Document generated on 06/02/2025 10:03 p.m.

Québec français

Quand Michel Tremblay se fait narrateur

Léonce Cantin

Number 44, December 1981

Michel Tremblay

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57072ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Cantin, L. (1981). Quand Michel Tremblay se fait narrateur. *Québec français*, (44), 45–47.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1981

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/

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/

Quand Michel Tremblay se fait narrateur

par léonce cantin

Quand tu fais du théâtre, tu n'as toujours qu'un degré. Tu peux pas faire de subtilités[1].

De toutes les bombes qui ont éclaté au Québec dans les années soixante, l'entrée en scène de Michel Tremblay n'a sûrement pas été la moins retentissante. Qu'on songe qu'il lui aura fallu trois ans pour faire jouer *les Belles-Sœurs* et l'on se rappellera mieux les transgressions d'une œuvre jeune ébranlant l'institution littéraire québécoise dans son besoin de fixité sclérosante. Cette même institution a accordé peu d'attention aux premiers écrits narratifs de Tremblay, car ils avaient le malheur d'exploiter la veine du fantastique, alors peu en vogue ici.

Un monde de métamorphoses

En 1966, les *Contes pour buveurs attardés*[2] présentent des aventures fantastiques traversées par la peur, élément qui contribue à accentuer l'hésitation du lecteur et donc, selon Todorov[3], à atteindre/nourrir le fantastique. Les métamorphoses y servent sans cesse à troubler le destinataire, à l'empêcher d'apprivoiser la peur qui le rapproche régulièrement des héros. Tantôt l'espace se modifie, rendant la quête plus difficile :

> *L'île était devenue très grande... Les arbres et la verdure avaient complètement disparu. Je ne voyais plus qu'un immense quartier de roc désert, battu par les flots d'une mer déchaînée* (Contes, *p. 96).*

Tantôt l'illusion se change en désillusion, les fantasmes s'incarnent, des sentiments opposés se succèdent et, le plus souvent, le personnage lui-même se métamorphose : la femme se change en oiseau, la belle femme devient hideuse, vieille et démoniaque, l'homme devient sadique, vampire tueur vivant désormais la nuit ou, objet du sadisme féminin, il est transformé en mouche bleue. Tout changement profond mène ici vers la déchéance, la monstruosité.

La Cité dans l'œuf[4] repose sur la métamorphose périodique d'un œuf, microcosme où le héros se trouve lancé dans un formidable rite d'initiation où son existence même est sans cesse menacée. Contrairement aux *Contes*, tout changement ne corrompt pas nécessairement ; l'héritage améliore momentanément le sort de Laplante-fils, la nuit donne une perception sublime des choses abominables et, à la fin, la cité semble renaître, rajeunie par une clarté de plus en plus grande. Toutefois, la majorité des métamorphoses suivent la ligne de dégradation des *Contes* ; le peuple devient hostile, l'espace fond, disparaît ou devient sale et désert, l'homme éprouve l'envie de tuer ou se trouve changé en nain affreux, en monstre mi-reptile, mi-oiseau.

Cette ambivalence encore peu développée des métamorphoses se retrouve accentuée, environ dix ans plus tard, dans les chroniques du plateau Mont-Royal. Comme dans la *Cité*, l'importance relative du changement positif est à noter car, dans *la Grosse Femme d'à côté est enceinte*[5], des modifications majeures s'effectuent à l'intérieur des personnages qui ne sont plus seulement le jouet de la fatalité mais prennent conscience et travaillent à leur propre métamorphose. Il en est ainsi de Gabriel qui a de plus en plus confiance en lui-même (p. 170), d'Édouard qui, après avoir d'abord refusé l'idée de la venue d'un nouvel enfant dans la maison, l'accepte de mieux en mieux (p. 234), d'Albertine qui, sous les yeux d'une Thérèse témoin, devient plus douce pour son fils Marcel (p. 268) ; enfin, la grosse femme qui, au-delà du mépris social pour la femme devenue grosse (dans les deux sens), éprouve la joie d'échapper ainsi à une vie monotone. Mais tout n'est pas aussi positif et on retrouve des images de dégénérescence physique qui nuisent à la vie de couple (p. 89, 263), une aliénation comme celle de Laura (p. 295, 298) et la folie passagère qui transforme tout d'un coup Mastaï Jodoin et lui fait fuir sa maison.

