LE ROLE DES FEMMES DANS LE THEATRE DE MICHEL TREMBLAY

LE ROLE DES FEMMES
DANS
LE THEATRE DE MICHEL TREMBLAY

Par

SUZANNE TURENNE KEAYS, B.A.

Thèse

Présentée à la Faculté des Etudes Supérieures

en vue d'obtenir

le Grade de

Maîtrise des Arts

Université M^{c}Master

Avril, 1979

MAITRISE DES ARTS (1979) UNIVERSITE McMASTER
(French) Hamilton, Ontario

TITRE: Le rôle des femmes dans le théâtre de Michel Tremblay

AUTEUR: Suzanne Turenne Keays, B.A. (Université Brock)

DIRECTRICE: Professeur Caroline Bayard

NOMBRE DE PAGES: vi, 204

RESUME

Le but de cette dissertation est d'étudier le rôle des femmes dans le théâtre de Michel Tremblay. Nous analyserons ici les classes sociales, les différentes générations et les catégories sexuelles de femmes, et étudierons les signes et les différentes formes théâtrales employés dans ses pièces. Nous essayerons de démontrer l'importance du "joual" en tant que langage des personnages féminins. Cette thèse se penche sur les femmes—porte-paroles qui décrivent publiquement ce qu'elles voient, entendent et ressentent face à la condition socio-culturelle de la classe ouvrière québécoise de l'est de Montréal pendant les années 50-70.

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de Caroline Bayard, Brian Pocknell et Maroussia Ahmed, professeurs de l'université M^{c}Master. Caroline Bayard et Brian Keays, époux de Suzanne Turenne Keays, ont vraiment aidé et encouragé l'auteur de cette thèse. Tous ceux mentionnés ci-haut ont donc grandement facilité la poursuite de ces recherches et ont permis de mener le travail à bonne fin.

TABLE DES MATIERES

Chapitres	pages
INTRODUCTION	1
I.- LES FEMMES	7
1. L'absence d'hommes	11
2. Les classes sociales	17
A. Nomenclature des classes	17
i) Classe moyenne	17
ii) Classe ouvrière	23
iii) Classe des destituées et prostituées	26
B. Les rapports entre les classes	28
3. Les générations de femmes	32
A. La génération du passé	33
B. La génération du présent	47
C. La génération de l'avenir	61
4. Les catégories sexuelles	67
A. Les femmes-femmes	67
B. La femme-homme	74
C. Les hommes-femmes	75
II.- LES SIGNES DE LA MISE EN SCENE	79
1. La parole	84
A. Le monologue	85
B. Les choeurs	89
C. Le dialogue	91
2. Le ton	95
3. Le silence	97
4. La mimique du visage	99
5. Le geste	101
6. Le regard	107
7. Le mouvement scénique de l'acteur	109
8. Le maquillage	111
9. La coiffure	113
10. Le costume	115
11. Les accessoires	117
12. Le décor	121
13. L'éclairage	123

Chapitres pages

14. La musique 125
15. Le bruitage 127
16. L'acteur 129
17. Le temps 133
18. L'espace 136

III.- LE LANGAGE : LE JOUAL 145
1. Choix lexicaux 152
2. L'aspect morphologique, syntaxique et sémantique du "joual" 160
3. Le français "bien perlé" et les expressions anglaises 163
4. Le "joual" employé dans le théâtre de Tremblay: un signe révolutionnaire? 167
5. Le "joual" employé dans le théâtre de Tremblay: un signe de la misère régionale ou de la misère universelle? 173

CONCLUSION 180

BIBLIOGRAPHIE 183

INTRODUCTION

Le rôle des femmes dans le monde présente de nombreux problèmes d'ordre psychologique, sociologique, politique, économique et culturel que l'on ne peut espérer résoudre sans avoir recours à des analyses minutieuses et objectives. Ni les préjugés ni les déclarations intéressées n'apporteront de véritables réponses à une question si complexe.

Pourtant, l'une de ces réponses, et qui ne manque pas d'attirer notre attention de façon toute spéciale, est le geste qui vise à donner la parole aux femmes. C'est ce que Michel Tremblay a fait et l'analyse de ce geste est le sujet de cette thèse. En donnant la parole aux femmes—et par femmes nous entendons personnages portant des noms ou sobriquets féminins, venant d'une région déterminée (l'est de Montréal), vivant pendant un temps spécifique (années 50-70), parlant un idiome spécial (le "joual"), ayant un but commun (la recherche ou la fuite de l'identité, du moi) — l'auteur leur donne une fonction importante. Cette fonction est de dévoiler

ce qu'elles voient, ressentent et entendent.

