
Le triptyque autobiographique de Michel Tremblay: un peu de soi et des autres

Nathalie Marcoux
étudiante à la maîtrise
Département des littératures
Université Laval

Après avoir expérimenté, pendant un peu plus de 20 ans, plusieurs des possibilités génériques de l'écriture (c'est-à-dire le conte, le théâtre, le roman, la comédie musicale, l'adaptation et le scénario), Michel Tremblay, l'un des rares polygraphes québécois dont « [l]es différentes pièces [...] ont [...] été traduites en plus de vingt langues [...] et jouées un peu partout à travers le monde [...] » (David et Lavoie, 1993 : note 7, 11), décide d'explorer, au tournant des années 1990, une pratique littéraire qui lui est encore inconnue : celle de l'autobiographie. De cette incursion au pays du souvenir des modestes origines montréalaises de l'écrivain sont nés trois ouvrages qui, pouvant être qualifiés d'autobiographiques puisqu'ils répondent tous au critère de concordance énoncé par Philippe Lejeune (narrateur/personnage principal/auteur)¹, regroupent respectivement une douzaine d'épisodes ayant marqué la vie de l'auteur. Publié avec la mention « récits », chacun de ces volumes a,

1. Bien que les ouvrages de Philippe Lejeune (1975, 1980 et 1998 par exemple) demeurent, encore aujourd'hui, la grande référence en matière d'autobiographie, plusieurs autres livres intéressants ont été publiés sur le sujet, dont celui de Damien Zanone (1996) où, tout en faisant le point sur la question autobiographique, il explique, d'une manière claire, concise et bien nuancée, les enjeux ainsi que les limites du genre.

de prime abord, la caractéristique d'être lié à un art différent : *Les vues animées* (1990) réunit une multitude de souvenirs cinématographiques plus ou moins agréables, *Douze coups de théâtre* (1992) relate la magie des représentations théâtrales du début de la deuxième moitié du XX^e siècle tandis qu'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) est consacré au monde de la littérature, plus précisément à celui de la lecture.

Malgré le fait que chaque ouvrage de ce triptyque autobiographique soit ainsi voué à une forme artistique particulière, leur structure s'avère tout de même des plus similaires. Puisant incessamment au sein de la même portion de son passé, soit de son enfance vécue au Plateau Mont-Royal jusqu'à ses tout premiers pas dans le domaine littéraire, Tremblay se remémore, tantôt avec la nostalgie du passé, tantôt avec l'écho de la révolte, divers objets culturels qui, en fait, ne lui servent que de prétextes pour parler de lui-même, pour raconter diverses anecdotes familiales ou encore pour se rappeler le milieu défavorisé duquel il est issu. Juxtaposés « sans ordre chronologique [...] autour du thème abordé » (Boucher-Marchand, 1997 : 196), les récits autobiographiques tremblayens, portant tous le nom d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un livre, présentent un Michel Tremblay manifestement attiré, dès son plus jeune âge, par tout ce qui enflamme son univers affectif, éveille son imagination et stimule ses sens. C'est sans aucune réticence que ce dernier divulgue la grande curiosité qui l'a toujours animé lorsqu'il était question de produits culturels provenant d'ici ou d'ailleurs. Les nombreux films qu'il visionnait à la maison ou à la salle paroissiale de son quartier, les divers opéras qu'il aimait écouter et dont les voix et les accords l'ont fait mille fois voyager entre l'extase de l'amour et le désespoir de la mort, les livres de toutes sortes qui le clouaient à son fauteuil pendant des journées entières ainsi que les multiples représentations théâtrales qui ont ancré en lui le brûlant désir de devenir dramaturge apparaissent, au sein de ce triptyque, comme d'incontestables attraits ayant façonné l'esprit de Tremblay, et ce, avant qu'il accède à la notoriété avec la première représentation des *Belles-sœurs*, en 1968.