Enfin, le roman *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*[6] confirme le mouvement d'amélioration par les métamorphoses. Si l'on fait exception du personnage de Gérard Bleau qui se consume dans son incapacité d'assumer ses pulsions érotiques pour Thérèse (p. 224), les autres personnages vivent la magie de la métamorphose. Albertine devient franchement plus douce (p. 138-139), la grosse femme vit sa grossesse avec une grande intensité (p. 317), Simone voit sa vie changée du tout au tout à la suite de l'intervention chirurgicale qui lui donne accès à la beauté. Au sein de la communauté religieuse, on ébranle l'ordre établi ; sœur Sainte-Catherine, soumise, habitée de fantasmes violents, se révolte contre l'autorité fasciste de mère Benoîte des Anges, elle-même affectée par l'attitude nouvelle de Simone, de Charlotte et des autres qui contestent son totalitarisme :

> *Cette femme contrôlée, logique, organisée au point de friser la manie se laissait miner depuis deux jours par une petite religieuse à forte tête et une élève hier laide à faire peur et que tout le monde semblait vouloir protéger soudain uniquement parce qu'elle avait subi une bénigne intervention chirurgicale qui lui donnait une bouche à peu près normale* (Thérèse et Pierrette, *p. 265*).

Plus que partout auparavant, il devient évident que le processus de désaliénation s'accompagne de métamorphoses qui s'enchaînent, formant une sorte de tourbillon au terme duquel l'équilibre des forces se trouve nettement modifié. À cet égard, Simone et sœur Sainte-Catherine, chacune à sa façon, peuvent être vues comme des pôles d'attraction à partir desquels se multiplient les changements profonds chez les êtres. Tout au bout de ces courants de changements, Tremblay abandonne momentanément ses personnages préférés, après les avoir menés au bord de la liberté. Le troisième volet des chroniques du plateau Mont-Royal nous dira peut-être ce qu'ils ont fait de cette chance nouvelle.

Une très forte inhibition

S'il est vrai, comme le soutient Gérard Bessette, que rien n'est dû au hasard dans le livre achevé, il est doublement intéressant de relier les métamorphoses nombreuses aux non moins nombreuses réactions contenues, étouffées, des personnages, hésitations si fréquentes qu'on doit parler d'inhibition.

Laplante-fils se montrait hésitant face au monde envoûtant où il se sentait néanmoins appelé, des personnages des *Contes* ont trouvé la mort à la suite d'une peur non contrôlée et d'une fuite tardive, mais c'est surtout Laura Cadieux qui, la première, incarne vraiment cette impuissance à aller au bout de ses désirs/besoins. Dans la salle d'attente où l'habitude a instauré des normes, Laura

se refuse le plaisir de prendre la place de Mme Turcotte et, ainsi, de transgresser l'ordre établi. Elle se retient aussi de renvoyer Lucille, la coqueluche de la salle, pour laquelle elle éprouve de la jalousie. Une sorte de gêne lui fait taire sa révolte intérieure contre les autres femmes, symboles d'une société qui refuse les personnes telles qu'elles sont :

> *Quand j'pense à ça, j'ai envie de courir chez Laura Secord m'acheter deux livres de chocolats aux cerises, de toutes les manger, pis d'envoyer tout le monde chier! Mais j'le fais pas, pis en attendant... j'pisse* (Laura Cadieux, *p. 69*).

