

Tu faisais comme un appel : les enfants de Duplessis

Jane Koustas

Number 32, Fall 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041511ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041511ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Koustas, J. (2002). *Tu faisais comme un appel : les enfants de Duplessis*. *L'Annuaire théâtral*, (32), 150–164. <https://doi.org/10.7202/041511ar>

Article abstract

In this article the author considers Marthe Mercure's play *Tu faisais comme un appel* from the point of view of trauma narrative as developed by Cathy Carruth, Mieke Bal and Ross Chambers. The article illustrates that, similar to the docudrama that blurs the line between fiction and non-fiction as it endeavours both to represent the "truth" and to respect the conventions of drama, Mercure's play stages the "true story" of four of Duplessis' orphans while remaining an act of creation for the theatre. Consequently, the audience reflects on the women's story as both a theatrical event as well as an historical or social moment.

Jane Koustas
Université Brock

Tu faisais comme un appel : les enfants de Duplessis

Le récit post-traumatique

La série *Les orphelins de Duplessis* est une œuvre de fiction. L'histoire qu'elle raconte, bien qu'inspirée par des récits de certaines personnes, n'est pas une reconstitution de ces récits. Les institutions, les dialogues, les actes des personnages sont, dans tous les cas, y compris à l'égard des personnages historiques, le fruit de l'imagination des auteurs (*Les orphelins de Duplessis*, 1998, Les Productions Télé-Action Inc.)

Cet avertissement plus ou moins habituel qui ouvre la production de Télé-Action, en souligne la tension centrale : alors que les auteurs ne doivent pas prétendre représenter la vérité dans son ensemble, pour éviter les poursuites judiciaires, l'intérêt même du docudrame réside dans sa représentation d'événements « réels ». Comme le fait remarquer Barry Grant dans sa définition du genre :

[...] souvent [il s'agit d']un film télévisuel ou d'une pièce qui dramatise à l'aide de stratégies fictionnelles des événements réels ou la vie d'une personne réelle. [...] le docudrame peut mettre en scène des événements actuels, des moments marquants dans l'histoire ou la vie de personnes célèbres et moins célèbres. Qu'à cela ne tienne, on croit le sujet d'un intérêt suffisant pour mériter sa recreation. Hybride du documentaire et du drame, le docudrame

réunit des éléments fictionnels et factuels, mais on même temps on s'attend à ce que les faits soient respectés, ce qui le distingue, après tout, de la fiction. [...] Toutefois, la ligne qui sépare le fait et la fiction est bien mince¹ (Grant, 2001 : 73).

Ce brouillage des frontières entre la fiction et la non-fiction constitue également une des composantes des récits post-traumatiques. Comme l'affirme Ross Chambers², l'écriture sur les séquelles d'un événement traumatique, bien qu'elle soit subjective, se veut aussi factuelle :

Sa vérité n'est ni celle, vérifiable, de l'histoire (qui tâche de rendre compte du réel), ni celle, invérifiable même si crédible, de la fiction (qui traite de l'imaginaire), et ni celle qui résulterait d'une combinaison des deux, ce qui équivaldrait à la fiction historique, mais bien une vérité, reconnaissable, qui découle de la lisibilité du figural³ (2000 : 23).

L'heureuse combinaison du registre de la fiction et de celui de l'histoire plus factuelle, et l'acquisition d'un équilibre délicat entre ceux-ci furent le dilemme de Marthe Mercure, metteuse en scène de *Tu faisais comme un appel*. Tout comme ce qu'on a fait dans le cas du docudrame télévisuel, Mercure a cherché à mettre en scène une pièce qui relate le traumatisme des orphelins de Duplessis. Et comme les auteurs mentionnés par Chambers, dont Jamaica Kinkaid, elle a cherché à créer un équilibre entre les critères artistique et historique. Le présent article jette un éclairage sur la manière dont le docudrame de Mercure, une écriture sur les séquelles d'un événement traumatique, rejoint les objectifs et de la performance théâtrale et du documentaire.

1. « [...] often a television film or drama that dramatizes actual events or an actual person's life with fictional devices [...] docudramas may deal with either topical events, important moments in history, or the lives of famous or obscure people. Whichever the case, the subject is deemed to be of sufficient interest to warrant recreating. A hybrid of the documentary and drama, docudramas purport to be factual but staged. Audiences accept as a convention of the genre that dramatic elements will be infused into the factual material, but at the same time expect that known facts will not be violated in the process which is what distinguishes it from fiction, after all. [...] However, the space between fact and fiction is vague ».

2. L'auteure tient à remercier le professeur Ross Chambers, Marvin Felheim Distinguished University Professor of French and Comparative Literature à la University of Michigan, Ann Arbor, pour la permission de s'inspirer de son manuscrit, et de le citer.

