

Une douteuse libération

Le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay

Raymond Joly

Volume 8, Number 4, novembre 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036526ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036526ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Joly, R. (1972). Une douteuse libération : le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay. *Études françaises*, 8(4), 363–374. <https://doi.org/10.7202/036526ar>

Une douteuse libération

Le dénouement d'une pièce
de Michel Tremblay

Personne, sauf erreur, ne s'était avisé avant le xx^e siècle d'écrire une pièce de théâtre absolument vide de toute référence à un temps extérieur à elle, de toute allusion aux événements passés ou futurs qui se situent dans ce temps non représenté; la chose s'est peut-être faite, et il le faudrait pour me convaincre qu'elle fût possible. En tout cas, les pièces que nous connaissons comportent pour ainsi dire toutes cette caractéristique de mettre en scène un fragment seulement de l'horizon temporel qu'elles évoquent. Pour comprendre *Bérénice*, il faut, entre autres choses, savoir dans quel ordre se sont succédés la République et les empereurs Claude, Néron et Vespasien, même si la tragédie ne nous fait assister qu'à quelques heures du règne de Titus¹. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*

* Communication présentée le 30 mai 1972 au congrès de l'Association des professeurs de français des universités du Canada (Université McGill, Montréal).

1. Ajoutons qu'une partie du tragique de la pièce reste inaperçue si l'on oublie que Titus n'a pas régné deux ans. Des vers comme : « Je sens bien que sans vous je ne saurois plus vivre » (IV, 5), avaient une résonance pleine à une époque où la mort prématurée de cet empereur modèle, *amor ac deliciae generis humani*, appartenait au bagage intellectuel de tout le monde, à titre de lieu commun illustrant la fragilité du bonheur humain et l'ironie de l'histoire. Cf. la première *Épître* de Boileau (v. 109-115), parue l'année même de *Bérénice*.

est, sous cet aspect, une pièce tout à fait classique². Il est donc indispensable de nous remettre en mémoire la suite des principaux faits représentés ou évoqués dont la connaissance est nécessaire à l'intelligence du drame.

Marie-Louise et Léopold se sont mariés vers 1945. Leur vie fut un enfer aux multiples tortures : Léopold est un ouvrier asservi à sa machine, le ménage est pauvre, la mésentente sexuelle est complète. Depuis une nuit de noces brutale, Marie-Lou n'a jamais laissé son mari s'approcher d'elle, mais il est arrivé qu'il la prenne par force. Chacun de ces viols eut pour conséquence une grossesse : vinrent d'abord deux filles, Carmen et Manon, puis, quelques années plus tard, un fils, Roger (qui ne paraît pas en scène); le dernier enfant ne verra pas le jour. En effet, Marie-Lou apprend à son mari qu'elle est de nouveau enceinte, un samedi matin de l'année 1961, au cours d'une conversation prolongée et particulièrement violente qui se termine, de sa part, par une déclaration de haine, et, de la part de Léopold, par l'expression d'un désir de suicide et de meurtre : il a envie de monter en voiture avec sa femme et son fils et d'aller s'écraser sur un pilier. Après avoir tenu ces discours, il propose la balade à Marie-Louise, qui a dû accepter, car l'« accident » a eu lieu.

Dix ans plus tard, les deux survivantes de la famille célèbrent à leur façon cet anniversaire. Carmen, qui a fui le domicile familial dès la mort de ses parents et de son jeune frère, en jurant de tout oublier, rend visite à sa sœur; elle s'est fait entre-temps une nouvelle existence; elle est devenue chanteuse western dans un cabaret. Manon, au contraire, a voué sa vie à ruminer les malheurs de sa mère et les crimes de son père. Elle résiste à un ultime

2. Michel Tremblay, *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, introduction de Michel Bélair, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1971. Il existe, du préfacier, un *Michel Tremblay*, aux Presses de l'Université du Québec (« Studio », 1972). On pardonne à l'auteur de l'avoir écrit, mais l'éditeur est inexcusable.

effort de Carmen, qui voudrait l'arracher à cet ensevelissement morose, et la met à la porte³.



