme avec beaucoup d'imagination, elle a inspiré une grande partie de la création de Michel, soit des personnages, soit des épisodes. Il était très jeune quand elle est morte.

Michel Tremblay a été élevé par 6 femmes - les hommes étaient à la guerre, ou ils étaient au travail. Il rappelle qu'il était le seul enfant de son âge dans la maison, donc les adultes oubliaient souvent sa présence et faisaient (et disaient) des choses qu'ils ne diraient et ne feraient pas autrement. Il a dormi dans le lit de ses parents jusqu'à l'âge de 9 ans. Il faisait beaucoup attention à tout ce qui se passait autour de lui, et il se cachait parfois pour observer les

actions des adultes. « J'étais un espion. » Cette habitude l'a muni d'un extraordinaire répertoire de matériaux pour ses œuvres, d'inspiration autobiographique pour la plupart. Plusieurs personnages qui peuplent ses histoires ont été conçus à partir de personnes réelles. Néanmoins, comme il l'a très souvent déclaré, ces personnages ne sont pas tout simplement des reproductions de ces êtres réels, mais l'interprétation qu'en fait Tremblay. Fréquemment, les mêmes personnages apparaissent dans les pièces et dans les romans ; son œuvre entière a été appelée un grand casse-tête, où chaque partie va se joindre aux autres pour former le grand tableau semi-autobiographique, connu comme « le monde de Michel Tremblay ». Ses pièces et ses romans sont des textes sociaux, où il dépeint sans dissimulations les problèmes auxquels la cellule familiale du milieu ouvrier québécois doit faire face dans sa routine quotidienne.

Tremblay a commencé à écrire très tôt, quand il était au secondaire. Ses poèmes et ses pièces de théâtre étaient sa façon de communiquer avec lui-même : il était très seul dans la maison, (il était le plus jeune d'un groupe de 11 personnes) et il faisait ce qu'il décrit comme « se confier à la page blanche ». Pour Tremblay, l'écriture est une vraie thérapie, encore plus quand il était si jeune, et il n'y avait personne sur qui il pouvait compter pour faire des confidences.

Le jeune Tremblay lisait beaucoup. Il regardait des pièces de théâtre à la télé. Il inventait de nouveaux dénouements pour les contes enfantins. Il créait des personnages imaginaires, comme, par exemple, un géant qui vivait dans son grand orteil. Pendant son adolescence, nonobstant le fait que ses parents lui avaient défendu de le faire, Tremblay fréquentait le théâtre assidûment, en

secret. Il lisait le théâtre classique (ce qui explique son utilisation du chœur dans plusieurs de ses pièces).

Même s'il n'aimait pas étudier - « Je l'haïssais! » (*Entre les mains de Michel Tremblay*) - il a gagné une bourse pour faire des études classiques dans un collège privé (seulement les 31 meilleurs étudiants du Québec avaient reçu la bourse – Tremblay était le meilleur étudiant en français de toute la Province). Toutefois, pour Tremblay, cette expérience a été vraiment pénible à cause du snobisme qu'il voyait partout. Les professeurs ne manquaient pas l'occasion de dire aux étudiants qu'ils étaient la crème de la société, comme une élite.

Ce n'était pas la façon dont Tremblay se regardait. Il n'avait aucune intention d'abandonner ses racines; au contraire, il voulait rester près des siens pour mieux les comprendre, et pour mieux les dépeindre dans son écriture. Il quitte ce collège après quelques mois et il retourne à l'école publique. Il se souvient de comment il est sorti de la salle de classe pour la dernière fois, après avoir été durement réprimandé par son prof d'anglais. Humilié devant ses collègues, il leur dit à tous : «Un jour, vous entendrez parler de moi! »

À 17 ans, Tremblay écrit des contes fantastiques, qu'il intitulera, plus tard, les *Contes pour buveurs attardés*. À 19 ans, Il s'inscrit à l'Institut des Arts Graphiques où il devient linotypiste, métier qu'il exercera pendant 3 ans. Il continue à écrire.

En 1964, il gagne le prix de Jeunes Auteurs de Radio-Canada avec la pièce *Le Train* (écrite en 1959) ; ce prix comprenait une bourse du Conseil des Arts du Canada.