3. « Its truth is neither the verifiable truth of the historical (which attempts to deal with the real) nor the unverifiable, if believable, truth of the fictional (which deals with the imaginary) nor yet the combination of the two that would make it historical fiction, but the recognizable truth that arises from the readability of the figural ».

Il convient de signaler, de prime abord, le lien essentiel entre la performance et le récit post-traumatique. Comme l'explique Mieke Bal, le souvenir personnel d'un événement traumatique n'a ni témoin ni public. La victime, trop blessée par l'expérience traumatisante, se trouve incapable d'exprimer ou de narrer sa détresse et, par conséquent, de l'assumer. C'est grâce à la performance de cette expérience que le souvenir traumatique s'avère légitimé et que le sujet en est libéré (1999 : vii-x). L'auteur du récit post-traumatique joue le rôle du médiateur, dans un processus de légitimation au cours duquel la blessure traumatique, individuelle et privée, une fois narrée et mise dans un contexte social, collectif et culturel, appelle une réponse qui la ratifie et qui incite à la solidarité. Il s'ensuit que le traumatisme personnel, antérieur à la narration, s'intègre à la mémoire collective et culturelle du présent, d'où le sous-titre de l'étude de Bal : « Le rappel culturel dans le présent ».

La notion de mémoire sélective est centrale à la théorie du récit post-traumatique. C'est l'idée développée par Cathy Caruth, dans son ouvrage *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Tel le soldat qui témoigne d'un massacre et qui n'arrive ni à décrire ni à oublier l'horreur, la victime d'un traumatisme ne parvient pas à comprendre suffisamment les événements pour les interpréter, les articuler ou les assimiler. Pourtant, les images restent, non intégrées et non assumées, de sorte que la victime est toujours hantée par elles. Caruth cite le témoignage ci-dessous à titre d'exemple :

C'est la guerre qui nous a appris que nous étions aussi responsables de ce que nous avons vu que de ce que nous avons fait. Mais le problème était que nous ne comprenions ce que nous avions vu qu'après, peut-être des années après, qu'il y en avait beaucoup qui ne rentrait pas mais qui restait néanmoins gravé dans nos yeux⁴ (1996 : 10).

Cela invite, comme le suggère Caruth, à repenser la façon de considérer l'Histoire comme étant purement référentielle. Ne vaudrait-il pas mieux réfléchir à l'histoire post-traumatique (p. 15) ? Elle étudie, parmi un large choix dans la filmographie mondiale *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras et d'Alain Resnais. Dans quelle mesure ce film, en principe fictif, mais qui narre le traumatisme et l'angoisse des victimes, ne s'avère-il pas plus « vrai » que tout document ou documentaire prétendument factuel et historique, qui insiste

4. « It took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored in your eyes ».

sur les faits scientifiques ou vérifiables, tout en passant sous silence la question de la souffrance humaine ? C'est de cette perspective qu'il convient d'étudier l'œuvre de Mercure, car si le cinéaste se trouve dans l'obligation d'insister sur l'aspect fictif, le dramaturge se donne le droit de faire parler ses personnages, en laissant au public la responsabilité de distinguer, s'il le faut, entre réalité et fiction, et, surtout, le choix de privilégier l'une ou l'autre.

Le docudrame de Marthe Mercure : mode historique et mode dramatique

Élaboré tel un « mémoire de création », sous la direction de Josette Féral du Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, *Tu faisais comme un appel* a été lu pour la première fois au Centre d'essai des auteurs dramatiques, en 1989. Par la suite, on l'a mis en scène dans diverses Maisons de la culture à Montréal, de même qu'à l'Hôpital Rivière-des-Prairies – l'ancien hôpital/orphelinat Mont Providence –, le 8 mars 1990. Après avoir été brièvement à l'affiche au Théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, en 1991, la pièce a été en nomination pour le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, et a été publiée par les Éditions Les herbes rouges, en 1991. Elle fut inscrite sur la liste des prix du Gouverneur général en 1992, et a été mise en scène au Festival international des francophonies de Limoges la même année. Ensuite elle a tourné au Québec. Une traduction anglaise signée Maureen LaBonté, *Blood Sisters*, a été montée en collaboration avec le Projet Interact, au Factory Theatre, à Toronto, en 1992. Une version vidéo a été présentée par Marthe Mercure au congrès de l'American Council for Quebec Studies, à Washington, en 1994.