N'est-ce pas le même fatalisme qui l'empêche d'avouer ses maladies au médecin, par peur de devoir se soigner véritablement ? L'investigation psychologique de Laura se termine dans le vertige alors qu'elle n'attend même plus son tour. En ce sens, chaque visite de Laura est un acte manqué puisqu'elle se retire avant l'échéance.

Le même type d'inhibition se retrouve sans déphasage chez les personnages masculins de *la Grosse Femme*. Richard, étouffé par un code familial, ne sait plus trop que dire à sa mère enceinte et, bientôt, n'a plus le courage de lui parler (p. 54). Édouard contient sa colère contre sa mère, Victoire, qu'il accompagne honteusement au cours de sa sortie ; il refuse aussi de faire face à ses ex-collègues de travail (p. 220, 182). La même attitude s'observe chez Gabriel qui, humilié, ne trouve pas la force de retourner affronter ses amis à la taverne (p. 224). Chez les femmes, Albertine refoule son agressivité, sa rage, son mépris contre la grosse femme qu'elle juge vicieuse de vouloir un enfant à son âge (p. 145), de même que contre les prostituées qui, sur invitation, se retrouvent sous son toit. En dépit de la force de son antipathie pour elles, rien n'est verbalisé de sa colère et elle se replie dans le mutisme. Contrairement à son tempérament, la grosse femme tait ses impressions face à Victoire qu'elle trouve ridicule d'allure (p. 126) ; n'a-t-elle pas déjà dompté sa propre révolte par le rêve, un peu de la même manière que sœur Marie-de-Fatima qui, aliénée par ses vœux, rêve à la fenêtre pour ne pas exploser (p. 41, 42, 97) ?

> *La révolte qu'elle retenait depuis si longtemps, qu'elle avait réussi à dompter au fond de son ventre, animal sauvage qui refusait de se laisser apprivoiser mais qu'elle avait nourri de rêves et de mensonges, se réveilla soudain dans sa gorge et la grosse femme enceinte ouvrit la bouche pour hurler. Un seul mot sortit, comme une constatation de défaite ou une accusation : « Acapulco »* (La Grosse Femme, *p. 41-42*).

Dans *Thérèse et Pierrette*, l'accent est mis sur les relations qui impliquent les membres de la communauté religieuse. Que ce soit du côté de l'autorité (dominants) ou du côté des subordonnés (dominés), les réactions ne se manifestent pas d'abord au grand jour. Mère Benoîte des Anges cache son côté sadique, camoufle son sourire lorsqu'elle voit les effets de son intimidation. De même, par orgueil, elle se garde bien de laisser percer sa colère lorsqu'elle prend conscience de la résistance de plus en plus ouverte de sœur Sainte-Catherine (p. 49, 282-283) et de la joie sadique du curé qui la contredit et la domine à son tour. Au pôle opposé, avant de lutter « ouvertement » contre l'autorité, sœur Sainte-Catherine ravale ses frustrations lorsque mère Benoîte se fait cinglante, injuste et mesquine, alors que sœur Saint-Georges réprime sa joie de mentir à sa directrice et son dédain pour sa tâche de portière qui lui rappelle sans cesse son infirmité. Charlotte, profondément humiliée avec sa fille Simone, doit se retenir de s'attaquer physiquement à mère Benoîte. Mais c'est l'attitude de mère Notre-Dame du Rosaire qui dépeint le mieux la position aliénante et révoltante où se trouve l'individu face à l'autorité, à la « règle » ; quoique sympathique à la cause de sœur Sainte-Catherine, le devoir l'empêche d'agir en sa faveur et se devant, pour être fidèle à son rôle et à son image, de réprimer toute réaction extérieure, elle se voit tiraillée intérieurement, toute spontanéité lui étant interdite :

