Document generated on 10/11/2024 10:42 p.m.

Québec français

De l'autofiction à l'autobiographie
Mises en scène de l'aveu et de la confession chez Michel Tremblay

Marc Arino

Number 125, Spring 2002

URI: https://id.erudit.org/iderudit/59575ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Arino, M. (2002). De l'autofiction à l'autobiographie : mises en scène de l'aveu et de la confession chez Michel Tremblay. *Québec français*, (125), 48–50.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

confession

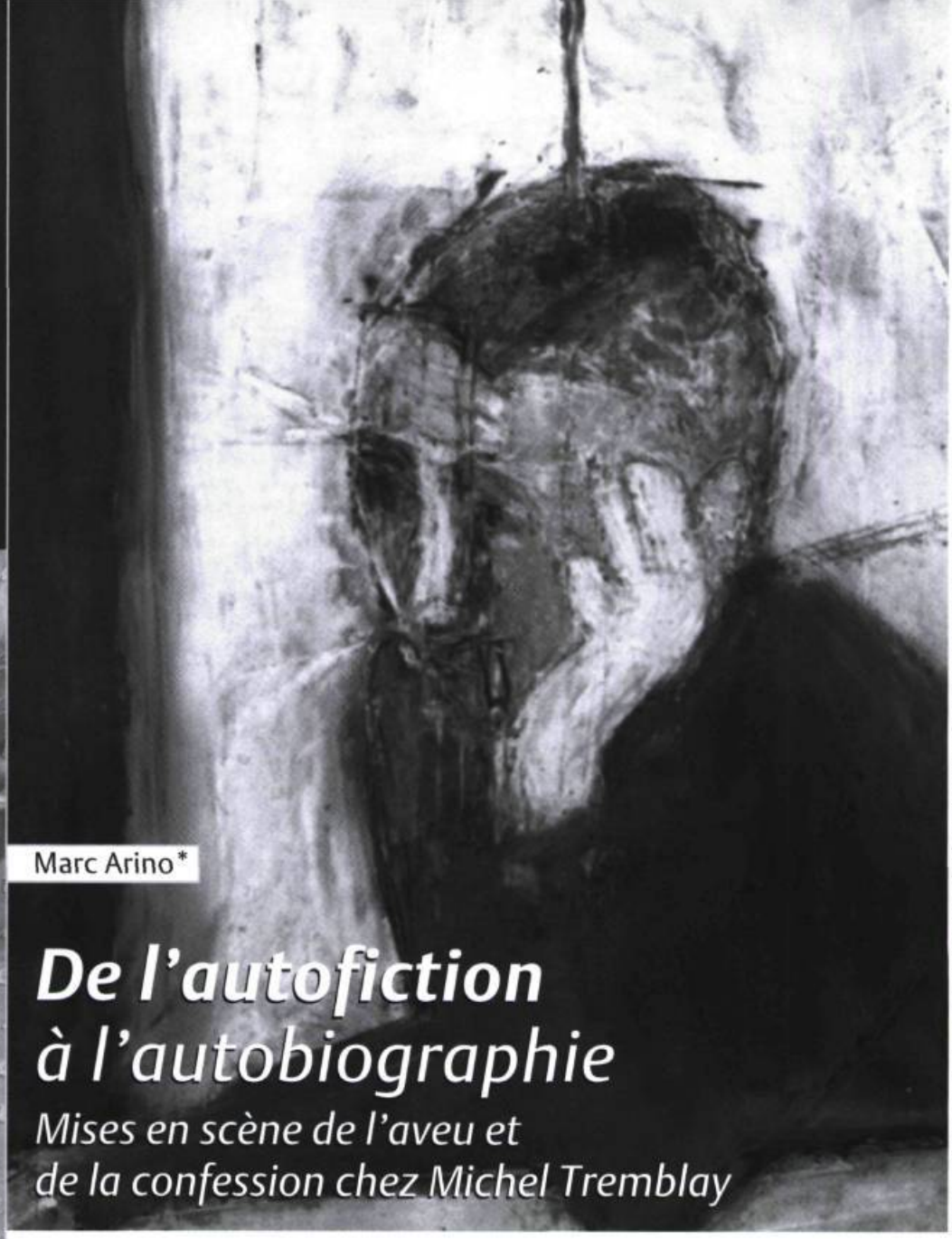


Illustration d'Emmanuelle Anquetil pour la couverture de *L'homme qui entendait siffler une bouilloire* de Michel Tremblay.