En étudiant les pièces de Michel Tremblay et en nous penchant particulièrement sur les suivantes; Les belles-soeurs, En pièces détachées, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Hosanna, Sainte Carmen de la Main et Damnée Manon, sacrée Sandra et en analysant les oeuvres selon leur ordre de publication nous espérons arriver à suivre l'évolution concentrique de la femme dans le théâtre de Tremblay. Une analyse détaillée des techniques théâtrales, des éléments de la mise en scène, de l'écriture de l'auteur ainsi qu'un examen de la condition socio-culturelle des personnages féminins de Tremblay facilitera la compréhension du rôle de la femme dans les pièces de ce dernier. Au préalable, toutefois, une tentative de définition des termes "rôle", "femme", "théâtre", "techniques théâtrales", "éléments de la mise en scène", "écriture", "condition socio-culturelle", "évolution concentrique", "identité" et "joual" s'impose.

Par théâtre de Michel Tremblay nous entendrons l'ensemble des oeuvres dramatiques qu'il a écrites au cours des années. En ce qui concerne le substantif "femme" nous ajouterons au sens premier du

Petit Robert "...elle a tous les caractères qu'on reconnaît ou qu'on prête aux femmes" 1 des spécifications supplémentaires et par femme entendrons ceux ou celles qui ont choisi de se donner un sobriquet féminin. Notre aire sémantique touchera donc ici les travestis, ou hommes déguisés en femmes qui font systématiquement référence à eux-mêmes au féminin.

Notre acceptation du terme "rôle" suivra la double postulation donnée par Le Petit Robert, d'action — c'est-à-dire d'attitude, de manière d'agir, de procédés de comportement — et de fonction — la place qu'on occupe dans un milieu physique, sociologique, économique et la façon dont on l'occupe. 2 Nous avons annoncé plus haut la manière dont nous étudierons ce rôle (action—fonction), les procédés sont l'analyse des techniques théâtrales et l'examen des éléments de la mise en scène.

Nous souscrivons fidèlement au texte du Petit Robert en ce qui concerne les premières "par

---

1 Paul Robert, Petit Robert, Paris, S. N. L. Dictionnaire Le Robert, 1976, p. 693.

2 Ibid, p. 1572

technique théâtrale on entend l'ensemble de procédés employés pour produire une oeuvre ou obtenir un résultat déterminé". 3 Quant aux seconds nous les circonscrivons comme "les signes visuels et auditifs au théâtre". 4

Nous concevons également l'écriture comme un ensemble de signes représentant la parole et la pensée d'un auteur. 5 Notre but est d'analyser tous ces signes (linguistiques, auditifs, visuels) et d'en tirer les déductions que ceux-ci pourront nous offrir, les déductions qui expliqueront le rôle des femmes dans la société ici décrite. Par société nous avons entendu: "un ensemble d'individus appartenant à un groupe et participant de ses caractères". 6 Cette société s'avère évidemment ici être celle du Québec. Son langage -- ou système de signes particuliers -- a été défini par le

---

3 Paul Robert, Petit Robert, p. 1754

4 Ibid, p. 1616

Ajoutons ici que nous ferons également référence au texte capital dramatique, sur le signe. Problèmes de sémiologie théâtrale, Mtl., Les Presses de l'université du Québec, 1976.

5 Voir Petit Robert, p. 538

6 Ibid, p. 1658

linguiste Gilles R. Lefebvre comme étant "le sous-idiome-marginal (...), langue du sous-groupe social le plus touché par l'aliénation culturelle et l'infériorisation économique". 7

Nous verrons comment ce sous-idiome s'avère être aussi le véhicule de ce rôle des femmes et l'expression de leur fonction.

En ce qui concerne le langage utilisé par les femmes, le joual, certaines questions doivent être posées. Est-ce que le joual est signe de la condition et de l'aliénation de ceux qui le parlent? Est-il l'outil employé par les personnages de Tremblay afin de dévoiler les lacunes de leur société? Cette dissertation s'efforcera de répondre à ces questions.

Les ouvrages méthodologiques qui ont favorisé notre étude sont: "Les signes du théâtre", Poétique de Petr Bogatyrev,: "Les fonctions du langage au théâtre", Poétique, de Roman Ingarden, "Le signe au théâtre-introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", Diogène, de Tadeusz Kowzan, "Les techniques théâtrales des dramaturges québécois:

---

7 Gilles R. Lefebvre, "Faut-il miser sur le joual?", Le Devoir, 30 oct., 1965, p. 16 col. 1, art. 1.

la mise en scène", Le théâtre canadien-français de Maximilien Laroche et "Représentation mise en scène, mise en signe", Canadian Journal of Research on Semiotics de Patrice Pavis. Leurs définitions et leurs approches nous ont aidés à poser nos problèmes et à tenter de les résoudre.