Ce rappel de la biographie des personnages, pour indispensable qu'il soit, ne peut servir que de préambule à l'étude de la pièce. Le récit romanesque n'est pas tenu de respecter l'ordre des événements qu'il évoque, le drame encore moins. Il a son temps à soi, qui est celui dans lequel se déroule la représentation. Faisons donc un pas de plus vers la lecture du texte, et examinons la marche des deux scènes qui le composent.

Celle de 1961 fait intervenir deux personnages, Marie-Louise et Léopold, et, accessoirement, à quatre reprises, Carmen et Manon. Le thème de la rupture du lien familial est évoqué d'entrée de jeu par le refus qu'oppose le mari à l'idée d'une visite chez sa belle-mère : première et innocente manifestation d'un désir qui s'exprimera d'une façon tragique à la fin.

S'ensuivent des passes d'armes extrêmement pénibles, dont la violence n'a d'égale que l'insignifiance des motifs qui les déclenchent. Les désillusions et les rancœurs de toute une vie profitent du moindre exutoire ; le besoin de

3. La chronologie appelle quelques observations. « 1971 » est la date de la création ; elle n'est pas évoquée explicitement dans le dialogue, mais figure, comme « 1961 », dans les indications de mise en scène qui précèdent la pièce. C'est donc une date mobile, dans certaines limites ; ce qui compte, c'est l'intervalle. Si l'on prend 1961 et 1971 comme points de départ, on arrive à 1945 environ pour le mariage de Léopold et de Marie-Lou, en soustrayant l'âge de Carmen (p. 33 et 36 ; cf. p. 66) ; en effet, il n'est pas douteux que celle-ci ait été conçue dans la nuit de noces (p. 59, 84, etc.). En 1961, ses parents étaient donc mariés depuis seize ans et non pas vingt, contrairement à ce que dit Léopold (p. 84). De plus, Marie-Lou ne pouvait guère avoir dix-huit ans dans les années quarante (p. 35) si elle était « dans la quarantaine » (p. 33) et pouvait passer pour être à l'abri des grossesses en 1961, comme le prétend Léopold (p. 53). Il me semblerait vain de supposer une intention psychologisante derrière ces erreurs de chiffres ; il s'agit plus probablement de simples inadvertances, que le spectateur ne saurait d'ailleurs percevoir et qui ne se révèlent que si l'on se livre à des calculs de bénédictin.

communiquer ne connaît plus qu'une expression : le désir de blesser. Notre étude, centrée sur le dénouement de la pièce, ne saurait retracer le détail des agitations qui remuent cette boue en éruption; nous dirons seulement qu'une tension — faudrait-il dire : une fatigue douloureuse? — se crée par l'accumulation des horreurs, des humiliations réciproques, des allusions envenimées, des discussions absurdes et équivoques, jusqu'au moment où les deux adversaires se perdent de vue et s'isolent chacun dans son rêve.

Marie-Louise appelle le jour où son mari sera fou pour de bon. Cela ne saurait tarder : l'aliénation est héréditaire dans cette famille et Léopold le sait très bien; mais sa crainte de finir à l'asile, comme tant des siens et comme son propre père, ne le fait pas renoncer à l'alcool, qui l'y conduit inexorablement. Lui interné, Marie-Lou sera enfin seule et jouera voluptueusement son rôle de martyre. Léopold, lui aussi, n'est heureux que seul; il va à la taverne, commence par se saouler, puis, ayant fait couvrir de nouveau sa table de verres pleins auxquels il ne touche pas, il goûte l'unique sentiment de possession et de maîtrise qu'il lui soit donné de connaître, jouissance qui atteint au triomphe lorsque, d'un coup de pied, il renverse la table.

Cette rêverie l'a absorbé au point qu'il fait le même geste, maintenant, dans sa cuisine. Marie-Louise crie au meurtre, non sans se réjouir de cette crise, la première à se produire sans que Léopold puisse l'imputer à l'alcool. Après une brève rémission, la lutte reprend de plus belle, et le lecteur arrive avec soulagement à l'instant où les deux personnages annoncent qu'ils vont enfin vider le fond du sac et se dire ce qu'ils sont. Évidemment, c'est le refus de l'amour physique que Léopold reproche à sa femme, qui ne répond d'abord que par des clichés de bigote; mais elle retourne ensuite le fer, accuse la maladie et la brutalité de son partenaire et l'amène à un atroce aveu d'égoïsme borné. Après cela, la communication est devenue impossible. C'est alors que Léopold expose

son projet de fuir par la mort cet engrenage infernal ; Marie-Louise se prend soudain d'affection pour l'enfant qui doit naître, mais c'est d'une affection narcissique délirante qu'il s'agit : ce sera son enfant à elle seule, sa chose, le père n'aura aucun rapport avec lui ; elle pourra, pour la première fois, aimer, puisqu'elle n'aimera qu'elle-même en ce produit d'elle-même. J'ai déjà raconté comment la scène se termine.