De toute évidence, la production de Mercure obtint un certain succès. Malgré cela, elle fut particulièrement ignorée en dehors du milieu théâtral. Hormis les recensions élogieuses dans *La Presse* (Beauoyer, 1991) et dans *Le Devoir* (Pontaut, 1991), les critiques se sont très peu attardés sur la pièce. En outre, Jane Moss est l'une des rares universitaires à avoir discuté de l'œuvre et à avoir souligné l'habileté de Mercure à réunir le mode historique et le mode dramatique :

Le docudrame de Marthe Mercure relate l'histoire de quatre femmes réunies par un passé commun [...]. En se rappelant les souvenirs doux et amers de leur enfance, elles rappellent aux spectateurs les attitudes sociales et sexuelles qui prévalaient au Québec sous le régime Duplessis. Alors que leurs paroles évoquent une réalité sociale, le traitement dramatique accordé par Mercure

perturbe à bon escient le réalisme théâtral afin d'éviter le
misérabilisme⁵ (2000 : 106).

Si la pièce de Mercure n'a pas reçu toute l'attention qu'elle méritait, c'est sans doute parce que le docudrame semblait en porte-à-faux comparativement à d'autres créations de l'époque, comme celles hautement imaginatives et imagées de René-Daniel Dubois ou de Michel Marc Bouchard. Cela dit, cette pièce est intéressante en raison de l'honnêteté avec laquelle elle tente de préserver la vérité historique, tout en s'adaptant aux formes contemporaines du drame.

Nulle part dans la version publiée ou dans la version vidéo de *Tu faisais comme un appel*, on ne parle de pièce théâtrale ni de Mercure en tant que dramaturge. Qualifiée de « metteuse en scène » ou de « réalisatrice », Mercure insiste sur le statut de docudrame : « Je n'ai fait qu'une chose : j'ai structuré leurs paroles. Je n'ai rien écrit » (Lefebvre, 1991 : 91). Par « leurs paroles », elle renvoie aux récits de Françoise, d'Irène, de Thérèse et de Rita, quatre enfants de Duplessis, autrefois internées/patientes à l'hôpital Mont Providence. Après s'être rencontrées tous les mercredis soirs pendant plusieurs années, les femmes se sont réunies pour une entrevue enregistrée sur cassettes. De cette façon, et même si ce sont des actrices professionnelles qui y jouent leurs rôles, le texte constitue un document authentique inspiré d'un enregistrement. De plus, la mise en scène reproduit la situation originelle de l'entrevue : un magnétophone remplace la personne qui pose les questions, et les quatre femmes, assises pendant toute la production, parlent avec le public comme s'il s'agissait de cette personne.

Dans un langage familier, les femmes relatent leur soi-disant enfance, en commençant par les circonstances entourant leur arrivée à l'orphelinat. Thérèse et Françoise avaient au moins un parent. Le père de Françoise était alcoolique. Quant à Irène, elle a découvert qu'elle était bâtarde, comme la plupart de ces enfants. On l'a battue pour avoir prononcé ce mot dont elle ignorait d'ailleurs le sens. Le spectateur suit l'entrevue où on raconte aussi les bons moments, comme le pique-nique sur l'île Sainte-Hélène qui a réuni 52 orphelines vêtues de maillots de bain identiques, à motifs floraux. Mais plus fréquemment, il s'agit de moments horribles, comme lorsqu'on se fait battre régulièrement

5. « Marthe Mercure's docudrama takes the form of four women bonded by a shared past. [...] As they recall the bitter and sweet memories of childhood, they remind the spectators of the social and sexual attitudes that prevailed in Quebec under Duplessis. While their words evoke reality, Mercure's dramatic structure deliberately disrupts theatrical realism in order to avoid miserabilism ».

ou, encore, lorsqu'on perd une amie en raison de négligence ou d'abus. Thérèse s'exclame :

Y en a qui sont mortes dans ça
 y en a ben qui sont mortes
 ah, y en qui sont mortes
 aussi r'garde not' groupe c'ta rien qu'ça astheure
 qu'on est restées (Mercure, 1991 : 102).

Quoiqu'ils soient douloureux, ces souvenirs lient ces femmes, et c'est leur survivance, leur force et leur solidarité qui s'en dégagent plutôt que leur misère. Thérèse ajoute : « Nous aut' on est collées à vie pis on dit qu'on va pas s'trouver à l'hospice en même temps pis à même place » (p. 133).