La thèse débutera par un aperçu général des femmes dans le théâtre de Michel Tremblay. Nous décrirons l'absence d'hommes, les classes sociales, les générations et les catégories sexuelles des femmes. Dans le deuxième chapitre nous présenterons les signes et les formes théâtrales employés dans le théâtre de Tremblay. Le troisième chapitre démontrera l'importance du joual en tant que langage des personnages féminins. Finalement nous présenterons et analyserons les résultats de cette étude.

CHAPITRE PREMIER

I LES FEMMES

Dans un essai de Convergences, "La littérature canadienne-française et la femme", Le Moyne fait cette réflexion, qui nous semble s'inscrire au coeur même de notre sujet:

> Je n'espère plus rencontrer chez un écrivain canadien-français la surprise d'une vraie femme. Et pourquoi? Parce que la parenté est arrivée pour ne plus s'en aller. Parce que nous sommes toujours en famille et que notre maudite famille nous réduit tous à la même expérience aliénante. Nous nous connaissons par coeur les uns les autres et qui d'entre nous peut nous surprendre? 8

Le milieu socio-psychologique du théâtre de Michel Tremblay peut être comparé aux tentacules d'une pieuvre. Il est semblable à une zone sombre dont

---

8 J. Le Moyne, Convergences, Mtl., H.M.H., 1961, p. 105.

les habitants se retrouvent prisonniers. C'est la famille-pieuvre, la promiscuité, le voisinage abusif, l'indiscrétion, les commérages. Il s'agit d'une machine "en pièces détachées", 9 appelée à se diviser, à se différencier—éventrée, vidée de son contenu éparpillé. Il n'y a plus de femmes, il n'y a que des pièces détachées. La femme, la vraie femme, est en morceaux qu'il faudrait ramasser et recoller comme les timbres des Belles-soeurs.

Tout comme Laurent Mailhot disait, on pourrait, indifféremment, dire: "il n'y a pas de femmes dans l'oeuvre de Tremblay, ou il n'y a que des femmes. C'est la même chose, non pas thèse et antithèse, mais double cliché". 10 Michel Tremblay affirme cette même idée ainsi: "Je me rends compte que je n'ai jamais fait de différence entre les hommes et les femmes." 11 L'auteur a mélangé les deux sexes et la famille et a ainsi créé une femme "en

---

9 Michel Tremblay, En pièces détachées, Ottawa, Leméac, 1972.

10 Laurent Mailhot, "Sur les femmes dans l'oeuvre de Michel Tremblay", Le Devoir, 7 juin, 1975, p. 18, col. 1, art. 1.

11 Raymonde, Bergeron, "Un chérubin sous une avalanche de femmes: Michel Tremblay", Le Droit, 26 avril, 1975, p. 18, col. 1, art. 1.

pièces détachées". 12 La vraie femme, l'intégrité féminine, la présence d'une princesse Casamassima tout comme l'homme complet, signe de force, courage et autorité, n'existent pas dans le théâtre de Tremblay. Il n'y a que des femmes en morceaux et des hommes absents.

Les personnages de Tremblay qui portent des prénoms ou des sobriquets féminins sont des êtres frustrés souffrant de l'impuissance d'améliorer leur sort; des solitaires (Manon, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), des alcooliques (Thérèse, En pièces détachées), des vieillards (Mme Dubuc, Les belles-soeurs), des enfants (Linda Lauzon, Les belles-soeurs), des prostituées (Lola Lee, Demain matin Montréal m'attend), des célibataires (Manon, Damnée Manon, sacrée Sandra), des matrones rejetées (Robertine, En pièces détachées), adultères (Lucienne, Bonjour là, bonjour), veuves, (Robertine, En pièces détachées), chef (plutôt que mère) de famille (Thérèse, En pièces détachées), dévotes (Manon, Damnée Manon, sacrée Sandra) et perverses (Sandra, Damnée Manon, sacrée Sandra). Celles-ci ne sont pas

---

12 Michel Tremblay, En pièces détachées.

femmes mais plutôt famille. Voulant symboliser tout, elles n'aboutissent à rien et représentent des parties plutôt qu'un tout. Ni femmes, ni hommes, ces personnages sont des esclaves (les femmes des Belles-soeurs), des révoltées (Rose Ouimet, Les belles-soeurs), des frustrés (Marie-Louise, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), des amateurs du masque (Hosanna, Hosanna), des amateurs du spectacle (Carmen, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), pour qui le sexe (Rose-Ouimet, Les belles-soeurs), la bouteille (Thérèse, En pièces détachées), le chapelet (Manon, Damnée Manon, sacrée Sandra) peuvent servir d'obsession, de drogue. Cherchant ou fuyant leur identité, ces personnages ne peuvent se défouler que lorsque les hommes c'est-à-dire ceux qui portent des prénoms ou sobriquets masculins, sont absents. Hosanna se décharge le coeur dans un monologue, lorsque Cuirette quitte la chambre. "Là, chus tannée!..." 13 Puisqu'il n'y a pas d'hommes présents chez Les belles-soeurs, elles peuvent toutes, à tour de rôle, se lamenter, se plaindre de leur condition, de

---

13 Michel Tremblay, Hosanna, Ottawa, Leméac, 1973, p. 57.

leur "maudite vie plate",14 du "maudit cul", 15 Il y a quinze femmes dans Les belles-soeurs et il y a douze monologues où les femmes se plaignent de leur sort, où les femmes confessent les péchés des autres et étalent simultanément leurs péchés.