En 1965, André Brassard, le metteur-en-scène qui l'a accompagné pendant quatre décennies, fait un montage de ses meilleurs *Contes pour buveurs attardés* dans *Messe Noire*, un spectacle sur la littérature fantastique.

Mais la consécration n'arrive que trois ans plus tard: en 1968, *Les Belles-Sœurs*, montée aussi par André Brasssard, est mise en scène au Théâtre du Rideau Vert, à Montréal. La pièce (écrite en 1965, et devenue un classique du théâtre québécois par la suite), a été présentée de nombreuses fois au Québec, dans toute l'Amérique du Nord et dans plusieurs autres pays, avec un succès extraordinaire. En 1973, *Les Belles-Sœurs* est acclamée comme la meilleure production étrangère de la saison parisienne.

Et Tremblay ne s'arrête plus. L'auteur d'une œuvre colossale, qui comprend un grand nombre de pièces théâtrales, il a également publié une longue liste de romans que le public et la critique regardent avec énormément de respect. Sa carrière est très diversifiée : il a fait des traductions, des adaptations, du cinéma, des films pour la télévision, parmi d'autres entreprises.

Le dramaturge n'a jamais caché son homosexualité, mais il ne se considère pas un « gay writer ». L'homosexualité apparaît à peine dans ses pièces et dans ses romans comme une particularité, pas comme un drapeau idéologique ou revendicateur. Il présente l'homosexuel aussi naturellement que l'hétérosexuel; de cette façon, il ouvre son oeuvre à toute sorte de public. « Je travaille sur ce point très, très attentivement. » a-t-il dit.

Les critiques ont accusé Tremblay de pessimisme, et même de misérabilisme. Ses œuvres exposent un côté atroce du milieu prolétaire québécois, ainsi que sur la fraction marginalisée de la Main : les prostituées, les

travestis etc. Pourtant, comme l'a dit Robert Lévesque dans *Le Devoir*, Tremblay a un don épique de sonder la douleur psychique, de trouver les couleurs des émotions et d'enfin arriver à un amour rédempteur.

Michel Tremblay a toujours été engagé dans la cause séparatiste du Québec. Avant la victoire du Parti Québécois en 1976, Tremblay n'avait jamais autorisé la traduction de ses pièces en anglais : pour lui, le joual est l'un des traits spécifiques les plus importants de son peuple, nonobstant l'image négative qu'une grande partie de la société québécoise s'en fait. Il a même dû faire face au refus du gouvernement québécois, en 1972, de payer le voyage à Paris de la troupe des *Belles-Sœurs.*

En 2006, Tremblay a donné une déclaration à la presse qui a causé beaucoup de controverse. Il a dit qu'il n'était plus capable de s'identifier avec la cause de la souveraineté du Québec, parce qu'actuellement la justificative de ce mouvement est plutôt d'ordre économique. La cause souverainiste, à son avis, avait le but de promouvoir la prise de place du Québec au sein du continent. « Ce qui m'a mené à devenir séparatiste à l'époque c'était le fait de dire : on est français, on est assez forts, on est à peu près tous au même endroit, faisons un pays. » (Tremblay [1]) "Maintenant, quand on veut faire un pays, on est obligé d'aller rassurer les Américains pour leur dire que ça ne changera rien pour eux. (…) on est en train de découvrir l'argent, l'argent à tout prix. » accuse-t-il. Ces déclarations, pleines de déception quant au développement de la pensée séparatiste, ont causé un scandale : on les a très mal interprétées. Plusieurs

[1] http://www.cyberpresse.ca/article/20060409/CPARTS/60409034/1017/CPARTS

journalistes ont critiqué le dramaturge, et même Bernard Landry (ex-chef du Parti québécois).

Mais quelques jours plus tard, Tremblay réitère ses positions séparatistes, en déclarant au journal *Le Devoir* qu'il est

> toujours nationaliste, voire séparatiste … et que toute cette controverse entourant ses propos provient du titre paru à la une du quotidien *La Presse* … qui chapeautait l'article diffusé à la suite d'une entrevue qu'il avait accordée à un journaliste[2], Pierre Saint-Arnaud. (*Le Devoir*, édition du jeudi 13 avril 2006).