On voit que ce qui constitue ici l'action, c'est la mise à nu progressive. Les personnages ne font que ressasser d'anciennes hargnes ; les deux faits vraiment nouveaux qui interviennent (l'annonce de la grossesse de Marie-Louise et la première crise de Léopold à jeun) n'ont pas directement, par eux-mêmes, de conséquences ; mais ils amènent les antagonistes au point de détresse et d'exaspération où ils joueront leur va-tout et se diront la vérité ; c'est ce trop de lumière qui rend toute suite impossible.

La scène de 1971, entre les deux sœurs, est encore plus dépourvue d'incidents. Ce n'est pas la première fois que Carmen pousse Manon à quitter la maison et à se refaire une vie ; mais, avec le passage du temps, leurs voies ont divergé à tel point que rien ne peut plus masquer ce que leurs positions ont d'irréductible. La progression dramatique réside uniquement dans la clarté et la violence croissantes avec lesquelles Carmen se définit et définit sa partenaire.

Ce dont il s'agit, c'est de liquider l'héritage. Héritage du passé en général, mais aussi hérédité. Les deux sœurs sont également conscientes de la menace de folie qui pèse sur la famille de Léopold. En essayant de ramener Manon à une vie normale, c'est ce spectre que Carmen veut conjurer ; mais le diable est le plus fort, et il finit pas acculer l'exorciste à la fuite.

La folie de Léopold était violente. Dans son ébriété, lorsqu'il avait renversé sa table et qu'il avait été jeté hors de la taverne, il rêvait de tenir le monde entier entre ses mains et de l'écraser ; les menaces et les coups

étaient monnaie courante à la maison ⁴. Manon est fascinée par cette violence. Liée à son père par une ressemblance physique qui est pour elle une véritable torture, elle repousse de toutes ses forces l'idée qu'elle pourrait tenir de lui au moral également; mais de nombreux indices prouvent que l'agressivité démesurée du père est bien passée en elle, en se transformant et en se masquant selon des procédés classiques.

L'un des traits de caractère les plus souvent soulignés dans la pièce est son voyeurisme, qui la fait se précipiter au guet dès qu'une altercation s'élève entre ses parents; la sollicitude pour sa mère, qu'elle se représente exposée à d'horribles brutalités alors qu'il n'y a aucun danger, masque mal son désir malsain de violence, qui trouva à s'assouvir d'une façon particulièrement traumatisante lorsqu'elle fut témoin d'une des agressions qui tenaient lieu, dans cette maison, de l'acte d'amour. Le retournement de l'agressivité en masochisme est aussi illustré très clairement. Petite fille, Manon se regardait dans un miroir et, y découvrant les traits du père abhorré, elle s'écriait : « M'as te tuer, mon écoeurant... M'as te tuer ! » ((P. 54.) Tel est le sens de sa réclusion : tuer son père en se refusant à elle-même le droit de vivre.

Ce qui ne veut pas dire qu'elle ait éliminé son souvenir, bien au contraire; les rêveries pseudo-religieuses qui l'occupent, et dont Carmen décèle sans peine le caractère érotique, montrent une fixation à ce que les psychanalystes appellent la « scène primitive »; le rut paternel en forme le noyau.

On peut affirmer que le cas de Carmen n'est pas essentiellement différent. Tout au cours de la pièce, elle affecte l'objectivité de l'être qui a porté une fois pour toutes un regard d'adulte sur son passé et qui, l'ayant jugé avec impartialité, le laisse derrière soi pour vivre une destinée consciemment choisie. Il ne faudrait pas nous y laisser prendre.