1. L'absence d'hommes

Les hommes en tant que "sexe fort" 16 n'existent pas dans le théâtre de Tremblay. Les hommes ne sont que des lâches (Gérard, En pièces détachées), des vaniteux (Toothpick, Sainte Carmen de la Main), des rêveurs (Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), des personnages à problèmes (Gérard, En pièces détachées), des fous (Marcel 17, En pièces détachées), des isolés (Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), des ratés (Cuirette, Hosanna).

---

14 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, Ottawa, Leméac, 1972, p. 23.

15 Ibid, p. 102

16 Paul Robert, Petit Robert, p. 845.

17 Dans la copie de la pièce En pièces détachées, 1972, l'on a nommé le personnage qui est fou "Marcel" mais les critiques se réfèrent à lui en employant le nom "Claude". Cette confusion peut être expliquée ainsi: Le personnage Marcel est joué par l'acteur Claude Gai.

Gérard, En pièces détachées, a abdiqué son rôle de chef de famille, il prétend être malade et il végète. C'est Thérèse, son épouse, qui mène, qui travaille, qui nourrit la famille. Gérard, la canne à la main (accessoire de faiblesse) mène une vie végétative. Il ne fait que regarder la télévision,— les programmes d'enfants—"Popeye"— 18 qui l'incitent à la rêverie et à boire de la bière, ce qui le maintient dans un état engourdi. Lorsque Gérard dit: "Moé aussi je l'aime, Popeye...Y mange des épinards, pis y vient fort, fort...", 19 il verbalise ce rêve de l'homme fort, de l'homme qu'il n'est pas mais qu'il aimerait devenir.

Toothpick, Sainte Carmen de la Main, un vaniteux, est le seul qui ose "baver" Carmen sur la Main, qui ose se moquer d'elle. En se moquant de Carmen, il s'élève. Puisque Carmen a osé l'abaisser, a osé rire de son sexe: "...y'a une ben p'tite queue pis j'ai ri pendant à peu près dix menutes...j'pense pas qu'y soye capable de faire des miracles avec c'qu'y'a entre les deux jambes...", 20 il rêve au

---

18 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 54.

19 Ibid

20 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, Ottawa, Leméac, 1975, p. 26.

jour où il pourra l'abaisser avec son accessoire destructeur, sa carabine. En se débarrassant de Carmen, il pourra mieux jouer son rôle de vaniteux. La présence de Carmen, une femme, membre du sexe faible, menace Toothpick, un homme, membre du sexe fort. Même son geste négatif, celui de tuer Carmen, est sans virilité. Il tue Carmen lorsqu'elle est complètement nue et sans défense—il l'abat dans la douche et lui tire dans le dos.

Léopold, sa bouteille de bière à la main, rêve au jour où il sera libéré, où il sera riche, où il ne sera plus l'esclave de la "machine", du "boss", de la famille. La taverne, son endroit favori, encourage cette illusion. Ici, avec plusieurs autres rêveurs masculins, il échappe à la réalité, ici il n'est plus esclave, il est libre, libre dans le rêve.

Marcel, <u>En pièces détachées</u>, ne vit pas d'illusions comme les autres hommes dans l'oeuvre de Tremblay, il vit l'illusion, il vit le rêve. Avec ses verres fumés et son habit blanc, il prétend être capable de tout faire: "Moé, j'peux toute faire! J'ai toutes les pouvoirs! Parce que

j'ai mes lunettes!" 21 Dans un état de folie, Marcel reflète très bien la manière d'être illusoire qui existe chez le personnage mâle de notre auteur.

Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, est isolé. La télévision qu'il veut garder dans sa chambre est un objet individualisé qui sépare, divise et rompt l'unité familiale. Elle est le reflet de son égoïsme. Lorsque Marie-Louise lui suggère d'enlever la télévision de sa chambre à coucher pour y mettre à sa place, un berceau pour le bébé qui naîtra prochainement, Léopold réplique: "J't'ai déjà dit que si la télévision portative sortirait d'la chambre, moé aussi j'sortirais." 22 La télévision fait ressortir l'égoïsme de Léopold, mais dans le cas de Marie-Louise, elle semble bien l'objet communautaire qui rassemble autour de lui toute la famille et unit ses membres, même si c'est dans l'évasion.