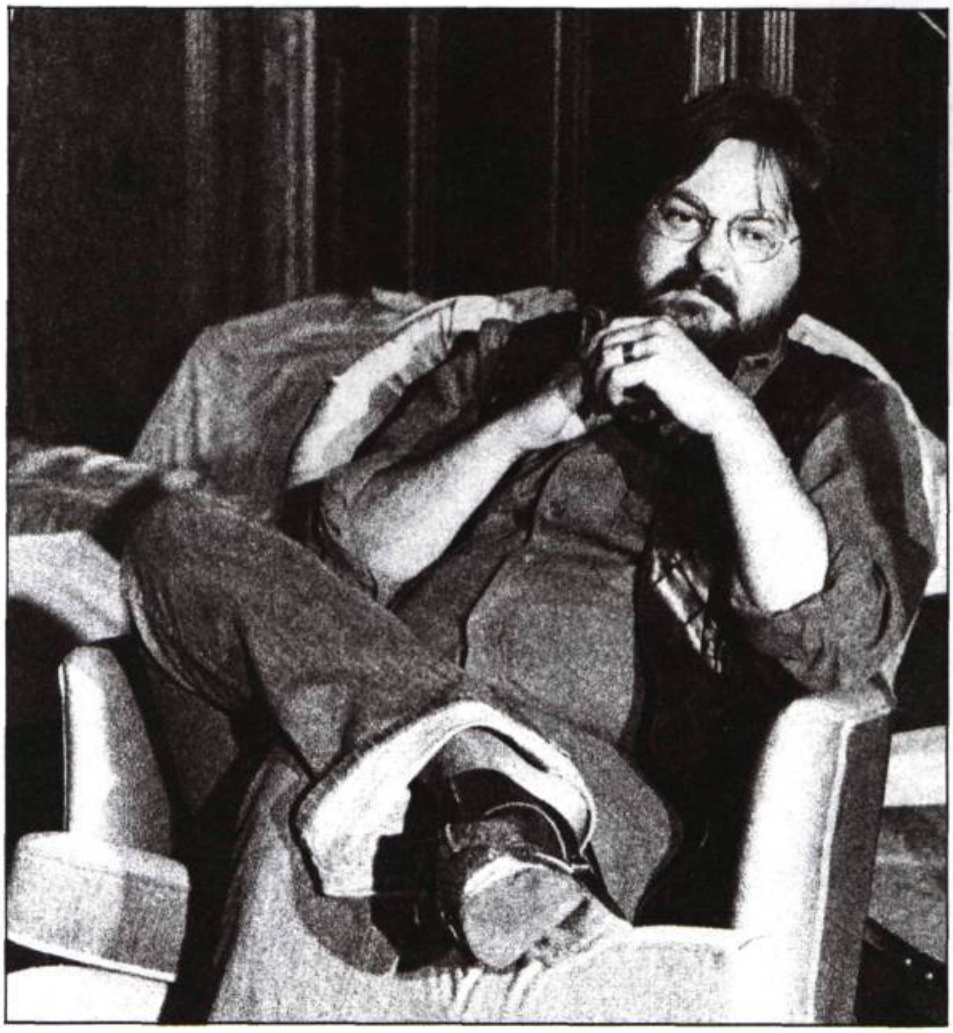

Photo : François Brunelle

> *Mère Notre-Dame du Rosaire* [...] *en ressentait une violente honte. Elle aurait voulu pouvoir se lever d'un bond et sortir de son bureau en hurlant ou alors se jeter aux pieds de sœur Sainte-Catherine dont elle venait de briser la vie et lui demander pardon en la serrant sur son cœur, mais elle n'arrivait pas à bouger* (Thérèse et Pierrette, *p. 120*).

Albertine aussi étouffe sa propre spontanéité sans trop savoir pourquoi (p. 139), peut-être bien parce qu'elle refuse sa sensualité comme la société l'incline à le faire. Une société où les tabous sexuels semblent garder la femme dans l'ignorance de son corps. À cet égard, Thérèse est bien de la lignée de Marie-Lou [7] à qui on n'a rien appris de la sexualité et qui n'ose plus interroger (p. 201, 226) même si elle doit vivre avec l'angoisse de ses interrogations. Quant à Gérard Bleau, hanté par Thérèse, il

pleure, il fuit et se masturbe, incapable de dire sa passion, voire de l'accepter lui-même. Si, au terme des métamorphoses dont nous avons parlé, des personnages ont profondément changé, c'est qu'ils ont surmonté par eux-mêmes leurs doutes, leur inhibition, leur peur devant le geste qui engage; les autres n'ont pas osé ou, à l'instar de la majorité des personnages du théâtre de Tremblay, n'ont pas pu échapper à leur aliénation, qui fait sans cesse obstacle à leurs désirs/besoins.