Outre les détails relatifs aux moments ayant marqué la vie d'un jeune Montréalais curieux, rêveur, en pleine découverte de lui-même et destiné à une brillante carrière littéraire, il s'avère intéressant, dans la mesure, bien sûr, où les différents volets de la trilogie autobiographique tremblayenne ne sont pas considérés séparément, mais bien comme un tout porteur de sens, d'observer que le futur polygraphe évolue et se forge une personnalité bien à lui au fil des contacts qu'il établit avec les divers produits artistiques qui l'intéressent et qui proviennent de réseaux culturels de toutes provenances (américain, français, québécois, italien, allemand, etc.). Les paragraphes à venir auront donc pour objectif de montrer que le triptyque autobiographique de Michel Tremblay est plus qu'un simple récit de vie ou qu'un naïf discours rétrospectif relatant les perceptions d'un jeune prolétaire avide des plus divers objets artistiques. Beaucoup plus que cela, ces textes dépeignent la formation d'un écrivain dont l'identité propre, d'abord façonnée par la découverte d'une culture plus élitiste engendrant un certain détachement de la culture québécoise ainsi que plusieurs conflits familiaux, se caractérise par une unification des réseaux culturels ayant composé le paysage affectif et intellectuel du développement de Tremblay. Toutefois, avant d'en arriver au processus d'apprentissage de ce jeune homme animé par le « rêve de devenir un jour écrivain, non pas respecté ni même connu, mais au moins publié [...] » (Tremblay, 1992 : 233), il semble qu'il faille commencer par le début : les origines de l'auteur.

LA FILIATION NATURELLE STRICTE

Qu'il lise le premier, le deuxième ou le troisième tome de la trilogie autobiographique tremblayenne, le lecteur se trouve, chaque fois, avant même d'avoir accédé au passé du polygraphe, devant l'évocation de la mémoire de l'un ou l'autre des parents de l'écrivain. Ce rappel des êtres aimés apparaît, dans *Les vues animées* comme dans *Douze coups de théâtre*, sous la forme de dédicaces, témoins intensifiant l'intérêt particulier dont monsieur et madame Tremblay font l'objet à l'intérieur de l'autobiographie de leur fils.

À ma mère, à mon père,
 pour qui les *motion pictures*
 étaient toujours des *vues animées*
 pas encore tout à fait des *vues*.
 (dédicace des *Vues animées*, Tremblay, 1990 : 7).

Pour Rhéauna Rathier,
 moitié Cri, moitié Française, ma mère ;
 pour Armand Tremblay,
 moitié Tremblay, moitié Tremblay, mon père.
 Je les ai aimés, je les ai perdus ;
 je m'ennuie.
 (dédicace de *Douze coups de théâtre*, Tremblay, 1992 : 7).

Comme l'a déjà mentionné Laurence Joffrin dans son article intitulé « *Les vues animées* de Michel Tremblay : une autre vision de l'autobiographie » (1993), il existe, à l'intérieur de ces hommages, une appréciable gradation dans la façon dont l'auteur identifie ses parents. D'abord nommés, dans *Les vues animées*, par leur nom de géniteurs (« À ma mère, à mon père »), ceux-ci sont plutôt présentés, dans *Douze coups de théâtre*, par leur nom usuel, favorisant ainsi l'émergence d'une véritable généalogie (« Pour Rhéauna Rathier, / moitié Cri, moitié Française, ma mère ; / pour Armand Tremblay, / moitié Tremblay, moitié Tremblay, mon père »). Toutefois, étant donné que son article parut peu de temps avant la publication d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Joffrin n'a guère pu, dans ces conditions, vérifier si la progression qu'elle avait observée au sein des dédicaces des deux premiers volumes de la trilogie pouvait également s'appliquer à ce troisième ouvrage. Ce qui s'avère pertinent ici de constater en poursuivant sa réflexion, c'est qu'effectivement la gradation qu'elle avait détectée se prolonge dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, et ce, non en une autre dédicace adressée à la mère et au père de l'auteur, mais plutôt en un approfondissement de l'amorce généalogique déjà entamée dans *Douze coups de théâtre*.

Ainsi, bien qu'il n'ait pas explicitement dédié le troisième livre de son autobiographie à ses parents, Michel Tremblay n'exempte pas pour autant son lecteur du lien de descendance qui l'unit aux êtres

responsables de son existence puisque « En guise d'introduction »² à ce dernier volet du triptyque, le polygraphe s'attarde, l'espace de quelques pages, aux complexes et aux obscures origines de sa mère. Se rappelant une visite que sa tante Béa avait faite à l'attachante Nana, il se plaît à remonter les sinueux courants de sa généalogie maternelle et à s'imaginer la vie qu'aurait eue sa mère si, restée en Saskatchewan, elle n'avait pas rencontré et épousé son père. Cette gradation rattachée à l'identification des parents de l'écrivain peut sembler, à première vue, des plus anodines, mais elle ne l'est pas. En fait, elle suggère ou plutôt elle fait subtilement écho à la présence d'une progression qui, à l'intérieur de l'autobiographie, s'avère encore plus imposante, plus substantielle : celle de la formation d'un écrivain, un apprentissage auquel s'attarderont avec plus de précisions les paragraphes à venir.