Cuirette, Hosanna, n'est qu'un raté. Sans emploi, il se contente de préparer les repas d'Hosanna, de faire le ménage, d'assumer les tâches "féminines." Avant, il s'attardait à faire des

---

21 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 92.

22 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Ottawa, Leméac, 1971, p. 56.

tableaux médiocres mais maintenant il a même abandonné cette tâche stérile. Présentement inactif, ce raté se contente de regarder l'éclairage au néon.

Les hommes préfèrent les objets liquides, la bière, l'eau de vie, (Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Gérard, En pièces détachées) comme moyen d'évasion tandis que les femmes (Germaine Lauzon—timbre, Les belles-soeurs, Monique —pillules, Bonjour là, bonjour) préfèrent les objets solides. Les objets—même employés par les hommes se laissent comme eux déformer sous l'action de forces —telles le feu ou les femmes—des éléments de flamme—celles qui crient, qui dévoilent l'enfer, la condition, la misère, celles qui crachent le feu, la misère partout. Cette misère brûle le coeur, la force des hommes et l'eau-de-vie ne peut rien devant la force des paroles brûlantes employées par les femmes, celles qui dévoilent la réalité, la condition de la classe populaire québécoise.

Ces personnages, portant un prénom ou sobriquet masculin, sont des isolés, des solitaires; ils ne peuvent ni communiquer, ni voir leur réalité. Donc il leur est difficile pour ne pas dire

impossible d'agir. Le seul qui ait eu une prise de conscience, celui qui a vraiment compris sa condition aliénante fait un geste, mais un geste négatif. Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, se suicide, il abdique devant le désespoir mais il emmène quelques causes du désespoir avec lui; Marie-Louise—signe de la misère, du passé, son foetus—l'écho-futur de la misère du passé et Roger, son petit garçon—un futur-lâche. Ce geste négatif ne peut vraiment symboliser ni la force ni le courage, car le suicide représente dans ce cas présent un acte de lâcheté, d'abandon. Ainsi les hommes ne sont même pas virils dans la mort.

Mais cette même absence d'hommes, en tant que sexe fort, permet aux femmes d'être le porte-parole de ceux qui n'ont pas le droit de parole, c'est-à-dire la famille ouvrière québécoise. Elles peuvent alors confesser les péchés des autres afin de pouvoir se confesser elles-mêmes et de produire un effet purificateur à ceux qui leur font face: les spectateurs.

2. Les classes sociales

Laurent Mailhot mentionne la présence de classes sociales dans les pièces de Tremblay: "...des classes de femmes: Germaine Lauzon est volée au moment où elle commence systématiquement, quoique inconsciemment, à exploiter d'autres femmes", 23 cependant aucun critique n'a tenté de dresser la nomenclature des classes sociales chez Tremblay. Nous tenterons ici d'en établir une liste partielle.

A Nomenclature des classes

i) Classe moyenne

Michel Bélair nous dit que "les milieux bourgeois s'obstinent à refuser [l'univers culturel populaire] mais qui est aussi le leur en ce qui motive la majorité de leurs comportements." 24 Même si Michel Tremblay a inclu quelques personnages appartenant à la classe moyenne, ces derniers ne

---

23 Laurent Mailhot, "Sur les femmes dans l'oeuvre de Michel Tremblay...," Le Devoir, 7 juin, 1975, p. 18, col. 1, art. 1.

24 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 65.

peuvent s'empêcher d'agir, de penser et de parler comme les personnages de la classe ouvrière, la classe de leur passé.

Lisette de Courval, Les belles-soeurs, en essayant de "perler bien", 25 en se vantant de ses beaux voyages et de son étole de vison essaie vraiment de se convaincre et de convaincre les autres qu'elle est petite bourgeoise, c'est ainsi qu'elle "pète plus haut que son trou." 26 Elle va jusqu'à renier cet univers culturel populaire:

> On se croirait dans une basse-cour! Léopold m'avait dit de ne pas venir ici, aussi! Ces gens-là sont pus de notre monde! Je regrette assez d'être venue! Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces!...Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde cheap, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les cacher! Y savent pas vivre! Nous

---

25 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 59.

26 Ibid, p. 48.

autres on est sortis de là, pis on devrait pus jamais revenir! Mon Dieu que j'ai donc honte d'eux autres! 27

Même si Lisette de Courval renie verbalement le milieu de la classe ouvrière, elle ne peut s'empêcher d'y retourner physiquement. Cette classe ouvrière demeurera toujours à l'intérieur de cette petite bourgeoise.