Sans comprendre les attaques que le texte de Saint-Arnaud avait déclenchées, Tremblay renforce son ancienne position, et clarifie:

> Ce que j'ai dit dans cette interview c'est que tant et aussi longtemps qu'on va essayer de nous vendre un pays en nous parlant uniquement d'économie, je pense qu'on n'y arrivera pas. Je ne dis pas que j'ai raison, mais c'est ce que je pense.

Tremblay est le premier dramaturge québécois à obtenir du renom international. Son œuvre, acclamée dans le monde entier, a été traduite en anglais, en espagnol, en polonais, en yiddish, en écossais, entre autres. Ses pièces ont été mises en scène d'Anchorage à Tokyo.

La critique a comparé Michel Tremblay à Molière et à Gabriel Garcia Marquez, et il est regardé comme l'un des plus grands dramaturges de la francophonie. *Les Belles-Sœurs* est la pièce contemporaine francophone la plus célèbre du monde.

---

[2] http://www.ledevoir.com/2006/04/13/106649.html

En juillet 2008, Michel Tremblay a été distingué par le gouvernement de France avec la plus haute décoration de ce pays : il a reçu les insignes de la Légion d'honneur et de l'Ordre du mérite au parlement du Québec. Le propre Tremblay s'est déclaré « bouleversé par cette marque de reconnaissance qui témoigne d'une plus grande ouverture de la France à l'égard du Québec. » Il dit : « De récompenser des gens qui viennent d'ailleurs en leur disant: "Oui, maintenant, nous acceptons que nous ayons besoin de vous", c'est absolument magnifique. La France n'a pas toujours su qu'elle avait besoin du Québec ». (*Le Devoir*, 14 juillet 2008)

> Mais mon cœur chavira aussitôt que le rideau fut ouvert. … Derrière, c'était tellement magique avant même qu'un seul personnage n'apparaisse que j'en eus le souffle coupé…
>
> Michel Tremblay
> (*Douze coups de théâtre*, couverture)

Sources des renseignements biographiques

David, Gilbert et Pierre Lavoie. Le Monde de Michel Tremblay. Montréal: Éditions Lansman, 1993.

Entre les mains de Michel Tremblay. 2007. DVD. Ciné Qua Non Média.

"Michel Tremblay - Ecrivains et écrivaines du Canada". December 5 2007. <http://www.collectionscanada.ca/writers/027005-4000-f.html>.

Michel Tremblay - L'Enfant terrible of Canadian Theatre. Radio - TV. CBC Archives. <http://archives.cbc.ca/IDD-1-68-880/arts_entertainment/michel_tremblay/>

Montréal, Writers of. "Michel Tremblay, Bard of Plateau Mont Royal". Montréal. Ed. vehiculepress.com. 2007. http://www.vehiculepress.com/Montréal/writers/tremblay.html>.

Sunday Night. 1994. CBC, May 8, 1994. Interview à Dennis Trudeau; <www.archives.cbc.ca/IDCC-1-74-880-5265/arts-entertainment/michel_tremblay>

Usmiani, Renate. Michel Tremblay. Studies in Canadian Literature: 15. Vancouver, B.C.: Douglas & McIntyre, 1982.

2. La Carrière de Michel Tremblay [1]

Pièces de Théâtre

Titre	Première Création	Publication
Le Train	Radio-Canada – Concours Jeunes Auteurs – 1964 Sur scène : Théâtre de la Place	Éditions Leméac - 1990
Messe noire	Mouvement Contemporain Théâtre des Saltimbanques Montréal – 1965	-
Cinq (première version de *En Pièces détachées*)	Mouvement contemporain Montréal - 1966	-
Les Belles-Sœurs	Théâtre du Rideau Vert Montréal – 1968	Éd. Leméac - 1972
Trois petits tours	Radio-Canada – Les Beaux Dimanches – 1969	Éd. Leméac - 1971
En pièces détachées	Théâtre de Quat'Sous Montréal - 1969	Éd. Leméac - 1970

[1] sources : - Agence Godwin (www.agencegodwin.com/pdf/tremblay-m-fr.pdf)
- http://www.ledevoir.com/2008/07/14/197625.html
- www.archambault.com
- Pierre Lavoie, "Chronologie de la vie et de l'oeuvre de Michel Tremblay," Le Monde de Michel Tremblay. Eds. Gilbert David and Pierre Lavoie, Cahiers de Théâtre Jeu . Montréal, Carnières (Belgique): Lansman, 1993).
- Barrette, L'Univers de Michel Tremblay - dictionnaire des personnages.
- Pierre Lavoie, "Bibliographie commentée," Voix et Images 7 (1982), 17-9-2008 <http://id.erudit.org/iderudit/200320ar>.