Marc Arino*

De l'autofiction à l'autobiographie

Mises en scène de l'aveu et de la confession chez Michel Tremblay

L'aveu et la confession représentent, dans l'œuvre tremblayenne, d'incontournables topoï qui témoignent de sa forte imprégnation judéo-chrétienne : le discours narratorial, comme celui des personnages, trouve en effet souvent à s'ériger, s'accomplir et/ou s'abolir dans la mise en scène de la confession, qui se confond en dehors de l'Église avec la confidence[1] et mène presque toujours à l'aveu. Ainsi les piquantes descriptions de scènes au confessionnal des *Chroniques du plateau Mont-Royal* se doublent de multiples séquences où les personnages ne cessent de se confier/confesser les uns aux autres. Mais si Tremblay ne manque pas de critiquer le rituel catholique en en découvrant les véritables enjeux, les séquences de « confession profane » n'en témoignent pas moins d'une certaine recontamination de sa pensée par les modes judéo-chrétiens d'appréhension et d'investigation de l'être. Comme l'a montré Michel Foucault, le point d'attente idéal que fixe la pastorale à tout bon chrétien consiste à faire, par la technique de l'aveu, « de son désir, de tout son désir, discours[2] ». L'Église n'a donc pas voulu que le désir et le sexe soient tus, mais au contraire qu'on en parle toujours en en faisant « ce qui, par excellence, [doit] être avoué[3] », en les faisant valoir comme « l'inquiétante énigme[4] » et comme « le secret[5] ».

À partir de ces remarques, je me propose d'analyser succinctement quelques scènes d'aveu

dans les *Chroniques*, *Douze coups de théâtre* et *Le cœur éclaté*.

Le deuxième tome des *Chroniques*, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, comporte une séquence très révélatrice de cette incitation au discours préconisé par l'institution ecclésiastique : alors que toute la classe de jeunes filles doit aller se confesser, le narrateur s'attarde sur les réflexions que suscite ce rite chez elles. Pierrette le trouve humiliant et désire fuir, par-dessus tout, les curés tenaces qui ne lâchent pas leurs victimes avant d'avoir entendu l'aveu qu'ils attendent :

> Certains prêtres acceptaient sans sourciller l'aveu de ses petites fautes d'enfant innocente et la renvoyaient avec trois « Je vous salue Marie » à réciter à genoux à la sainte table mais d'autres, comme le curé Bernier par exemple, que toutes les filles de l'école essayaient d'éviter tant il était inquisiteur, ne se contentaient jamais de ce qu'elle leur racontait, comme s'ils n'avaient pas eu confiance en elle ou comme s'ils avaient douté de son intelligence. Ils posaient des questions gênantes qu'elle ne comprenait pas toujours, mais qui toujours la mettaient mal à son aise. « C'est tout ? » « Ben, oui... » « T'es sûre ? » « Ben... oui... » « Ben sûre ? » « Ben... j'peux pas vous conter les péchés des autres, j'les connais pas ! » « Réponds-moi pas comme ça ! tu m'as l'air d'une forte tête, toi ! C'est quoi ton nom ? » « Jeannine Trépanier, cinquième année C ! » (Ça y est, déjà un mensonge pour le mois prochain ! Et tant pis pour la grande Jeannine Trépanier qui l'avait bousculée, la veille, dans la cour d'école !)[6]

Mais si Pierrette craint son curé et le moment où elle devra peut-être avouer ces péchés qui lui feront risquer la damnation, il n'en va pas de même pour Thérèse qui se joue de la transgression et de l'obligation de la dire :

> Quant à Thérèse, elle était plongée dans le plus grand dilemme de sa vie : allait-elle avouer au prêtre tout ce qui s'était passé depuis sa dernière confession à la fin d'avril, sa rencontre avec le gardien du parc Lafontaine, le délicieux désarroi dans lequel l'avait laissée le baiser qu'elle avait arraché au jeune homme, la chaleur qui l'envahissait chaque fois que Gérard Bleau posait les yeux sur elle [...]. Ou n'était-il pas plus prudent de tout garder caché en elle, n'avouant comme d'habitude que les fautes les plus bénignes pour donner bonne conscience au prêtre parce qu'elle, franchement, l'histoire du péché véniel et du péché mortel, elle avait beaucoup de misère à l'avaler ? [...] La confession était donc rapidement devenue pour elle une espèce de jeu de cache-cache dans lequel elle dévoilait au prêtre une partie sans jamais totalement se livrer à lui[7].

On voit que l'injonction de tout dire à propos du désir et du sexe, à condition que ce dire ne sorte pas du confessionnal, échoue ici et que la technique de l'aveu, machine à produire du vrai au sujet d'un être par lui-même, trouve aussi ses limites.