Les dédicaces des deux premiers tomes autobiographiques ainsi que l'entrée en matière d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* ne servent cependant pas qu'à façonner une gradation généalogique annonciatrice d'une structure interne particulière révélant l'avènement d'un écrivain. Elles constituent par contre d'importantes marques textuelles signalant d'emblée l'ampleur qu'occupe la thématique familiale, au sein de la trilogie. Même si le propos de Tremblay apparaît principalement axé sur le souvenir d'événements ayant marqué le développement de sa personnalité et de sa créativité, il n'en demeure pas moins que sa réalité familiale de l'époque ne cesse de se manifester au fil des récits autobiographiques dont la réunion rend légitime l'émergence d'un passé empreint d'images filiales. Très souvent, par exemple, il évoque le fait que c'est la lectrice inconditionnelle qu'était sa grand-mère paternelle qui lui a fait découvrir et apprécier l'univers de la littérature. Il lui arrive également, à plusieurs reprises, de rapporter quelques-unes des vives discussions qu'il partageait avec sa mère ou encore d'expliquer à quel point la surdité de son père pouvait, en certaines circonstances, charger d'émotions diverses l'ambiance de leur appartement du

2. Titre du court chapitre d'introduction d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) où Tremblay révèle, entre autres, la provenance de la curieuse expression servant de titre à ce troisième volet du triptyque autobiographique.

Plateau Mont-Royal. Omniprésente, la cellule familiale tient lieu de toile de fond au discours autobiographique de cet écrivain franchement attaché à ses origines. À cet égard, la trilogie de Tremblay n'est donc pas très différente de l'ensemble de sa production fictive, car, bien visible dans l'ensemble du théâtre tremblayen ainsi qu'à l'intérieur des romans qui forment les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* où est racontée l'histoire de la progéniture de Victoire, le milieu familial constitue « le noyau autour duquel s'élabore l'œuvre tout entière » (Joffrin, 1993 : 194) du polygraphe montréalais qui résume son triptyque en affirmant que « c'est l'histoire d'un petit gars qui rêve de culture, et qui apprend la vie à travers les films, le théâtre et les livres » (Tremblay, 1995 : 35). Un petit gars qui semble avoir rapidement compris que la vie ne se limitait pas à la vie québécoise.

CULTURE QUÉBÉCOISE : DÉTACHEMENT

L'attachement de Tremblay pour ses parents, dépositaires par excellence de la culture populaire québécoise, est indéniable. Ils incarnent les figures majeures de sa jeunesse. Toutefois, malgré l'évidente tendresse et le profond respect qu'il éprouve à leur endroit, le jeune Michel, cheminant peu à peu vers le statut d'écrivain, se démarque de son entourage par ses goûts et ses intérêts culturels. Le récit autobiographique intitulé « Le hockey » est certainement celui qui met le plus en évidence cette divergence entre parents et enfant. N'appréciant guère le hockey (« [...] je haïssais tellement ce sport-là que le seul fait d'entendre le son de la télévision [...] m'angoissait à un point inimaginable. Il fallait que je sorte, ou alors que je m'enferme dans ma chambre avec le son de mon tourne-disque poussé au bout » (Tremblay, 1992 : 195). Tremblay raconte que son père, partant du principe qu'il faut avoir essayé une chose avant de la détester (« Comment c'est qu'y peut savoir qu'y'aime pas ça, y y'a jamais été ! » (Tremblay, 1992 : 192), décide de lui faire une surprise en l'emmenant au Forum de Montréal. Ne voulant pas décevoir son père si heureux de lui faire connaître, sur place, l'effervescence d'une de ces parties de hockey, le jeune Tremblay accepte donc l'invitation, à contrecœur. Dès le début de la première période, peu captivé par ce qu'il voit, Michel s'endort, appuyé tout contre le bras

de son père. La différence qui existe entre les préférences du futur dramaturge et celles de son père est explicite : le jeune Michel qui adore le théâtre n'aime pas ce sport sur glace qu'apprécie tant son père alors que ce dernier, de son côté, « détest[e] tout ce qui touch[e] [le théâtre][,] cet art de dégénérés » (Tremblay, 1992 : 192).