Contrairement au documentariste orthodoxe, Mercure n'a pas eu recours aux faits pour expliquer les événements. Le nom de Duplessis n'est mentionné qu'une seule fois. Elle se fie plutôt à la mémoire culturelle collective pour fournir le contexte historique. Comme l'explique Bal :

Le terme mémoire culturelle laisse entendre que la mémoire est à la fois un phénomène culturel et individuel ou social [...]. Ni vestige, ni document, ni relique du passé, la mémoire culturelle, bon gré mal gré, lie le passé à un présent et à un futur [...]. Plus particulièrement, on invoque le discours de la mémoire culturelle afin de négocier et de modifier des moments difficiles ou tabous du passé, des moments qui empiètent, parfois de manière mortelle, sur le présent⁶ (1999 : vii).

Chambers relie cette notion à celle de l'écriture post-traumatique dans sa description des récits de l'Holocauste, lorsqu'il souligne que :

Il n'est pas nécessaire que je « connaisse » l'Holocauste, dans le sens d'avoir été présent ou comme un historien le connaîtrait ; je dois seulement reconnaître sa réalité et me la communiquer, ce que je fais, de toute évidence, sur la base de mes propres expériences douloureuses, dont je me souviens. Lire *Fragments* [un

6. « The term cultural memory signifies that memory can be understood as a cultural phenomenon as well as an individual or social one [...] Neither remnant, document nor relic of the past, cultural memory, for better or worse, links the past to the present and future [...]. Most particularly, we invoke the discourse of cultural memory to mediate and modify difficult or tabooed moments of the past, moments that nonetheless impinge, sometimes fatally, on the present ».

« faux » mémoire de l'Holocauste] et compenser de la sorte pour ses « trous », nous fait puiser dans la mémoire culturelle que nous avons toujours eue de l'Holocauste⁷ (2000 : 22).

On fait appel aussi à la mémoire culturelle pour évoquer la « Grande Noirceur », c'est-à-dire la période pendant laquelle Duplessis et l'Église catholique ont asservi le Québec, et qui a vu l'émergence de scandales comme celui des enfants de Duplessis. Des milliers d'enfants abandonnés ou, pire encore, illégitimes dans un Québec catholique et conservateur, ont été régulièrement placés dans des orphelinats dirigés par les communautés religieuses. Cela rappelle Tit-Coq, « un enfant d'amour », et la condamnation de tante Clara : « Quoique ces enfants-là conçus directement dans le vice, ça me surprendrait qu'ils deviennent du monde aussi fiables que les autres. Autrement, il n'y aurait pas de justice pour les gens faits dans le devoir comme toi et moi » (Gélinas, 1968 : 101). Peu importe leur statut, ces enfants ont été étiquetés et stigmatisés quand Duplessis a déclaré, en 1954 : « L'État a trop d'enfants pour être bon père ». Comme l'explique Louise Leduc :

Des années 40 jusqu'au début des années 60, les orphelins ou les enfants abandonnés parce qu'ils étaient nés en dehors des liens du mariage étaient dirigés vers les crèches jusqu'à l'âge de six ans puis vers les orphelinats ou les écoles d'industrie jusqu'à 16 ans. Sous Duplessis, quantité d'orphelins se retrouvèrent sans raison médicale dans des hôpitaux psychiatriques. Selon le rapport du Protecteur du citoyen datant de janvier 1997, 13,4 % des enfants placés dans les orphelinats étaient des orphelins de père et de mère, dans les années 40 ; 21,8 % de ces enfants avaient leurs deux parents et les autres n'avaient qu'un parent (1999 : 1).

Alors que l'État continuait à subventionner l'internement des enfants handicapés mentaux, les communautés religieuses n'avaient pas assez d'argent pour héberger et pour éduquer les orphelins. Par conséquent, tous ont été diagnostiqués handicapés mentaux : ainsi, non seulement ils n'avaient pas d'éducation, mais ils étaient forcés de travailler dans des institutions assurant le soin de ceux qui étaient véritablement malades et subissaient des épreuves terribles. Leduc poursuit :

7. « I need not to have "known" the Holocaust in the sense of having been there, or in the way that a historian might know it ; I need only to recognize its reality and *relate it to myself*, which presumably I do on the basis of personal experiences of pain that I remember [...]. Reading *Fragments* [a Holocaust memoir by Binjamin Wilkomirski that was proven to be a hoax] then, and compensating in this way for its gaps, we draw on the cultural memory we've always had of the Holocaust ».

Le sort des enfants abandonnés n'était pas rose. Vivant dans les institutions surpeuplées et aux ressources humaines insuffisantes, ils n'allaient pas à l'école, déjà obligatoire depuis 1943, et étaient souvent laissés à eux-mêmes. Plusieurs personnes internées, étiquetées à tort comme malades mentaux, ont alors subi des traitements destinés aux véritables malades : électrochocs, lobotomie, isolement en cellule, bains glacés, enchaînement, camisoles de force, surmédication (1999 : 1).