La communication difficile

Dès *les Belles-Sœurs*, Tremblay inaugurait le cycle non terminé de l'incommunicabilité. Il est très révélateur de remarquer que ses adaptations de pièces étrangères, *Lysistrata, l'Effet des rayons gammas sur les vieux garçons, ... Et mademoiselle Roberge boit un peu...*, participent aussi de cette veine capitale. Dans ses romans se retrouve un climat familial tendu, des relations de couple difficiles où le discours amoureux est presque toujours absent. Chez les Cadieux, on crie et on se menace verbalement, souvent pour masquer une incompréhension plus fondamentale qui isole chaque membre de la cellule familiale. De plus, comme on le retrouve encore plus souvent dans *la Grosse Femme*, les échanges entre parents et enfants se déroulent sous le signe de la colère, du mépris réciproque. Thérèse est très étonnée d'entendre les mots doux qu'Albertine adresse à Marcel. Au milieu d'un climat de violence verbale, la douceur surprend tous les participants :

> *« Tu veux-tu aller faire un beau dodo dans le grand litte de moman, mon trésor? » Mon trésor! Elle l'avait appelé mon trésor! Et sans même qu'elle s'en aperçoive sa voix était devenue douce et chantante. Thérèse avait regardé sa mère en souriant. Albertine, qui s'en était rendu compte, avait baissé les yeux. Marcel s'était redressé un peu dans les bras de sa mère pour lui répondre (la* Grosse Femme, *p. 268-269).*

Dans *Thérèse et Pierrette*, l'écrivain dévoile un autre type de cellule en décrivant ses autres « belles-sœurs ». Si une critique sociologique excessive était tentée de réduire ce difficile dialogue aux tensions économiques du milieu populaire, l'explication tombe dès qu'on entre à l'école des Saints-Anges. À part les amitiés particulières (presque taboues) et les complicités momentanées contre une autorité abusive, le climat de la communauté est décrit comme une sorte de jungle où la parole est un outil de mépris, d'intimidation, de domination ou de résistance. « Supplanter, écraser sans merci »[8], lapider par des remarques cinglantes, telle est la règle de mère Benoîte. Au-delà des murs sociaux, la cellule familiale et la communauté religieuse présentent les mêmes couleurs. De là à dire que tout échange est impossible et que ces milieux incarnent en miniature l'échec de toute la société (image-écho des *Belles-Sœurs*) il reste un large pas. Comme ce devrait toujours être le cas dans le domaine littéraire, il convient de chercher les normes à l'intérieur de l'univers romanesque plutôt que de plaquer sur les œuvres une quelconque grille sociale, dite normale. Sous l'apparent chaos des relations se dessinent les « choix » majeurs des personnages à partir desquels, par exemple, vivent Laura et Pit Cadieux, la grosse femme enceinte et son époux Gabriel :

> *Les beaux mots d'amour que le monde se disent à la télévision, là, ben y'est connaît pas, Pit, pis c'est tant mieux! Les beaux mots d'amour que le monde se disent à la télévision, là, ben le monde se les disent rien qu'à la télévision! Dans'vie, ça s'rait niaiseux! Pis on pardrait not' temps (*Laura Cadieux, *p. 106).*
>
> *Son mari* [...] *se retrouvait étonnamment dépourvu et impuissant devant les mots d'amour.* [...] *quand venait le temps de prouver son amour à sa femme, une claque sur les fesses ou un clin d'œil complice devaient être interprétés comme des déclarations enflammées* [...] (la Grosse Femme, *p. 128*).