Même chez sa mère, il ne retrouve pas toujours d'écho à ses passions, à ses goûts artistiques. L'amour sans cesse grandissant qu'il ressent pour la grande musique, notamment pour l'opéra, lui fait dépenser, au grand désespoir de madame Tremblay, une bonne partie de l'argent de poche qu'il amasse en travaillant comme livreur de poulet au restaurant Ty-Coq Barbecue : « Tu t'es encore acheté un opéra ! J'vas encore entendre hurler une gang d'hystériques pendant des heures ! T'as rien de mieux à faire avec ton argent ? » (Tremblay, 1992 : 171) C'est enfermé chez lui pendant des heures que le jeune Michel se plaît à aimer, à rêver, à pleurer et à mourir avec les personnages des opéras de Verdi, de Saint-Saëns, de Mozart, de Bellini, de Bizet, etc. Il écoute avec une telle fascination l'émotion qui transparaît à travers les voix exercées des chanteurs et chanteuses que sa mère se sent totalement dépassée par l'effet que peut produire sur son fils ce type de musique qui, elle, l'ennuie au plus au haut point.

Michel, lâche c't'air-là, on dirait que tu viens de doubler ta dixième année ! C'est quand même pas c'te musique plate-là qui te met dans c'état-là, jamais je croirai ! Ça miaule comme des chats un soir de pleine lune ! (Tremblay, 1992 : 177)

En plus de son homosexualité qu'il ne divulgue, à l'époque, ni à ses parents ni à ses amis et amies de peur d'être incompris, cette tangible divergence d'intérêts culturels instaure, en soi, un écart qui ne s'effectue pas sans créer certaines tensions familiales. Il arrive assez souvent que le lecteur du triptyque autobiographique tremblayen assiste à des discussions plutôt musclées entre Michel et sa mère ou à d'énergiques remontrances de la part de madame Tremblay qui s'inquiète à propos de l'équilibre et de la santé de son enfant qui, malheureusement, à son grand désespoir, persiste à se livrer, quoiqu'elle dise, à son intarissable besoin d'apprendre et de découvrir les nouveaux horizons que lui proposent les objets culturels qui l'intéressent.

J'ai regardé grandir étendu devant la télévision ! Tu regardes les vues tard le soir même si on veut pas, tu lis dans ton lit jusqu'à des heures impossibles, tu t'endors après nous autres quasiment tou'es soirs, Michel, penses-tu que c'est normal ? Pis j'te vois jamais deboute ! Quand t'es deboute, c'est pour aller te faire un verre de Quick ou ben donc pour me dire que tu t'en vas ! T'es toujours effouerré dans un fauteuil ou ben donc couché devant la télévision, penses-tu que c'est pas inquiétant pour une mère ? (Tremblay, 1992 : 57).

– C'est ben beau de lire, j'tai toujours encouragé, mais le crâne va te péter ! Tu vas te rendre aveugle ! Tu vas devenir gros comme un éléphant, tu bouges pas des grandes journées de temps ! Y fait si beau, sors un peu !

– Moman, c'qu'on nous fait lire à l'école est plate pour mourir, j'veux me faire une éducation tu-seul ! D'ici à ce que je retourne à l'E.S.S.S. en septembre, j'veux devenir quelqu'un qui connaît autre chose que la scène de Trissotin des *Femmes savantes*, pis la maudite tirade du nez !

– Tu connais déjà autre chose...

– J'en connais pas assez !

– Tu lis pas trop d'affaires défendues, là ?

– Pas trop... (Tremblay, 1994 : 197).

C'est parce qu'il s'obstine à entretenir ses fougueux élans pour des produits artistiques plus complexes que ceux qu'apprécient ses parents que la notion de détachement prend véritablement son sens.

Ce type d'éloignement dont il est question ici n'est pas exclusivement filial. Il peut également être considéré comme culturel, car monsieur et madame Tremblay sont présentés, de par leur quotidien et leurs principaux intérêts, comme de véritables symboles de la culture populaire québécoise des années d'après-guerre. En se dissociant d'eux par les contacts, de plus en plus fréquents, qu'il établit avec des produits artistiques plus élitistes qui, très souvent, ne découlent pas directement du patrimoine québécois, le jeune Michel se trouve, du même coup, à se détourner de la culture de son peuple (sans toutefois la nier !) au profit d'une culture plus savante qu'il veut mieux connaître et qu'il tente d'appriivoiser.