Titre	Première Création	Publication
La Duchesse de Langeais	Les Insolents de Val d'Or – 1969	Éd. Leméac – 1973
Lysistrata (*) (comédie musicale) (d'après Aristophane)	Centre National des Arts Ottawa – 1969	Éd. Leméac – 1969
L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons (*) (*The Effects of Gamma Rays on Man-in-the-Moon* - Paul Zindel)	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1970	Éd. Leméac – 1970
Demain matin, Montréal m'attend	Terre des Hommes Montréal – 1970	Éd. Leméac – 1972
Demain matin, Montréal m'attend (nouvelle version)	Théâtre St. Denis I Montréal – 1995	Éd. Leméac – 1995
Les Paons	Studio du Centre National des Arts Ottawa – 1971	CEAD – 1969 Montréal
À toi, pour toujours, ta Marie-Lou	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1971	Éd. Leméac – 1971
…Et mademoiselle Roberge boit un peu…(*) (*And Miss Reardon Drinks a Little* – Paul Zindel)	Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts Montréal – 1971	Éd. Leméac - 1971
Ville Mont-Royal ou *Abîmes*	CEAD Montréal – 1972	-

Titre	Première Création	Publication
Au pays du dragon (*)	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1972 Traduction et adaptation de M.Tremblay (de 4 pièces en un acte - Tennessee Williams)	
Hosanna	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1973	Éd. Leméac - 1973
C't'à ton tour, Laura Cadieux (adaptation théâtrale de Claude Poissant)	Université de Montréal – 1973	-
Bonjour, là, bonjour	Cie. des deux Chaises Ottawa - 1974	Éd. Leméac - 1974
Surprise! Surprise!	Théâtre du Nouveau Monde Montréal - 1975	Éd. Leméac - 1977
Mademoiselle Marguerite (*) *(Apareceu a Margarida* – Roberto Athayde*)*		Ed. Leméac - 1975
Les Héros de mon enfance	Théâtre de Marjolaine Eastman – 1976	Éd. Leméac - 1976
Sainte Carmen de la Main	Cie. Jean Duceppe Montréal – 1976	Éd. Leméac – 1976
Six monologues en quête de mots d'auteur	École Nationale de Théâtre du Canada Montréal - 1977	-

Titre	Première Création	Publication
Damnée Manon, Sacrée Sandra	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1977	Éd. Leméac – 1977
Camino Real (*) (Tennessee Williams)	Monument National Montréal – 1979	-
L'Impromptu d'Outremont	Théâtre du Nouveau Monde Montréal – 1980	Éd. Leméac - 1980
J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée (*) *(I'm Getting My Act Together and Taking it on the Road* – Gretchen Cryer*)*	Théâtre du Nouveau Monde Montréal - 1981	-
Les Grandes Vacances	Théâtre de l'œil Montréal – 1981	-
Les Anciennes Odeurs	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 1981	Éd. Leméac - 1981
Oncle Vania d'Anton Tchekhov (*) (avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya)	Théâtre français du Centre National des Arts Ottawa - 1983	-
Albertine, en cinq temps	Centre National des Arts Ottawa – 1984	Éd. Leméac - 1984
L'Impromptu des deux Presse	Théâtre d'Aujourd'hui Montréal – 1985	VLB Éditeur (date non-disponible)