4. Les coups tombaient sur l'enfant sans défense, sur le plus jeune, Roger.

Nous savons d'elle un petit nombre de choses : qu'elle n'est sans doute plus innocente (p. 62), qu'elle est trop attachée à son indépendance pour songer à « rendre un homme heureux » (p. 86), qu'elle « frôle du monde » tant qu'elle veut (p. 89), mais qu'elle n'est pas putain pour autant (p. 68) ; et, surtout, qu'elle s'est débarrassée de tout son passé, en se faisant pour ainsi dire un trou dans la tête, et qu'elle a trouvé le bonheur dans un métier qui lui plaît : « J'aime c'que j'fais, Manon... » (P. 91.)

Quand j'monte sur le stage, le soir, pis que j'me place devant mon micro, pis que la musique commence, j'me dis que si y seraient pas morts, eux autres [les parents], j's'rais probablement pas là... Pis quand j'commence ma première chanson de cow-boy, chus tellement heureuse qu'y soient morts ! [...] Les hommes, dans'salle, y me regardent... pis y m'aiment... C'est jamais les mêmes, y changent à chaque soir, mais à chaque soir, j'les ai ! [...] J'pense... que chus t'une bonne chanteuse, Manon ! (P. 93.)

Il me semble que tous ces traits composent, au point de vue psychologique, le tableau d'une régression. Ce que le chant offre à Carmen, ce sont des jouissances exhibitionnistes — pendant des émois voyeuristes de Manon — et le sentiment narcissique de dominer en séduisant. Elle vit son métier, qui est le pivot de sa vie, comme une activité sexuelle ; mais c'est une sexualité qui n'est créatrice d'aucun lien humain complet. Carmen reste la digne fille de Léopold, qui définissait ainsi l'érotisme conjugal : « Moé, j'prends mon plaisir, prends le tien ! » (P. 89.)

Il se trouvera peut-être des gens pour estimer que je parle bien à la légère d'une personne que je ne connais pas, et que Carmen avait peut-être de très réelles qualités d'humanité, de chaleur, de générosité, etc. On leur répondra que ce sont eux qui parlent d'une chimère ; Carmen n'existe que dans les pages d'un livre, ou sur la scène d'un théâtre ; elle ne vit que par et dans les propos qu'elle tient. L'auteur était libre de les faire autres : il ne l'a pas voulu ; nous sommes liés par sa création. Ce que nous dit celle-ci, c'est que les opérations de refoulement et d'annulation rétrospective auxquelles se livre

Carmen ont eu le sort ordinaire de ces tentatives : le passé non assumé règne sur le présent, le mort saisit le vif, et l'émancipation sociale est payée par l'aliénation au niveau de l'être intime. Carmen s'en est mieux tirée que Manon, mais elle n'est pas moins coupée d'elle-même; comme sa sœur, elle vit d'imaginer le désir d'autrui.



Le drame naturaliste place des acteurs dans un décor copié sur des lieux existants et leur demande de représenter une tranche de vie en imitant du mieux qu'ils peuvent la façon dont les choses se seraient passées dans la réalité. Contrairement à ce que pourrait donner à croire l'analyse présentée jusqu'ici, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* n'obéit pas à cette esthétique⁵. L'impossibilité de tout dire à la fois nous imposait d'aborder la pièce fragment par fragment; mais, pour en apprécier l'originalité et pour en comprendre le sens, il faut l'envisager dans sa totalité, et en tenant compte de la façon très particulière dont l'auteur a voulu qu'elle soit représentée.

Le décor se divise en trois parties : au centre-fond, une cuisine [...]; à gauche, un salon [...]; à droite, une table de taverne [...]. La double action de la pièce [ce que nous avons appelé « les deux scènes »] se passe dans la cuisine mais j'ai voulu « installer » Marie-Louise et Léopold dans les endroits où ils sont le plus heureux au monde : Marie-Louise est donc installée devant sa télévision et elle tricote; Léopold, lui, est attablé devant une demi-douzaine de bières, à la taverne. Quant à Manon et à Carmen, elles sont vraiment assises dans la cuisine (p. 35).

C'est-à-dire que deux personnages, Léopold et Marie-Louise, qui dialoguent dans un lieu (leur cuisine), non seulement ne s'y trouvent pas, mais ne sont même pas au même endroit.

5. Cf. J.-P. Ryngaert, « Du réalisme à la théâtralité : la dramaturgie de Michel Tremblay dans *les Belles-sœurs* et *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* », dans *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal, Editions Jumonville, 1972, p. 97-108.