CULTURE PLUS SAVANTE, PLUS ÉTRANGÈRE : INTÉGRATION

« [L]es formes culturelles plus savantes et [complexes] [qui] portent à la littérature, au cinéma d'art, au théâtre, et même à l'opéra »

(Saint-Jacques, 1996 : 198), Tremblay commence très jeune à les côtoyer grâce à la passion pour la lecture qui animait sa mère, mais surtout sa grand-mère paternelle, Olivine Tremblay, « une lectrice invétérée qui dévorait n'importe quoi, Balzac et Bordeaux, Zola et Zévaco, sans distinction [...] pour l'histoire qui lui était racontée entre les deux couvertures et, surtout, [...] pour les heures d'oubli que lui procuraient les livres » (Tremblay, 1994 : 25). Généralement associée à ces gens matériellement à l'aise qui utilisent d'une manière correcte les négations et qui s'expriment dans un français plus précieux que celui qui est parlé dans les milieux défavorisés de Montréal, cette culture plus savante, plus élitiste et très souvent étrangère à laquelle s'intègre le jeune Tremblay soulève une dimension sociale importante qui, présentée dès le début de *Douze coups de théâtre*, possède elle aussi son lot de tensions : celle de la hiérarchisation de la collectivité québécoise.

[N]ous savions, mes amies et moi, parce qu'on nous le rappelait sans cesse et peut-être aussi à cause d'une grâce naturelle [...] que nous ne possédions pas, de quel côté de la clôture nous provenions et qu'il fallait y rester (Tremblay, 1992 : 13).

N'ayant pas l'habitude de frayer dans les mêmes endroits que les bourgeois ou de se mêler à eux, la grande majorité des gens peu instruits des quartiers ouvriers montréalais éprouvent très peu d'intérêt pour les produits artistiques consommés par ceux qui sont issus d'une classe sociale supérieure à la leur. N'étant pas exclusivement abordé dans l'autobiographie tremblayenne, cet état de fait est explicitement évoqué, par exemple, dans le roman *La duchesse et le roturier* lorsque Albertine et la Grosse Femme, pour assister aux performances de Tino Rossi, se rendent, « à grandes enjambées maladroitement » et « avec une émotion mêlée de crainte », à l'auditorium du Plateau, « ordinairement fréquenté par le public mondain, snob, circonspect, presque froid des concerts symphoniques, auditoire surtout composé de femmes de professionnels [...] et d'érudits (vrais ou faux) guindés, proprets et quelque peu constipés » (Tremblay, [1982] 1992 : 291-292). Après s'être retrouvée avec son fils Marcel, l'après-midi même du spectacle, dans un magasin d'instruments de musique, autre lieu peu couru par les familles ouvrières incapables de payer des leçons de musique à leurs enfants, Albertine se sent vraiment inadaptée pour ce genre d'endroits : « C'est la deuxième

fois aujourd'hui que j'rentre dans une place qui est pas pour moé ! Ça va finir par me porter malheur... » (Tremblay, [1982] 1992 : 292). Bien qu'il partage avec ses personnages cette même « impression d'être à part, de ne pas être digne » (Tremblay, 1992 : 106) des objets culturels plus complexes qui sont très souvent issus de réseaux culturels étrangers et qui sont habituellement consommés par les bourgeois, le jeune Michel demeure ouvert et disponible face à toutes les manifestations artistiques avec lesquelles il peut entrer en contact. Son besoin d'embrasser les arts, quels qu'ils soient et d'où qu'ils proviennent, est si fort, si puissant que, par amour du théâtre, de la littérature, du cinéma ou encore de l'opéra, il fait fi de la condescendance des uns et de l'incompréhension des autres et se prête à l'enchantement que lui procure son exploration d'une culture plus élitiste davantage ouverte sur l'imaginaire étranger. En aucun temps, Tremblay s'interdit de frissonner en visionnant les films d'horreur américains, d'explorer le mystérieux contenu de certains livres français mis à l'index, de s'émerveiller devant la richesse des tragédies grecques, de se laisser emporter par la magie des personnages de Walt Disney, etc.

Même si elle n'est pas un des arts auquel est consacré l'un des trois volumes de la trilogie (ce qui peut sembler, d'ailleurs, plutôt étonnant puisqu'elle apparaît à de nombreuses reprises dans l'autobiographie), la musique classique, dont est fréquemment exalté le caractère universel dépourvu de toutes frontières linguistiques, prend part, elle aussi, à l'intégration du jeune Michel aux cultures plus élitistes. Un bref relevé des pièces musicales mentionnées tout au long du triptyque permet de remarquer que le futur polygraphe montréalais éprouve, comme cela a déjà été évoqué plus tôt, une nette préférence pour l'opéra et l'opérette. Manifestement créées par des compositeurs issus des quatre coins du monde (de la France, de l'Allemagne, de la Russie, de l'Italie, de l'Autriche, etc.), ces œuvres complexes qui fusionnent en elles plusieurs formes d'expression artistiques (le théâtre, la musique, la danse, etc.) permettent à Tremblay de s'expatrier chez lui, dans le confort de son foyer. C'est à l'écoute des *Pêcheurs de perles* de Bizet, de *Falstaff* de Verdi, du *Tristan und Isolde* de Wagner ou encore du *Così fan tutte* et de *L'enlèvement au sérail* de Mozart qu'il s'évade de chez lui en s'imagi-