Ce ne sont donc pas les représentants de l'Église qui peuvent entendre la vérité sur l'être et son désir mais bien plutôt les figures qui s'en démarquent, sans que l'auteur ne puisse pourtant s'empêcher de leur conférer des attributions propres aux prêtres. Par exemple, si le personnage de la grosse femme, loin d'être aussi sensible que sa belle-sœur au discours simpliste du clergé, devient la confidente de Laura Cadieux, de Josaphat et d'Édouard, puis de Marcel et de l'enfant, et même d'Albertine, cette confidence dont on l'honore ou voudrait l'honorer touche à la confession, parce que tous et toutes ont le sentiment d'avoir un péché à avouer : la gourmandise ou le rêve, l'indignité ou le mensonge et, dans le cas d'Édouard et de Jean-Marc, doubles autobiographiques de Michel Tremblay, le désir homosexuel. La comparaison diachronique de l'histoire de l'auteur et de ses deux personnages homosexuels majeurs fait apparaître le phénomène remarquable d'une triple mise en abyme de l'aveu à la confidence, ou de la tentative d'aveu.

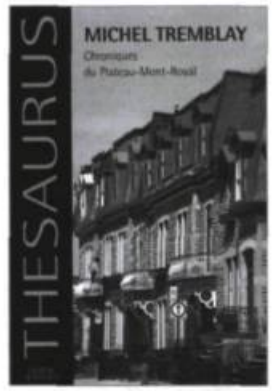
Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, l'héroïne éponyme, prisonnière du quotidien, demande à Édouard de lui raconter ses nuits, afin de nourrir sa quête d'évasion. Un marché tacite s'établit alors entre eux, qui permet au travesti de se confier tout en procurant à la grosse femme la part de rêve nécessaire à sa survie :

> Vous auriez dû me le demander avant. J'pensais que ça vous intéressait pas. Albertine pis ma mère me font taire quand j'commence à en parler... [...] Mais j'vas toute vous conter par exemple ! J'vous cacherai rien de ma vie ! Si vous êtes choquée, ça s'ra de votre faute[8] !

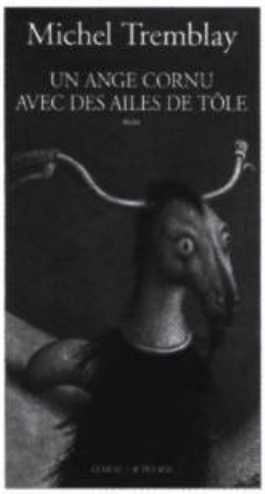
Dans *La duchesse et le roturier*, Édouard s'adresse à nouveau à sa belle-sœur pour lui faire part de sa rencontre avec Samarcette et, malgré la difficulté qu'elle éprouve à se représenter concrètement le rapport homosexuel, un véritable dialogue parvient à se nouer entre le « paria » et celle qui apparaît comme le substitut compréhensif du confesseur :

> La grosse femme ne se berçait plus, l'écoutant un peu comme un confesseur [...]. « Pensez-vous que c'est mal vous aussi ? » [...] « J'ai été élevée comme tout le monde à prendre ça comme un ben grand péché, Édouard, peut-être même le plus grand. À l'école, dans nos livres, tu t'en rappelles, y appelaient ça une abomination sans même expliquer pourquoi, sans expliquer c'que c'était surtout... [...] Parsonne m'en avait jamais parlé comme tu viens de le faire... J'sais pas quoi te dire, Édouard, faut que j'y pense... Faut que j'm'habitue... La dernière fois que tu m'en avais parlé, ça fait des années pis tu m'avais presque rien dit parce que t'étais trop gêné...[9]

Mais, alors que la grosse femme reçoit la confidence/confession d'Édouard justement parce qu'elle n'en était pas à l'affût, la mère de celui-ci en sera privée. En effet, Victoire, qui a deviné depuis toujours la préférence de son fils, meurt sans avoir pu le mettre suffisamment en confiance, donc sans qu'il se soit résolu à lui livrer son secret :



Sa mère morte, il n'aurait peut-être plus de ces scrupules qui l'empêchaient de s'assumer et de faire des folies dont il avait besoin pour s'affirmer. Il était sûr, maintenant, qu'elle n'aurait pas honte de lui ! [...] Heureusement pour lui, l'idée que sa mère avait toujours su qui il était et avait attendu toute sa vie qu'il vienne se confier à elle ne lui effleura pas l'esprit ; cela l'aurait définitivement replongé dans les eaux troubles du masochisme et de la culpabilité[10].



Ainsi, l'aveu à la mère ne peut se dire, pour Édouard comme plus tard pour l'enfant, devenu Jean-Marc. Dans *La duchesse et le roturier*, le fils de la grosse femme et double autobiographique de Tremblay, reconnaît précocement en son oncle Édouard un semblable : « Y a peut-être été élevé comme moé, lui... entre les deux [sexes][11] ». Mais alors qu'Édouard se confie/confesse spontanément à la grosse femme, Jean-Marc s'y refusera toujours, sans que sa mère ne l'y incite particulièrement :

N'avait-elle pas toujours connu le secret de mon oncle Édouard, le frère de mon père, alors que le reste de la famille s'était toujours arrangé pour fermer les yeux ? Mais le mien, mon secret, pendant toutes ces années de mon adolescence où j'avais été incapable d'en parler, l'avait-elle deviné ? Je ne lui avais jamais parlé de ces choses-là, la conversation n'avait jamais eu lieu, les mots n'avaient pas été prononcés, nous ne nous étions même jamais rendus au bord des confidences, personne, d'elle ou de moi, n'avait essayé de provoquer quelque explication que ce soit[12].