On compte jusqu'à 3 000 enfants dans cette catégorie. Lorsque cette pratique a cessé après la Révolution tranquille, les orphelins ayant atteint l'âge adulte ont été incapables de fonctionner à l'extérieur des murs. Plus encore, leur histoire est restée largement inconnue jusqu'à récemment, lorsqu'on a publié dans les journaux des témoignages de ce passé non reconnu et de ces souffrances non assimilées, ce qui a déclenché de nombreuses poursuites judiciaires et des émissions spéciales à la télévision. Comme le note Mercure : « Ce sont les témoignages d'une partie de l'histoire québécoise que j'ignorais » (1991 : 8). Au moment de la production, toutefois, elle pouvait tenir pour acquis que l'histoire des enfants de Duplessis était familière au public. Comme elle l'a affirmé dans sa conférence à l'American Council for Québec Studies, en 1994 :

Dans cette perspective, la dynamique entre les personnages et les spectateurs peut prendre deux tangentes : soit propulser le spectateur dans un univers entièrement fictif [...] soit le renvoyer à sa mémoire affective et élargir la perception qu'il a de sa propre culture. Je précise que cette deuxième voie s'applique à un auteur qui, comme moi, a choisi d'insérer son propos dans une réalité sociale tout en faisant de l'art.

Mercure compte donc sur un public au courant des souffrances des enfants de Duplessis et des conséquences de leur silence. Elle participe alors à ce que Chambers nomme une « écriture adoptive » :

L'écriture adoptive prend en charge alors dans les deux sens du terme. Elle sert de substitut et offre une sorte d'hospitalité ou de pseudo-maison à ce qui est culturellement sans abri et elle agence de la sorte une sorte d'existence culturelle fantomatique. Mais ainsi elle encourage l'entrée du sans-abri dans la culture⁸ (2000 : 14).

8. « Foster-writing then fosters in the double sense of the word. It's surrogate, offering a form of hospitality or pseudo-home to that which is culturally homeless and agencing a phantom cultural existence

Les événements traumatiques font partie d'un savoir désormais partagé mais les souvenirs restent orphelins, « non revendiqués » (Caruth), dans le sens qu'ils restent largement inarticulés. En « adoptant » ces souvenirs, Mercure leur prête une voix dans un geste qu'on peut qualifier de « création adoptive ». L'événement traumatique non assimilé et non transmis devient, avec *Tu faisais comme un appel*, un double aveu, c'est-à-dire un témoin historique (Caruth, 1996 : 7) qui constitue à la fois une réparation pour les survivants et un témoignage pour ceux qui ne supportent plus le poids de l'événement. Bal note que « l'on suggère qu'advenant l'incapacité du sujet dont le trauma ou la blessure exclut la mémoire comme processus de réparation peut seulement être surmontée dans l'intersubjectivité⁹ » (1999 : x). Dans la postface de *Tu faisais comme un appel*, René-Daniel Dubois parle de l'importance du témoignage et sa capacité à guérir :

Le titre est clair à lui tout seul : ce dont parle cette pièce c'est de cette chose dont nombre d'entre nous rêvent, parfois sans plus espérer en découvrir un jour le secret, refusant même, souvent, d'accepter que son souvenir nous hante encore. Mais, ici, trouvée. Simple. Et payée cher. [...] Cette pièce n'est pas un reportage sur les horreurs qui avaient cours dans certaines institutions du passé québécois récent, mais en est une sur l'écoute de l'autre (Dubois, 1991 : 147).

De fait, la pièce se termine par un appel, un « appel » à et pour ceux qui sont morts aux mains des religieuses et qui, par conséquent, ne peuvent pas être guéris par l'acte de témoigner : « Irène Plante, Francine Taupier, Claudette Brière, Yolande Hébert : toutes les sœurs de sang » (Mercure, 1991 : 136).

Un art contre l'oubli

S'il est vrai que le docudrame et l'écriture du témoignage dérangent parce qu'ils se situent entre deux genres et rendent ainsi problématiques la « vraie histoire », ils dérangent aussi parce que, comme le fait remarquer Chambers dans un autre contexte, ils évoquent des fantômes qui refusent l'oubli. Ce sont des textes qui refusent la résolution et qui parlent à la conscience du public et à sa sensibilité envers l'injustice (Chambers, 2000 : 8). Tout comme

for it. But thus it fosters, ie. encourages the entry of the culturally homeless into culture, albeit in the uncanny form it owes to the highly mediated act of its presencing ».