nant d'autres terres, d'autres peuples, d'autres époques. Il fait pénétrer dans cet appartement typiquement québécois qu'il habite avec les membres de sa famille des sons, des couleurs et des rythmes étrangers. Une invasion musicale qui provoque des conflits de la même nature que ceux qui sont engendrés par l'écart qui sépare le fils et ses parents en matière de produits culturels.

Autre qu'une source de tensions, de divertissement ou de connaissances, *La parade des soldats de bois*, une opérette de Sigmund Romberg adaptée pour les comiques Laurel et Hardy, l'opéra allemand *Tristan und Isolde* ainsi que celui de Mozart intitulé *L'enlèvement au sérail*, des œuvres auxquelles Tremblay a respectivement consacré un récit entier, participent aussi à l'éveil du jeune homme face au monde, face à lui-même. C'est en visionnant *La parade des soldats de bois*, par exemple, qu'il éprouve son premier fantasme sexuel, fantasme qui lui permet de faire la troublante et bouleversante découverte de sa véritable identité sexuelle. Il raconte cet événement crucial de son passé d'une façon si poignante, si touchante qu'il est aisé de saisir tout le désarroi et la détresse qui accompagnaient, à ce moment-là, ses larmes, ses multiples interrogations ainsi que son « impuissan[ce] à comprendre non seulement ce qui [lui] arrivait mais qui [il] étai[t] et comment [il] arriverai[t] à [...] vivre pour le reste de [s]es jours [...] » (Tremblay, 1990 : 90). Quant à l'opéra de Wagner, *Tristan und Isolde*, il est associé à une relation sexuelle qu'a eue l'auteur avec un acteur très en vue à l'époque. Le suivant à son appartement situé à Westmount, un quartier opulent qu'il n'avait pas encore vu, le jeune Michel ressent, pour la première fois, de la culpabilité, non pas liée à l'acte sexuel proprement dit, mais plutôt engendrée par un sentiment de trahison à l'endroit de sa mère qui peut-être, en silence, avait désiré cet homme.

C'était la première fois que j'étais malheureux en faisant l'amour, que je ressentais une véritable culpabilité, pas celle des catholiques qui vous fait regretter les gestes mêmes que vous posez, les jouissances que vous en tirez, mais celle, plus sournoise parce qu'elle n'a rien à voir avec l'acte lui-même, déclenchée par l'impression d'avoir enlevé quelque chose à quelqu'un, d'être à sa place et de ne pas en être digne. C'était vraiment ma mère que je trompais et je me sentais sale (Tremblay, 1992 : 167).

En ce qui concerne le troisième opéra, *L'enlèvement au sérail*, ce sont les circonstances entourant sa représentation à Montréal qui provoquent chez Tremblay une prise de conscience encore plus profonde de l'aliénation linguistique des siens. Lors d'une entrevue télévisée, le futur polygraphe apprend que l'opéra sera chanté en allemand (ce qu'il trouve tout à fait normal), mais que les dialogues inclus à cette œuvre seront prononcés en anglais parce qu'un des quatre acteurs ne parle pas français. Furieux, il essaie de protester à sa manière en voulant se faire rembourser son billet, mais cela est impossible. Le soir du spectacle, c'est avec un pincement au cœur qu'il se joint à l'auditoire composé en grande partie d'anglophones. À la lumière de ces trois événements, il apparaît de façon claire que la musique de Romberg, de Mozart et de Wagner participe, tant sur le plan social que personnel, à l'éveil du jeune Tremblay qui chemine, petit à petit, vers le statut d'écrivain.