Germaine Lauzon, en gagnant un million de timbres, monte l'échelle sociale. Economiquement elle se situe dans la classe moyenne mais physiquement et psychologiquement elle demeure toujours dans le milieu de la classe ouvrière. Maintenant ses rêves illusoires se réaliseront: "J'vas toutes les avoir, madame Brouillette, toutes! Toute le cataloye!" 28

Lucienne, Bonjour là, bonjour, l'épouse du médecin, Bob, joue le rôle d'un personnage appartenant à la classe moyenne. Elle emploie des expressions anglaises: "Du small talk, t'sais veux dire..." 29 ce qui annonce ses liens avec un Anglais,

---

27 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 59.

28 Ibid, p. 21

29 Michel Tremblay, Bonjour là, bonjour, Ottawa, Leméac, 1974, p. 37.

Bob, et avec la langue employée dans le monde des affaires, le monde de l'argent. Aussi délaisse-t-elle sa responsabilité de mère de famille, responsabilité très chère à la classe ouvrière, afin de satisfaire ses désirs personnels, être la maîtresse de Robert, un jeune artiste. Sa condition est vraiment celle de la classe moyenne. Serge la décrit ainsi:

> T'as marié un docteur, Anglais par-dessus le marché; t'as une belle maison de soixante-mille piasses à Cartierville, un magnifique garçon qui commence déjà à mettre les p'tites voisines enceintes; pis deux jumelles de treize ans qui refusent catégoriquement d'apprendre le français parce que leur père parle rien qu'anglais!" 30

Mais Lucienne, en ayant une liaison amoureuse avec Robert, laisse physiquement sa condition de classe moyenne pour aller "s'enterrer dans un sous-sol avec un gars qui sent la peinture," 31 pour

---

30 Michel Tremblay, Bonjour là, bonjour, Ottawa, Leméac, 1974, p. 40

31 Ibid

retourner à la condition de la classe ouvrière. Mais cette transition n'est que temporaire car elle ne veut pas demeurer pour toujours dans le milieu de la classe ouvrière. Elle a tout fait afin d'y échapper, afin de ne pas finir comme sa mère "tout nue dans'rue": 32

> J'lai voulu mon Anglais successful, ben je l'ai! J'ai sorti avec Bob pendant huit ans avant de le marier... Fallait qu'on attende qu'y'aye fini ses études, pis qu'y soye installé dans son bureau? On a attendu!... Quand on sortait, c'est moé qui payais, parce que c'est moé qui travaillais. Mais ça me faisais rien, j'savais que Bob me remettrait toute ça, un jour!...Parce que j'savais qu'y finirait par faire d'la grosse argent! 33

Lucienne nous dit que même dans ce milieu de la classe moyenne, l'on souffre de la solitude:

---

32 Michel Tremblay, Bonjour là, bonjour, Ottawa, Leméac, 1974, p. 42.

33 Ibid, p. 43

"Tu restes assis tes grandes journées de temps, pis ta vie se fait tu-seule, sans toé. Pis toé, tu sais pus quoi faire pour t'occuper la tête! T'achètes des affaires pour passer le temps, pis tu les mets dans'cave parce qu'y sont trop grosses..." 34 et que leur seule sortie c'est l'argent, (ou les timbres) mais l'argent n'achète pas le bonheur, il n'est qu'un moyen d'évasion hors de la réalité.

Lisette de Courval, Germaine Lauzon et Lucienne doivent-elles leur appartenance sociale à leur travail, à leur mariage ou à la chance? Aux trois quant à nous. Lisette de Courval, en épousant Léopold, prend le rôle d'une femme de la classe moyenne. Lucienne, en travaillant, en payant pour une partie de la scolarité de son futur mari, et en épousant Bob, le nouveau médecin accède aussi à la classe moyenne. Germaine Lauzon, grâce à la chance, grâce aux concours de timbres, pourra se procurer des accessoires de la classe moyenne, alors elle pourra jouer le rôle de celles qui sont rattachées à cette même classe. Ces dernières pourront être "tu-seule", ornées des accessoires de la classe moyenne mais ne seront pas heureuses

---

34 Michel Tremblay, Bonjour là, bonjour, Ottawa, Leméac, 1974, p. 44

puisqu'elles ne peuvent pas communiquer, puisqu'elles sont trop égoïstes, trop possessives. Ce milieu de la classe moyenne favorise la solitude, la frustration et le désespoir. La souffrance physique n'existe pas à cause de l'abondance d'argent mais la souffrance morale et psychologique accable ses membres. Cette souffrance morale et psychologique est due au fait qu'elles éprouvent de la difficulté à jouer complètement leur rôle de femme en tant que membre de la classe moyenne. Leur passé, la condition du milieu de la classe ouvrière, les hante continuellement. Soit qu'elles retournent physiquement à ce milieu ouvrier ou que leurs souvenirs incarnent cette même classe ouvrière, d'une manière ou d'une autre, elles en demeurent prisonnières.