La catégorie du temps n'est pas mieux traitée que celle de l'espace, car « Les deux conversations (Marie-Louise — Léopold et Carmen — Manon) se font à dix ans d'intervalle mais elles s'entremêlent sans arrêt [...] » (*ibid.*). En effet, la parole passe constamment d'un couple à l'autre, et il est fréquent qu'une phrase de Carmen, par exemple, soit coupée par une phrase de Léopold, et vice versa.

Enfin, dernière entorse au « réalisme » : « Les personnages ne bougent jamais⁶ et ne se regardent jamais. Ils regardent droit devant eux. Marie-Louise et Léopold ne se regarderont que pour les deux dernières répliques de la pièce » (p. 36).

Il ne m'a pas été donné de voir jouer *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, mais je ne puis imaginer l'effet de la représentation que comme très puissant. Qu'on se figure deux couples de personnes présents dans un même lieu en même temps, à dix ans d'intervalle et sans y être; et que, pour mettre le comble au malaise, on les voie se mesurer, se chercher, se disputer, manger, se faire mettre des compresses sur le front, sans bouger et sans jamais se regarder. Il est légitime de penser que toute pièce de théâtre est, à un certain niveau, la projection d'un rêve intime de l'auteur; mais ici c'est la représentation elle-même, dans sa matérialité, qui est absolument onirique.

Les personnages, arrachés aux coordonnées du temps et de l'espace, privés au surplus de cette marque essentielle de l'humanité qu'est la communication par le geste et le regard, cessent d'exister en tant que tels pour devenir des sortes de figures monstrueuses, à jamais figées, mortes, mais malignes et intarissablement bavardes, comme les pires phantasmes de notre inconscient. À quoi me servirait de fuir les lieux où vécurent nos parents? demande Manon :

6. L'interprétation de ces mots est délicate. Il est évident que l'auteur n'entend pas condamner ses personnages à l'immobilité des statues. On doit comprendre, je pense, qu'ils ne sont pas censés changer de lieu, ni entrer par le geste en contact l'un avec l'autre. De plus, certaines actions doivent sans doute être évoquées par le seul langage, sans être mimées (faire des toasts, servir le café, etc.).

« Chus pas capable de me débarrasser de leurs voix! »
(P. 43.)

La frontière de l'individualité s'estompe dans cette perspective où les personnages ne sont plus que les obsessions les uns des autres. On a reproché à Michel Tremblay de ne pas les avoir suffisamment particularisés au niveau du langage, mais cela n'était aucunement exigé par son dessein. Rien de plus normal au contraire que de leur voir partager non seulement un style, mais des phrases entières, puisqu'ils ne sont que les noyaux d'un seul et même cauchemar, qui est la pièce. Voyons-en maintenant le déroulement, en nous abstenant des réfections chronologiques qui nous ont servi de béquilles dans les deux premières parties de cette étude.

À quatre reprises, l'auteur arrache Carmen et Manon à leur niveau temporel pour les ramener au samedi fatal de 1961; un éclairage spécial doit rendre sensible, au théâtre, ce décrochement qui permet aux deux sœurs de redevenir témoins de la discussion entre leurs parents. La dernière de ces ruptures se distingue des autres en ce qu'elle constitue une citation, intégrée au débat : Carmen reproche à sa sœur d'oublier systématiquement l'endroit de cette fameuse querelle où c'est le père qui avait raison et qui faisait pitié; on assiste alors à l'épisode où Léopold accuse Marie-Lou de ne pas lui avoir accordé le bonheur sensuel auquel il avait droit. Pendant plus de deux pages (p. 83-86), le dialogue des parents se développe sans interférence, ce qui est unique dans la pièce.

D'où une certaine surprise devant le traitement réservé à la deuxième phase du duel, celle où Marie-Lou explique à son mari qu'elle aurait peut-être pu en venir à aimer faire l'amour, elle aussi, si elle n'avait pas eu affaire à une brute, appréciation pleinement confirmée par la déclaration de Léopold citée plus haut.

D'abord, même si l'entremêlement des dialogues est la règle, la reprise de la conversation entre Carmen et Manon défavorise ici, par position, le point de vue de Marie-Lou : attaquée dans une période insolite de transmission claire,

celle-ci doit, pour se faire entendre, lutter contre des brouillages.