Dans cet univers métaphorique où la parole est rare, le geste devient d'autant plus précieux et permet l'échange sous l'apparente mésentente. « Sous les claques, les injures et les cris se dissimule une grande tendresse[9] » que certains assument pendant que d'autres piétinent dans leur solitude tragique.

Nécessité de la langue populaire

La logique doit nous faire chercher une norme linguistique inhérente à l'univers où vivent les personnages. Pour les femmes qui attendent chaque semaine avec Laura, la langue correcte détonne et attire le ridicule, comme M. Blanchette doit l'apprendre à ses dépens (*Laura Cadieux*, p. 109). La langue correcte semble aussi ridiculisée dans *la Grosse Femme*; est « tapette » celui qui s'en sert (p. 19), quand ce n'est pas là un moyen de narguer, un jeu avec un ton vite perçu comme affecté (p. 47-48). Bien plus — ironie du sort — ce français précieux appelle l'échec puisqu'il est inapte à remplir sa fonction de communication dans le milieu où on l'utilise :

> *Duplessis suspendit le geste de sa patte, regarda Godbout dans les yeux et lui dit : « Va donc japper plus loin, mon cœur, tu m'empêches de faire mes ablutions! » Deux secondes et demie plus tard la bataille était engagée et le sang coulait déjà* (la Grosse Femme, *p. 157*).

Voilà sans doute le sort réservé ici à la langue châtiée, sorte d'élément plaqué qui nuit à la communication. L'introduction d'un mot plus savant (« esthétique », « onéreuse », « s'éterniser », « reconnaissant ») dans l'échange entre personnages coupe le contact ou, si les locuteurs sont de même niveau, engage à des considérations métalinguistiques. Dans *Thérèse et Pierrette*, Duplessis prend le temps d'éduquer Marcel mais mère Benoîte, par exemple, s'amuse à humilier ses subordonnées en usant de mots plus relevés. Au bilan de l'œuvre narrative, la langue populaire apparaît comme le meilleur moyen d'établir et de soutenir le dialogue. C'est d'ailleurs ce qu'illustre l'excellent transfert de sœur Saint-Georges (p. 61) et de sœur Sainte-Catherine avec les élèves. Dans cet univers, à ce jour, seule la langue populaire se révèle efficace pour les personnages; en cela, elle remplit sa fonction et doit être acceptée telle qu'elle est, c'est-à-dire comme essentielle à la vérité profonde des personnages. Par elle passe la victoire sur l'inhibition, qui risque de conduire de plus en plus à la communication réussie, à l'épanouissement.

En rendant possibles les métamorphoses chez les personnages, Michel Tremblay leur permet d'échapper au cercle de la fatalité où le théâtre tendait à les confiner. De plus, l'accès toujours possible au fantastique — le choix final de Victoire est particulièrement représentatif — permet un va-et-vient du réel à une sorte de sur-réalité, hors du temps et de l'espace. Est-ce là une façon pour l'écrivain d'entrer en relation plus affective avec ses personnages comme le suggèrent aussi les originalités et les subtilités des dialogues, introduites sans les chevilles habituelles? Quoi qu'il en soit, le narrateur reste suffisamment distant pour entretenir le mystère et, pour paraphraser Jakobson[10], s'il enlève son masque en quittant momentanément le théâtre, il n'en garde pas moins son maquillage.

---

1 « Interview », dans *Nord*, n° 1 (automne 1971), p. 62.

2 Désormais : *Contes*.

3 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 36.

4 Désormais : *Cité*.

5 Désormais : *la Grosse Femme*.

6 Désormais : *Thérèse et Pierrette*.

7 *À toi pour toujours, ta Marie Lou*, p. 88.

8 *Thérèse et Pierrette*, p. 47.

9 *Id.*, p. 295.

10 Roman JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, p. 34.