ii) La classe ouvrière

Vivant à l'est de Montréal, la majorité des personnages de Tremblay appartiennent à la classe ouvrière. Ce milieu fait souffrir tout le monde, il engendre la misère. Leur condition économique favorise le malheur. Marie-Louise se fait disputer par Léopold parce qu'elle a acheté du "peanut butter

crunchy", 35 au lieu d'acheter du "peanut butter smoothy". 36 Ce gaspillage de "six cents" 37 lui méritera "une scène" 38 de la part de son époux:

> Léopold—Certain que j'vas te faire une scène! Quand c'est pas le beurre de peanuts qui est plus cher, c'est le steak haché qui coûte .69 la livre au lieu de .49, pis quand c'est pas le steak haché, c'est d'aut'chose! Pis tu t'arranges toujours pour me redemander le l'argent le mardi! 39

Ces personnages souffrent de leur "salaire de crève-faim" 40 et leur milieu étouffant les pousse à "marcher trois milles pour sauver deux cents pour une boîte de sardines" 41 et à nourrir des rancunes contre ceux qui refusent de se "geler les pieds pour

---

35 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 46

36 Ibid

37 Ibid

38 Ibid

39 Ibid

40 Ibid, p. 47

41 Ibid

gagner six cents". 42 Cette même condition favorise une violence injustifiable. Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, a "donné une volée au p'tit pour rien" 43 puisque c'était Léopold, plutôt que Roger, son fils, qui avait "fini le verrat pot de confitures aux fraises". 44

Leur souffrance morale et psychologique est causée par leur alliance à cette religion de peur, à cette religion qui voit le mal partout. La religion, c'est-à-dire leur moyen d'évasion, s'allie à la condition aliénante de ce milieu de la classe ouvrière et ensemble, ils assureront cette condition de frustration, de désespoir et de solitude. Ainsi les membres de cette classe sociale seront "tu-seul ensemble" 45 et auront choisi la vocation de "faire pitié." 46

---

42 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 48

43 Ibid

44 Ibid

45 Ibid, p. 90

46 Ibid, p. 93

iii) La classe des destituées et des prostituées

Le milieu des clubs de la Main héberge cette classe des destituées et des prostituées. Ces détrônées, Hosanna, Duchesse de Langeais, Sandra, Pierrette, Gloria, Lola Lee, Carmen essayeront, en vain, d'être heureuses, car ce milieu de compétition, de corruption, de perversion tuera tout espoir, tout essai de "s'en sortir". 47 La Duchesse dans, Demain matin, Montréal m'attend résume cette faillite ainsi:

Ça joue la femme du monde que
c'en n'est pas possible
Pis ça pas plus de classe que
la dernière des filles
Ça vous prend un accent que
c'en est pénible!
Tu peux sortir la fille de l'est
mais pas l'est d'la fille! 48

Cette classe croit aux idoles et se croit idole. Hosanna, Hosanna, en s'habillant à la Cléopâtre, imite son idole Elizabeth Taylor. Lola Lee, Carmen et Gloria, en chantant leurs chansons, se croient vraiment vedettes, idoles. La Duchesse de Langeais

---

47 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90

48 Michel Tremblay, Demain matin Montréal m'attend, Ottawa, Leméac, 1972, p. 49.

et Sandra se croyaient vraiment désirées de tous les hommes. Pierrette Guérin était convaincue que son Johnny l'aimerait et la protègerait jusqu'à la fin des temps. Malheureusement, ce milieu illusoire n'accomode que le bonheur illusoire. Ce lieu de disgrâce, de dégradation favorise les déceptions, l'artifice, la solitude et le désespoir. Ici l'apparence physique détermine tout. Lorsque Pierrette était jeune et belle, lorsqu'elle "attirait les clients" 49 le milieu de la Main l'acceptait et elle se croyait importante. Mais à l'âge où le corps commence à dévoiler son âge, les membres de cette classe sociale sont rejetés. Ainsi, relevées de leur fonction, celles-ci, ces "reines déchues" 50 vivent dans ce milieu de désespoir, de solitude et de frustration.

---

49 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 94

50 Adrien Gruslin, "Sainte Carmen de la Main: priez pour elle", Le Devoir, 22 juillet, 1976, p. 14, col. 1, art. 1.

B Les rapports entre les classes

"Anesthésiés par la routine, les personnages en viennent à rompre toute communication avec leur entourage. Ils entrent plutôt dans un dialogue serré avec eux-mêmes, un dialogue suicidaire." 51 René Berthiaume explique ainsi ce désespoir qui "entache tout le champ de la conscience". 52 Cette communication à sens unique, cette incommunicabilité ne favorise pas les rapports entre les classes de femmes ni entre les femmes d'une même classe. C'est plutôt un processus d'autodestruction, il n'y existe aucun espoir d'affranchissement. Germaine Lauzon résume cette idée ainsi: "J'comprends rien pantoute pis j'veux rien savoir. parle-moé pus..."53 L' "univers stéréotypé marqué du sceau de la misère où l'on ne sait ni vivre ni aimer, où la parole ne signifie que le refus" 54 nourrit l'attitude

---

51 René Berthiaume, "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois", Nord, no. 1, automne, 1971, p. 13.

52 Ibid

53 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 9

54 Guy Cloutier, "Michel Tremblay ou De la révolution tranquille aux événements d'octobre", Nord, no. 1, automne, 1971, p. 15.

masochiste et sadique des femmes face à leur condition.