UNIFICATION DES RÉSEAUX CULTURELS : LA FORMATION D'UN ÉCRIVAIN

Quoique chacun des ouvrages autobiographiques « se pli[e] à une stratégie de composition singulière qui juxtapose une succession d'épisodes sans contiguïté chronologique ni lien causal explicite » (Saint-Jacques, 1994 : 13), il existe, si et seulement si l'ensemble du triptyque tremblayen est pris en considération, une certaine linéarité temporelle qui épouse l'émergence progressive de l'écrivain qu'est devenu Michel Tremblay. Cette chronologie, certes, tout à fait absente de l'histoire, prend nettement forme lorsque les textes qui terminent chacun des différents volets de la trilogie sont mis en parallèle les uns avec les autres. Le premier texte qui participe à l'avènement de l'écrivain s'intitule *Les loups se mangent entre eux*. Jamais publié jusque-là et annexé aux douze récits autobiographiques composant *Les vues animées*, ce court roman, écrit par Tremblay à l'âge de seize ans, raconte la terrassante découverte que fait le personnage de Jocelyn, le double de l'auteur, de son homosexualité. Le récit qui termine *Douze coups de théâtre* expose, de son côté, les circonstances dans lesquelles le polygraphe a remporté le premier prix, en 1964, du Concours des Jeunes Auteurs de Radio-

Canada pour *Le train*, une pièce de théâtre en un acte. Quant au texte qui conclut *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, il relate les événements entourant la toute première publication de Tremblay, soit celle des *Contes pour buveurs attardés*, de 1966. Ces trois textes dessinent très clairement, lorsqu'ils sont rassemblés, l'évidente progression temporelle retraçant, d'une façon synthétisée, la formation d'un jeune homme issu d'un des quartiers ouvriers de Montréal qui réussit, par ses efforts et par la grandeur de ses rêves, à devenir écrivain, à se sortir du milieu défavorisé où vivent ses parents.

[...] l'histoire est composée sur le modèle du récit d'apprentissage, par la succession d'étapes transitionnelles qui, dans le cas présent, amènent l'enfant vers un moment précis, le passage à l'âge adulte, assimilé à la vocation d'écrivain. [...] C'est là le propre du récit d'apprentissage : il [l'auteur] quitte le héros au seuil de la réussite, après avoir narré son éducation. Lorsque l'orientation de sa vie est déterminée, l'essentiel est dit (Joffrin, 1993 : 200-201).

C'est ainsi que l'aboutissement de chacun des tomes du triptyque trace, par la chronologie intrinsèque qui gouverne la mise en parallèle des trois textes, un processus d'apprentissage basé sur les contacts qu'établit le jeune Tremblay avec divers objets artistiques reflétant la culture qui les a engendrés. L'identité de Tremblay se forge donc davantage au gré des rapports qu'il entretient avec la fictionnalité de l'art qu'avec ceux le reliant à la réalité pure et crue : « Au récit d'apprentissage se mêle celui de l'itinéraire d'un enfant qui se transforme non au contact du réel, mais [auprès] de ses modes de représentation » (Joffrin, 1993 : 203). La réalité est toujours moins attrayante, plus difficile, plus cruelle que l'irréel univers créé par l'art pour un jeune homme qui, lourdement handicapé en raison de ses humbles origines, prend connaissance, à une époque où l'emprise de l'Église catholique est telle qu'elle oblige le refoulement de toute forme de désirs homosexuels, de la profonde attirance qu'il ressent envers les gens du même sexe que lui.

Loin d'être l'unique produit d'une famille ou d'une foule d'objets culturels privilégiés, Tremblay n'est ni l'un ni l'autre, mais les deux à la fois. Il se trouve que l'écrivain est le résultat de l'ensemble des événements qui ont composé l'étendue de sa jeunesse, le complet tableau de son développement tant affectif qu'intellectuel. Un harmonieux mélange qui réunit, d'un côté, les expériences acquises

d'un jeune homme, fils d'un pressier d'imprimerie, ayant vécu au cœur même de la classe ouvrière montréalaise et de l'autre, les précieux instants d'une découverte de complexes imaginaires généralement évités par les prolétaires. Culture québécoise et cultures étrangères sont, en lui, indissociables. Elles ont toutes façonné et consolidé l'identité de l'auteur. La preuve est que Michel Tremblay puise dans l'ensemble des réseaux culturels qu'il a côtoyés lorsqu'il crée un univers fictionnel cohérent bien à lui. Par exemple, écrite en un français des plus purs, la prose tremblayenne établit un certain contraste avec le joul que parlent quotidiennement ses personnages. De plus, malgré leurs origines populaires, ces derniers « témoignent d'un appétit de culture... véritablement gargantuesque » (Piccione, 1999 : 22) et lisent « la grande littérature française » !