Titre	Première Création	Publication
Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges (adaptation théâtrale d'Élise Bertrand, S. Legris et M. Forgue)	La Licorne Montréal - 1986	-
Le Vrai Monde ?	Centre National des Arts Ottawa – 1987	Éd. Leméac - 1987
Qui a peur de Virginia Wolf ? (*) *(Who is afraid of Virginia Wolf?* –Edward Albee)	Théâtre du Rideau Vert Montréal - 1988	-
Nelligan (opéra – musique d'André Gagnon)	Grand Théâtre de Québec Québec - 1990	Éd. Leméac - 1990
Les Trompettes de la mort (adaptation de M. Tremblay du texte de Tilly)	Théâtre du Café de la Place Montréal – 1991	-
La Maison suspendue	Cie. Jean Duceppe Montréal – 1990	Éd. Leméac - 1990
Marcel poursuivi par les chiens	Cie. de Deux Chaises Ottawa – 1992	Éd Leméac - 1992
Premières de classe (*) *(Catholic School Girls* – Casey Kurtti)	Théâtre de Marjolaine Eastman - 1992	-
En circuit fermé	Théâtre du Nouveau Monde Montréal – 1994	Éd. Leméac - 1994

Titre	Première Création	Publication
Les Socles (écrite en 1960)	Palais des congrès (remise de la médaille d'argent par le Mouvement national des québécois) Montréal – 1994	-
Messe solennelle pour une pleine lune d'été	Cie. Jean Duceppe Montréal – 1996	Éd. Leméac – 1996
Encore une fois, si vous permettez	Théâtre du Rideau Vert Montréal – 1998	Éd. Leméac - 1998
L'État des lieux	Théâtre du Nouveau Monde Montréal – 2002	Éd. Leméac – 2002
Le Passé antérieur	Cie. Jean Duceppe Montréal – 2003	Éd. Leméac – 2003
L'Impératif Présent	Théâtre de Quat'Sous Montréal – 2003	Éd. Leméac – 2003
Bonbons assortis au théâtre	Théâtre du Rideau Vert Montréal – 2006	Éd. Leméac – 2006
Le Paradis à la fin de vos jours	Théâtre du Rideau Vert Montréal – 2008	-

(*) Traduction et adaptation

Romans et Récits

1966 – *Contes pour buveurs attardés*

1969 – *La Cité dans l'œuf*

1971 – *Nouvelle inédite sur la fête de Noël* (écrite à 16 ans)

1973 – *C't'à ton tour, Laura Cadieux*

1973 – *Chez Fada : bière, vin, liqueur, repas* (portefeuille du peintre Michel Leclair ; texte de Michel Tremblay)

1973 – *Michel Tremblay par Michel Tremblay* (entrevue par lui-même)

1974 – *Le Fantôme de la rue Fabvre* [sic]

1974 – *En cette belle nuit de Noël* (courte nouvelle)

1974 – *Ce que le mot théâtre signifie* (discours)

1977 – *Michel Tremblay et la tour Eiffel* (narration de sa première expérience théâtrale – *La Tour Eiffel qui tue* , en 1957)

1978 – *La Grosse Femme d'à côté est enceinte***

1980 – *Thérèse et Pierrette à l'école de Saints-Anges***

1980 – *Un Noël de Michel Tremblay* (récit)

1982 – *La Duchesse et Le Roturier**

1984 – *Des nouvelles d'Édouard**

1988 – *Le Cœur découvert*

1989 – *Le Premier Quartier de la lune***

1990 – *Les Vues animées*, suivi de *Les Loups se mangent entre eux* (contes)

1991 – *Le Cid* (conte)

1992 – *La Mort de Phèdre* (conte)

1992 – *Douze Coups de théâtre* (contes)

1993 – *Le Cœur éclaté*

1995 – *La Nuit des princes charmants*

1996 - *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (conte)

1997 – *Quarante-quatre minutes quarante-quatre secondes*

1997 – *Un objet de beauté***

1999 – *Hôtel Bristol, N.Y.*

2000 – *Chroniques du Plateau Mont- Royal* -recueil de 6 romans (**)

2001 – *L'Homme qui entendait siffler une bouilloire*

2002 – *Bonbons assortis*

2003 – *Le Cahier noir*

2003 – *Le Cœur découvert*

2004 – *Le Cahier rouge*

2005 – *Le Gay Savoir* (recueil de 5 romans : *La nuit des princes charmants*, *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, *Le Cœur découvert*, *Le Cœur éclaté*, *Hotel Bristol, New York, N.Y.*)