9. « it is suggested that the incapacitation of the subject whose trauma or wound precludes memory as a healing integration can be overcome only in interaction with others ».

la douleur d'un membre amputé, celle des « souvenirs orphelins » persiste dans le présent, et ceux qui l'ont occasionnée n'existent plus. Les souvenirs « perdurent dans le témoignage de blessures oubliées¹⁰ » (Caruth, 1996 : 5). Bal souligne que « le besoin d'une deuxième personne qui joue le rôle de témoin d'un passé fuyant évoque une conception de la mémoire qui n'est pas réduite à la psyché individuelle, mais constituée à l'intérieur de la culture où vit le sujet traumatisé¹¹ » (1999 : x).

Dans *La Presse*, Jean Beauoyer accole les notions de témoignage, de responsabilité partagée et de douleur, lorsqu'il conclut sa recension de la pièce : « Un spectacle touchant, révoltant quand on pense aux victimes du régime de Duplessis et une enveloppe de tendresse et d'espoir qui permet un spectacle réussi. En somme, une expérience qu'il faut partager, une histoire qu'il faut connaître, même si elle fait mal » (1991 : C10). Sans équivoque, Beauoyer qualifie la pièce de « spectacle », ce qui rejoint les affirmations de Mercure quand elle dit qu'elle souhaitait non seulement élargir la compréhension qu'a le public de sa culture, mais « faire de l'art ». Comment le documentaire, la prise de parole et le témoignage deviennent-ils de l'art ? En premier lieu, peu importent leurs aspirations de vérité, les récits de la mémoire sont « colorés par l'affect, entourés d'un aura émotionnel qui les rendent précisément mémorables » (Bal, 1999 : viii)¹². Par ailleurs, leur dramatisation se range inexorablement sous le signe du drame, entendu ici comme un genre littéraire, d'où la remise en question du genre ; comme le remarque Chambers : ni imaginaire ni réel, « dans le sens lacanien du terme, le récit du trauma est une anomalie¹³ » (2000, 15). Il parle d'une « vérité symbolique », puisque ces récits ne sont ni factuels ni imaginaires. Dubois abonde dans ce sens lorsqu'il avoue sa méfiance devant ce genre : « Je vis un sérieux malaise à l'égard du docudrame, qui tient à la référence à la *vérité vraie* qui constituerait, feint-on de croire, son fondement » (Dubois, 1991 : 148). Au regard de *Tu faisais comme un appel*, il ajoute :

Si c'est ça du docudrame, j'en veux d'autres. Marthe Mercure joue sur un terrain où les différences entre la vérité vraie et la vérité

10. « [...] and stubbornly persist in bearing witness to some forgotten wound ».

11. « the need for a second person to act as a confirming witness to a painfully elusive past confirms a notion of memory that is not confined to the individual psyche, but is constituted in the culture in which the traumatized subject lives ».

12. « affectively coloured, surrounded by an emotional aura, that precisely, makes them memorable ».

13. « neither imaginary nor real in the Lacanian sense of the word, trauma narrative is "anomalous" ».

virtuelle ne comptent guère parce que la profondeur de ce dont elle nous parle ne peut pas être mise en doute : c'est celle du combat pour la survie et pour la dignité, celle du courage [...] L'art sert à ça : à témoigner, à conserver la mémoire et à promouvoir le possible (Dubois, 1991 : 148-151).

En plus de décrire cette pièce comme de l'art, Dubois met en relief une autre caractéristique qui distingue la création de la documentation pure, c'est-à-dire non seulement son intention de documenter le passé, mais l'insistance qu'elle met sur la survivance. Chambers souligne que dans toute écriture de témoignage, survivre à l'événement l'emporte sur l'événement proprement dit :

Dans l'écriture de témoignage [...], la question la plus importante est celle de connaître le sens de la survie à un événement ou à une expérience traumatique, c'est-à-dire de survivre à ceux qui ont été détruits par celui-ci tout en se trouvant plus près des morts en ce qui a trait à l'expérience, au savoir et aux sympathies que de ceux dont la vie a continué et continue encore¹⁴ (2000 : 1).

Leur récit des abus vécus sous l'emprise de religieuses sadiques, des travaux forcés et d'une négligence à peu près totale pendant la « Grande Noirceur » ne constitue pas un témoignage ; il constitue plutôt une relation réparatrice non seulement de l'horreur mais, et c'est ce qui est le plus prégnant, de la capacité des femmes à y survivre. Cela devient alors une « voix émouvante, marquée de douleur, qui crie, une voix qui paradoxalement se fait entendre à travers la blessure¹⁵ » (Caruth, 1996 : 2). Mercure note que « ce texte est une prière. Thérèse, Françoise, Irène et Rita y parlent d'espoir » (1991 : 7). Bruno Roy, lui-même enfant de Duplessis, a commenté cet aspect : « Par cet essai personnel et documenté, j'espère que mes compagnons d'enfance ont pu faire entendre ce qu'il y a derrière leurs cris parce que, comme le dirait René-Daniel Dubois, "ça fait du bien à l'espoir, malgré l'horreur" » (1994 : 207). De fait, le témoignage des femmes laisse croire qu'il était peut-être moins difficile d'endurer l'horreur de l'orphelinat que de faire face au monde extérieur sans y être préparé.