Cette espèce d'injustice formelle est doublement soulignée à d'autres niveaux. S'adressant à sa sœur dans la réplique qui elôt la citation, Carmen nous apprend ce qui suit : « Tu t'es sauvée dans not'chambre, t'as fermé la porte, pis tu t'es couchée en-dessous des couvertes [...]. Moé, pour une fois, chus restée en arrière d'la porte... » (p. 86). Un intérêt particulièrement intense se crée chez le spectateur et le lecteur, qui s'attendent à recevoir une information précieuse que Carmen est apparemment seule à détenir. L'auteur et le personnage sont d'accord pour les frustrer : le premier, en réintroduisant le brouillage, comme cela vient d'être dit, après avoir monté en épingle la partie de la dispute qui avait été entendue par les deux témoins ; le second, en taisant précisément ce qu'on espérait qu'il divulgue. Certes, Manon était déjà trop portée à se représenter sa mère comme une martyre et son père comme un monstre pour qu'il fût nécessaire de lui rappeler les torts de ce dernier, et il n'entraît pas dans la stratégie de Carmen d'y insister. Rappelons-nous toutefois que ce n'est pas elle qui a écrit la pièce, et observons la suite des répliques. À peine avons-nous entendu la dénonciation de Marie-Lou par Léopold que Carmen reprend la parole pour déclarer que c'est ce matin-là qu'elle a constaté l'échec irréparable de ses parents et opté pour la fuite ; Marie-Lou n'a même pas encore esquissé sa contre-attaque, et ne marquera des points que beaucoup plus loin.

Pour parler en logicien, nous dirons que nous avons affaire à un syllogisme dont la majeure (« ma mère avait des torts ») et la mineure (« mon père avait des torts au moins égaux ») sont séparées par la conclusion (« mes parents étant condamnés à se reprocher éternellement leurs torts mutuels, j'ai décidé de partir »). En termes psychologiques, nous dirions que le ressentiment à l'endroit de la mère est vécu et exprimé, tandis que celui qui vise le père, au lieu de parvenir à la conscience, est escamoté et

se noie dans un jugement pseudo-objectif, qui se veut sensé et équitable, mais se ramène en fait à une rationalisation.

Il fallait s'attendre à voir la charge d'agressivité ainsi refoulée ressurgir en quelque endroit. On n'est donc pas surpris d'observer que la phrase de Carmen : « Y sont morts, pis c'est tant mieux [...] », précède le projet meurtrier de Léopold ; et que l'exposé de ce projet s'entremêle étroitement aux répliques où la chanteuse raconte qu'elle s'est débarrassée de son passé par un oubli volontaire et systématique (p. 90-91). Condition de libération pour Carmen, sur le plan des faits — donc de la fiction —, l'extinction de la famille est, dans la réalité du texte, le contenu du désir ; c'est pourquoi la pièce ne se termine pas par le départ de Carmen, mais par la fatale invitation de Léopold.

Il fallait que l'extinction fût totale. L'objet véritable de la haine n'est pas ici cette victime lamentable, Léopold, mais Léopold dans la mesure où il est le père, c'est-à-dire le détenteur d'un pouvoir fascinant, terrifiant, que la conscience n'ose pas aborder de front, et qui est lié à la force génésique. Une certaine paix est conquise à la fin dans la mort et la stérilité : Manon se raie du nombre des vivants par suite de sa fixation à l'image voluptueuse et terrorisante du père ; Marie-Louise, qui avait prétendu instaurer le narcissisme et l'autosuffisance maternels à côté de la puissance virile, est forcée d'accepter son destin ; Léopold meurt ; Carmen s'est instituée héritière de la domination par le sexe et en jouit stérilement ; Roger, enfin, l'enfant innocent, mais mâle, est tué.

Il paraît que les spectateurs quittent le théâtre, après la représentation de ce drame, avec un sentiment d'impuissance et de désespoir plus lourd encore que celui qu'inspiraient les premières pièces de Michel Tremblay. Qu'en est-il ? Je l'ignore ; mais le fait n'aurait pas de quoi étonner. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou,* c'est, sous couleur d'une liquidation du passé, l'avortement de l'avenir.

RAYMOND JOLY