2005 – *Le Cahier bleu*

2006 – *Le Trou dans le mur*

2007 – *La Traversée du continent*

Quelques adaptations de pièces et romans pour la télévision et pour le cinéma

1969 – *Trois petits tours* (Radio-Canada « Les Beaux Dimanches »)

1971 – *En pièces détachées* (Radio-Canada « Les Beaux Dimanches »)

1972 – *Françoise Durocher, waitress* (Office National du Film du Canada)

1974 – *Il était une fois dans l'est* (Montréal, Ciné/Art)

1976 – *Parlez-nous d'amour* (Montréal, Films 16)

1978 - *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (Radio Québec – CIVM-TV)

1980 – *Sainte Carmen de la Main* (Radio-Québec)

1988 – *Le Grand Jour* (Radio-Canada)

1988 – *Six heures au plus tard* (Radio-Canada)

1998 – *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (Montréal, Cinémaginaire – long-métrage)

1999 – *C't'à ton tour, Laura Cadieux… la suite* (Montréal, Cinémaginaire – long-métrage)

2002 – *Les Belles-Sœurs* (Cité-Amérique – long métrage) : coproduction avec l'Angleterre

Prix et honneurs

Michel Tremblay a reçu des dizaines de prix et d'honneurs pour ses pièces, ses romans, ses adaptations, dont voici un choix :

1964 – Jeunes Auteurs de Radio-Canada (pièce : *Le Train*)

1967 – Bourse du Conseil des Arts du Canada

1970 – Trophée Méritas – Meilleur Pièce de l'Année (*Les Belles-Sœurs*)

1971 – Prix Etrog pour le meilleur scénario – court-métrage (*Françoise Durocher, waitress*)

Prix Etrog (avec A. Brassard) pour la meilleure œuvre (*Françoise Durocher, waitress*)

1972 – Trophée Méritas – Meilleure pièce de l'année (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*)

Chalmers Award (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*)

1973 – Chalmers Award (*Les Belles-Sœurs*)

1974 – Prix Victor-Morin (pour l'ensemble de son œuvre)

Chalmers Award (*Hosanna*)

1975 – Bourse du Conseil des arts du Canada pour un séjour d'un an à Paris

Chalmers Award (*Bonjour, là, bonjour*)

1976 – Prix du lieutenant-gouverneur de l'Ontario pour l'ensemble de son oeuvre

1978 – la Ville de Montréal l'a nommé le Montréalais le plus remarquable des deux dernières décennies dans le domaine du théâtre

1981 – Prix France-Québec (*Thérèse et Pierrette à l'école des Saints Anges*)

1983 – 1re Sélection Prix Médicis (*Thérèse et Pierrette à l'école des Saints Anges*)

1984 – Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France (pour l'ensemble de son œuvre)

1985 – Prix Québec-Paris (*La Duchesse et le roturier* et *Des nouvelles d'Édouard*)

1986 – Chalmers Award (*Albertine, en cinq temps*)

1988 – Prix Athanase-David, la plus haute distinction du Gouvernement du Québec, pour l'ensemble de son oeuvre

1989 – Grand Prix du Livre de la Ville de Montréal (*Le Premier Quartier de la lune*)

Chalmers Award (*Le Vrai Monde ?)*

1990 – Prix du public au Festival de Bruxelles (*Le Cœur découvert*)

Grand Prix du public au Salon du livre de Montreál (*Le Premier Quartier de la lune)*

1991 – Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France (pour l'ensemble de son œuvre)

Prix Jacques Cartier (Lyon, France) (pour l'ensemble de son œuvre)

Chalmers Award (*La Maison suspendue*)

1992 – Chevalier de l'Ordre National du Québec (pour l'ensemble de son œuvre)

Meilleure dramatique télévisée – Coffre d'or, 18e Festival International de télévision à Plovdiv – Bulgarie (*Le Vrai Monde ?*)

Prix « Mon Montréal à moi » (*La grosse femme d'à côté est enceinte*)

Prix littéraire du *Journal de Montréal* (*Marcel poursuivi par les chiens*)

1994 – Prix Louis-Hémon (*Un ange cornu avec des ailes de tôle*)