14. « In aftermath writing, however, [...] the paramount question is that of what it means to survive a traumatic event or experience, that is, to outlive those who have been destroyed by it while finding oneself, nevertheless, closer to the dead in experience, knowledge and sympathy, than to those whose lives have gone on and continue to go on ».

15. « [...] a moving sorrowful voice that cries out, a voice that is paradoxically released through the wound ».

Le documentaire rencontre le drame sur la scène quand les souvenirs partagés, leur récurrence et leur influence sur le présent, sont traduits par des routines chorégraphiées par quatre adolescentes mal habillées, en uniforme d'écolières. Les souvenirs de la mémoire partagée qui hantent le sujet sont mis en performance dans le présent par la danse et la musique. À l'époque, disent les femmes, « on était bonnes quand même, nous aut' on croyait qu'c'tait la vie normale » (Mercurie, 1991 : 105). Toujours est-il que cela laisse émerger des souvenirs qui hantent, une réaction en différé du traumatisme qui était resté inassimilé à l'époque. Par ces quatre adolescentes qui se tiennent derrière les quatre femmes, Mercurie montre cette « expérience envahissante d'un événement catastrophique où la réaction à l'action opère souvent en différé sous la forme d'hallucinations incontrôlées, répétitives ou autres phénomènes envahissants » (Caruth, 1996 : 11)¹⁶. Ce souvenir est placé à l'arrière-plan comme s'il s'agissait d'un événement au présent. La qualité musicale du texte est aussi mise à contribution. Dans les entrevues enregistrées, Mercurie a découvert un rythme et une certaine musicalité : « Je leur offre la musique que j'ai pu entendre dans leur propos » (1991 : 7). Une première version de la pièce était sous-titrée : « Docudrame ou cantate à huit voix », et des recensions ont pour titre « La petite musique de l'horreur » (Pontaut, 1991) ou « Admirable cantate de douleur » (Beaunoyer, 1991). Mercurie a ainsi identifié des passages dans lesquels des femmes reprennent ou terminent les phrases des autres, ce qui donne l'impression que les souvenirs partagés continuent de les hanter. Ces souvenirs sont scandés ou chantés pour les quatre adolescentes, parfois en harmonie, parfois sous la forme d'un canon évoquant la nature fragmentaire et répétitive de la mémoire associée aux récits du trauma (Chambers). Ce canon implique également que la récurrence d'un « trauma envahissant et répétitif », même s'il n'est pas synchronisé, est néanmoins partagé. Il s'agit d'un « acte de mémoire dans le présent », demeurant pour tous un « acte non assimilé du trauma qui revient et qui hante le survivant¹⁷ » (Caruth, 1996 : 4).

Ce qui hante le présent c'est aussi le souvenir des uniformes. Les tuniques identiques menacent la liberté individuelle des filles, en les identifiant comme des patientes, et aussi en sacrifiant leur transition de l'adolescence à l'âge adulte. L'une des expériences les plus difficiles, qui n'aura cessé de les

16. « [...] overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive hallucinations or other intrusive phenomena ».

17. « repetitive intrusive trauma », « an act of memory in the present », « an unassimilated act of trauma that returns to haunt the survivor later on ».

hanter, est leur ignorance dans la préparation à leur sexualité, dans son acquisition :

on connaissait rien du corps de l'homme, rien du corps de la femme
on nous lance comme ça pis : Bonjour, soyez bonnes filles
(1991 : 112).

Ces femmes habillées en petites filles, le vêtement occultant toute conscience et toute reconnaissance sexuelles, étaient dissociées de leurs émotions et de leur corps adulte. De la sorte, alors que la présence des danseuses et des actrices ajoute un élément de fiction, car elles ne sont pas « réelles », le récit que relatent Irène, Françoise, Thérèse et Rita, lui, est bien réel. Document et drame se rencontrent dans un récit.