C'est le lien presque incestueux unissant la grosse femme à l'enfant et Victoire à Édouard qui condamne le discours sur le désir, comme si, paradoxalement[13], avouer à sa mère son goût pour les hommes constituait un blasphème pire que « le péché » lui-même.

L'impossibilité de se dire dans sa vérité, pour Édouard ou Jean-Marc, est une réplique de la propre incapacité de l'auteur à se confier à sa mère qui, comme Victoire et contrairement à la grosse femme, a toujours attendu l'aveu de son fils, sans toutefois le mettre suffisamment en confiance pour qu'il se livre à elle. Dans le récit autobiographique *Douze coups de théâtre*, Tremblay se met en scène adolescent, alors que sa mère lui fait part de son angoisse qu'il devienne comme les artistes qu'il admire : « C'est toutes des hobos, des bohèmes pis des fifis, pis j'veux pas que tu deviennes comme çà ![14] » Le jeune homme reste silencieux et sa confession s'actualise trente-cinq ans plus tard, par l'écriture salvatrice d'une nouvelle qui le libère du poids honteux d'une confession ratée :

J'aurais voulu la prendre dans mes bras, lui expliquer qu'il était trop tard, que j'allais peut-être devenir un artiste et que j'étais effectivement un fifi depuis quelques heures [...]. Mais je suis resté assis, immobile, les yeux sur les restes du gâteau. Je crois, maintenant que j'y repense, qu'elle attendait une réponse parce qu'elle est restée assez longtemps debout à côté de la table, elle aussi immobile [...]. [...] j'ai pensé que ce que j'aurais à lui dire la tuerait peut-être, alors je me suis tu. C'est une des images les plus puissantes que j'ai gardées d'elle : son corps massif penché par en avant, ses seins lourds qui tendaient le tissu de sa jaquette d'été, l'inquiétude, la peur dans ses yeux, son menton qui tremblait, et pourtant je ne l'ai pas vue puisque je ne la regardais pas[15] !

On voit combien, de l'autofiction à l'autobiographie, le discours sur le désir « déviant », celui de Thérèse pour la figure antichristique de Gérard Bleau ou celui, homosexuel, d'Édouard, de Jean-Marc ou de Tremblay lui-même, relève de l'aveu ou de la confession, caractéristique du mode d'introspection judéo-chrétien qui, en sondant le sujet, veut le forcer à produire du vrai sur lui-même. Mais plus il est suscité ou attendu, par le prêtre ou par la mère, moins ce discours peut s'énoncer, étant toujours considéré comme *le* secret qui, une fois dit, doit retourner dans l'ombre.

---

* *Université de Bordeaux III (Michel de Montaigne).*

Notes

1 Lorsque le terme « confession » ne renvoie pas au rituel institué par l'Église, l'auteur lui adjoint souvent celui de « confidence » pour désigner le discours d'un personnage qui dévoile à un autre son désir, sa faiblesse ou son secret. Cette confusion ou cette indifférenciation entre les deux termes en dit long sur la façon dont la morale judéo-chrétienne a informé la conception de ce que parler de soi à autrui veut dire : la confidence, qui signifie la révélation d'un secret et qui nécessite pour cela la confiance (« confidence » est d'ailleurs, à l'origine, un doublet de « confiance »), se mue en confession, qui signifie l'aveu de ses péchés à un prêtre, ou à quelqu'un qui se fait donc substitut de prêtre...

2 Michel Foucault, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard (Tel), 1976, p. 30.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 *loc. cit.*

6 Michel Tremblay, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges. Les chroniques du plateau Mont-Royal*, tome II, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud (Thésaurus), p. 280-281.

7 *Ibid.*, p. 282-283.

8 Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte. Les chroniques du plateau Mont-Royal*, tome I, *op. cit.*, p. 35.

9 Michel Tremblay, *La duchesse et le roturier. Les chroniques du plateau Mont-Royal*, tome III, *op. cit.*, p. 467.

10 *Ibid.*, p 575.

11 *Ibid.*, p. 568.

12 Michel Tremblay, *Le cœur éclaté*, Montréal, Babel/Leméac, n° 168, 1993, p. 19

13 Je dis *paradoxalement*, car le désir homosexuel n'assure-t-il pas à la mère, en effet, de conserver la place de seule femme aimée du fils ?

14 Michel Tremblay, *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992, p. 57-58.

15 *Ibid.*, p. 58-59.