Constituant donc beaucoup plus qu'un simple récit de vie relatant les divers contacts qu'a établis Tremblay dans sa jeunesse avec une multitude de produits artistiques, les différents volumes du triptyque autobiographique révèlent, lorsqu'ils sont étudiés dans leur globalité, la formation « qui fait sortir de son milieu [un] jeune prolétaire et le transforme en un intellectuel » (Saint-Jacques, 1996 : 198). Cet avènement de l'écrivain, nettement dissimulé derrière la réminiscence d'objets culturels ayant comblé l'intarissable soif de connaissances, de distractions et de sensations du jeune Tremblay, dévoile un parcours identitaire marqué par un détachement temporaire, mais surtout nécessaire, de la culture de ses parents au profit d'horizons nouveaux lui ayant apporté la satisfaction « d'avoir enfin le droit d'appartenir, malgré [s]es origines, malgré [s]on odeur, à quelque chose de grand » (Tremblay, 1992 : 108) : l'art qui, pour lui, « existe pour donner un sens à quelque chose qui n'en a pas et qui s'appelle la vie » (Tremblay, 1995 : 34). S'étant forgé sa propre identité aux contacts d'univers fictionnels étrangers ainsi que québécois, le jeune Michel intègre une culture plus savante, généralement associée à la classe bourgeoise de sa société. Toutefois, son regard tourné davantage vers la musique classique étrangère ou vers la littérature française ne constitue en aucun temps un reniement de ses humbles origines. La formation de l'écrivain montre bien au lecteur que la culture québécoise comme la culture plus élitiste, souvent étrangère, scandent et participent toutes les deux à l'élaboration de

l'identité tremblayenne habitant l'ensemble de sa production littéraire. L'univers imaginaire que s'est créé Tremblay est un monde à sa mesure, à son image.

Être soi-même : tel est le maître mot du message que délivre l'œuvre. Or, la conquête et l'assomption de sa propre identité passent par la création d'une culture qui ne soit pas le simple décalque du modèle français. C'est à ce prix, et à ce prix seulement, que le personnage tremblayen triomphe de ses démons colonialistes et s'invente une vie bien à lui (Piccione, 1999 : 56).

Être soi-même, dans le cas de Tremblay, c'est donc porter en soi l'ensemble des objets et des cultures avec lesquels des contacts agréables ou désagréables ont été établis. Être soi-même, c'est posséder une identité propre résultant de l'unification des réseaux culturels variés que l'auteur a côtoyés durant sa jeunesse. Être soi-même, c'est être un peu de soi et des autres.

Bibliographie

- Boucher-Marchand, Monique (1997), « Michel Tremblay et l'autobiographie du *Nous* », dans Marta Dvorak (dir.), *La création biographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Association française d'études canadiennes (Coll. de l'AFEC), p. 195-201.
- David, Gilbert, et Pierre Lavoie (1993), « Introduction : une écriture québécoise inattendue », dans Gilbert David et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay : des Belles-sœurs à Marcel* poursuivi par les chiens, Montréal, Cahiers de théâtre joux, Éditions Lansman, p. 7-21.
- Joffrin, Laurence (1993), « *Les vues animées* de Michel Tremblay : une autre vision de l'autobiographie », dans *Études françaises*, XXIX, 1, p. 193-212.
- Lejeune, Philippe ([1971] 1998), *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin (coll. Cursus Lettres).
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (1980), *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
- Piccione, Marie-Lyne (1999), *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Saint-Jacques, Denis (1994), « Présentation », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, p. 7-18.
- Saint-Jacques, Denis (1996), « La trajectoire de formation d'un écrivain : les pratiques culturelles du jeune Michel Tremblay », dans Maryse Souchard, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Les jeunes. Pratiques culturelles et engagement collectif. Colloque international de Belfort (1995)*, Belfort, Conseil général du Territoire de Belfort, p. 195-203.
- Tremblay, Michel ([1982] 1992), *La duchesse et le roturier*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- Tremblay, Michel (1990), *Les vues animées* suivi de *Les loups se mangent entre eux*, Montréal, Leméac.
- Tremblay, Michel (1992), *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac.
- Tremblay, Michel (1994), *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal/Paris, Leméac/Actes sud.
- Tremblay, Michel (1995), propos rapportés par Danielle Laurin, « Rencontre », *Elle Québec. Spécial Michel Tremblay*, 72 (août).
- Zanone, Damien (1996), *L'autobiographie*, Paris, Ellipses (coll. Thèmes et études).