Une question émerge en conclusion à cet article. D'abord, ces femmes ne furent jamais vraiment des enfants, puisqu'elles n'ont pas bénéficié d'une enfance innocente et sans tracasseries, qu'elles n'ont pas eu d'éducation et qu'elles étaient obligées de travailler aux soins d'autres enfants. Paradoxalement, comme elles n'ont jamais été des enfants, dans un contexte social ou affectif, on leur a refusé la connaissance et l'accès à l'âge adulte et à la sexualité. Ces femmes habillées en jeune fille, qui n'ont pas eu d'enfance, sont restées des enfants sur le plan de la compréhension de leur vie de femmes, sur le plan de la préparation à cette vie aussi. Par ailleurs, et en dépit du fait que ces femmes étaient, au moment de la production, dans la cinquantaine, elles resteront toujours, dans l'esprit de la société, les « enfants de Duplessis ». Comme une statue qui représente le héros figé dans le temps et dans l'espace, cette étiquette continue de les définir comme un acte de mémoire dans le présent. En outre, le mot enfant vient du latin *infans*, qui veut dire celui qui ne parle pas, qui n'a pas de voix et qui, dès lors, ne peut témoigner. À travers cette puissante création adoptive, Mercure accorde à l'*infans* une voix qui sera finalement entendue. Les lecteurs comme le public peuvent reprendre à leur tour les mots de Dubois : « Tu faisais comme un appel. J'sais pas si la sœur t'a entendue, mais moi, en tout cas, j't'ai entendue. La preuve c'est que j'ai compris de quoi tu parlais » (Dubois, 1991 : 150).

Traduit par Shawn Huffman et Pierre-Éric Villeneuve

Cette étude se veut une analyse de la pièce *Tu faisais comme un appel*, signée Marthe Mercure, selon la théorie de récit post-traumatique élaborée par Cathy Carruth, Mieke Bal et Ross Chambers. L'auteur propose que, tout comme le docudrame qui se veut « vrai » tout en étant une création dramatique, la pièce de Mercure se situe à la frontière entre la fiction et la non-fiction. Il s'agit donc d'un événement théâtral qui met sur scène la « vraie » histoire de quatre orphelines de Duplessis et qui engage le public tant sur le plan théâtral que sur le plan social et politique.

In this article the author considers Marthe Mercure's play *Tu faisais comme un appel* from the point of view of trauma narrative as developed by Cathy Carruth, Mieke Bal and Ross Chambers. The article illustrates that, similar to the docudrama that blurs the line between fiction and non-fiction as it endeavours both to represent the « truth » and to respect the conventions of drama, Mercure's play stages the « true story » of four of Duplessis' orphans while remaining an act of creation for the theatre. Consequently, the audience reflects on the women's story as both a theatrical event as well as an historical or social moment.

Bibliographie

- ATELIER STUDIO KALÉIDOSCOPE (1994), « *Tu faisais comme un appel* : docudrame de Marthe Mercure », Cahier de presse, Montréal.
- BAL, Mieke (1999), « Introduction », dans Mieke BAL, Jonathan CREWE et Leo SPITZER (dir.), *Acts of Memory : Cultural Recall in the Present*, Hanover, Dartmouth College, p. vii-xvii.
- BEAUNOYER, Jean (1991), « *Tu faisais comme un appel* : admirable cantate de douleur », *La Presse*, 24 mars, p. C10.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- CHAMBERS, Ross (2000), « Orphaned memories, phantom pain : The writing of aftermath ». Inédit.
- DUBOIS, René-Daniel (1991), « Postface. Saillie : *Tu faisais comme un appel* », Montréal, Les Herbes rouges, p. 150-152.
- GÉLINAS, Gratien (1968), *Tit-Coq*, Montréal, Les Éditions de l'homme.
- GRANT, Barry Keith (2001), « Docudrama », dans Steve BLANDFORD, Barry Keith GRANT et Jim HILLIER (dir.), *The Film Studies Dictionary*, New York, Oxford Press, p. 73.
- LEDUC, Louise (1999), « C'est l'ultime humiliation », *Le Devoir*, 5 mars, p. 1.
- LEFEBVRE, Paul (1991), « *Tu faisais comme un appel* », *Le Magazine NCT*, printemps, Cahier de presse, p. 12.
- MERCURE, Marthe (1991), *Tu faisais comme un appel*, Montréal, Les Herbes rouges.
- MOSS, Jane (2000), « Women, history and theatre in Quebec », dans Paula Ruth GILBERT *et al.* Plattsburgh State University, p. 97-109.
- PONTAUT, Alain (1991), « La petite musique de l'horreur », *Le Devoir*, 4 avril, p. B-3.
- ROY, Bruno (1994), *Mémoire d'asile : la tragédie des enfants de Duplessis*, Montréal, Boréal.

Filmographie

- PREGENT, Johanne (1998), *Les orphelins de Duplessis*, film 1/2 po., coul., 184 min., Montréal, Les Productions Télé-Action Inc.