Grand Prix du Public au Salon du livre de Montréal (*Un ange cornu avec des ailes de tôle*)

2000 – Dora (*For the Pleasure of Seeing her Again*)

2003 – Prix du Public – Prix Archambault (*Bonbons assortis*)

2008 – Légion d'honneur et de l'Ordre du mérite (France)

Doctorats Honoris Causa

1990 – Université Concordia – Montréal

1991 – Université McGill – Montréal

1992 – Université Stirling – Écosse

1993 – Université Windsor – Ontario

2003 – Queen Margaret University College – Angleterre

ANNEXE 4
LE NARRATEUR PRÉSENTE *BONBONS ASSORTIS AU THÉÂTRE*

LE NARRATEUR. La mémoire est un miroir qui choisit les images qu'il veut réfléchir. La mémoire est un miroir trompeur. La mémoire est une tricheuse. Elle embellit ou enlaidit, elle interprète à son gré et conclut comme elle l'entend, elle ment sans vergogne et nous conduit la plupart du temps dans des avenues que notre conscience nous conseillerait de ne pas emprunter mais qui semblent tellement irrésistibles et prometteuses ; elle ressuscite des faits qui n'on pas eu lieu et gomme des événements majeurs, elle souligne à grands traits des insignifiances sans nom et choisit d'oublier des détails essentiels, enfin bref elle brode autour de nous un écho déformé des choses révolues et nous l'impose comme vrai alors qu'il n'en est qu'une interprétation approximative. Mais toujours plus intéressante, plus animée, plus vivante que la réalité. La mémoire est la mère de l'invention. Et la sœur aînée de l'imagination. Ce que vous allez voir dans les scènes qui suivent, par exemple, s'est vraiment produit quand j'étais enfant, c'est-à-dire que les faits sont vrais, la base, l'anecdote, le fond de l'histoire, tout ça pourrait être vérifiable et raconté par quelqu'un qui aurait été présent en même temps que moi, mais le souvenir que j'en garde, moi, l'interprétation que j'en fais et surtout ma façon de l'exprimer sont dictés par mon miroir trompeur personnel qui, vous allez le voir, s'en est donné à cœur joie. Le récit que pourrait en faire quelqu'un d'autre serait en toute probabilité très différent. Du moins dans sa forme. Dans une autre de mes pièces, la même mère que celle que vous rencontrerez tout à l'heure disait à son fils que les choses ne sont jamais assez intéressantes pour qu'on les raconte telles quelles. C'est là, je crois, la devise absolue de ma mémoire. Pour mon plus grand bonheur, quand j'écris, parce qu'il n'y a rien que j'aime plus dans la vie que de ressusciter ces personnages de mon enfance, les décrire et les faire parler, et le vôtre aussi, je suppose, puisque vous êtes là, puisque vous avez choisi de débourser de l'argent durement gagné pour assister à ce

qui va se passer sur cette scène dans les heures qui suivent tout en doutant de la véracité de ce que vous allez y trouver. Le danger, bien sûr, est de vous décevoir. Mais ça, je n'y peux rien. J'ai fait ce que j'ai pu avec ce que j'avais. Comme toujours. En réinventant tout avec l'aide de la mère de l'invention et de la sœur aînée de l'imagination.

(Tremblay Bonbons assortis au théâtre 11-12)

VITA

Fátima Elizabeth Costa Buchert was born in Rio de Janeiro, Brazil. She obtained her degree in Social Communication at the Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. She also obtained her degree of Maîtrise à Quatre Certificats en Linguistique from the Université de Strasbourg, France. She worked as a reviewer and writer of educational publications at Mobral, a Brazilian adult literacy institution. She worked as a human resource developer and as the internal newspaper editor at Companhia Nacional de Álcalis, a governmental chemical company. She moved to Florida, where she worked as a translator and as a teacher of ESL and foreign languages (Portuguese and French). After moving to Knoxville, she joined the University of Tennessee, where she was granted her M.A. degree in French Language and Literature. She was a Teaching Assistant and a Lecturer of Portuguese and French at the same university.

Fátima Buchert is married to Paul Buchert and they have two sons, Renato and Thiago.