Marie-Ange Brouillette, Les Belles-soeurs, membre de la classe ouvrière, refuse le nouveau statut de Germaine Lauzon. Ce refus est poussé même au degré de l'envie, de la jalousie: "On peut pas dire que la chance tombe toujours sur ceux, les ceuses qui le méritent pas!... C'est pas juste! Moé aussi j'travaille, moé aussi j'les torche mes enfants." 55

L'attitude sadique des femmes est bien illustrée, à la fin de Les belles-soeurs, lorsque les belles-soeurs, les soeurs, les amies volent les timbres, les meubles de la nouvelle riche, de Germaine Lauzon. Cet acte destructeur l'empêchera de "s'en sortir" 56 et elle sera ainsi, de nouveau, une "tu-seul ensemble", 57 un membre de la classe ouvrière. Ces femmes doivent anéantir les rêves de Germaine Lauzon car elles refusent systématiquement toute valeur nouvelle.

Après le vol de ses timbres, Germaine Lauzon, en chantant l'hymne national avec toutes les

---

55 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 21

56 Id., A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90.

57 Ibid

autres femmes, démontre qu'elle est atteinte de masochisme. Elle recherche la douleur et l'humiliation en acceptant cette vocation de "faire pitié", 58 comme les femmes de la classe ouvrière.

De plus, les rapports entre les membres d'une même classe sociale sont inexistants car le manque de communication perpétue le désespoir, la solitude, la frustration à l'intérieur de cette même classe. Lisette de Courval, un autre membre de la classe moyenne, n'appuie pas Germaine Lauzon, sa consoeur, plutôt, elle s'allie temporairement à la classe ouvrière afin de l'abaisser. Elle dit que les timbres "devraient être à tout le monde!" 59 Alors l'appartenance à une classe sociale ne peut ni consoler ni protéger les personnages, ce n'est qu'une occasion de plus où le personnage se trouve "tu-seul". 60

Toutes les femmes, toutes les classes sociales sont hypocrites. Lola, le travesti, Demain matin Montréal m'attend résume cette hypocrisie

---

58 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 93.

59 Id, Les belles-soeurs, p. 107.

60 Id, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90.

ainsi: "Tout le monde fait semblant de s'aimer... pis comme tout le monde joue...tout le monde finit par se croire." 61

L'hypocrisie, dans le désir de tromper les autres, le sadisme, la méchanceté dans le désir de faire souffrir les autres, le masochisme, la méchanceté dans le désir de souffrir, de faire pitié,
sont les traits nécessaires à la survivance dans cet "enfer". 62 Lorsque la communication n'existe pas l'on doit avoir recours aux lois de la jungle. Laurent Mailhot élabore cette condition ainsi: "Qu'une seule s'échappe, par le haut ou par le bas, et c'en est fait de la solidarité tribale, de la bonne conscience endormie. L'enfer médiocre ne se vit bien qu'ensemble...Egoïsme, envie, aigreur, vulgarité, vengeance, désespoir, sont ici les formes monstrueuses d'une révolte refoulée et avortée." 63 La condition d'emprisonnement est postulée par le milieu de la famille, de la Main et par conséquent tous les personnages sont esclaves de la fonction

---

61 Michel Tremblay, Demain matin Montréal m'attend, p. 51.

62 Laurent Mailhot, "Les belles-soeurs ou l'enfer des femmes", Le théâtre québécois, Mtl., H.M.H., 1973, p. 196.

63 Ibid

qu'ils exercent dans la société, ils ne peuvent pas "s'en sortir" 64 sans tomber "en pièces détachées". 65

3. Les générations de femmes

Une condition commune rapproche tous les personnages féminins de Tremblay, elles ont toutes la même souche familiale, celle de la solitude en groupe, "une gang de tu-seuls ensemble". 66 L'on peut regrouper toutes les femmes de Tremblay selon —trois générations de cette même cellule: premièrement, celles qui appartiennent à la génération du passé, celles qui transmettent la tradition en acceptant leur milieu, en choisissant le statu quo plutôt que le progrès, celles qui se contentent de crier leur malheur. Deuxièmement, celles qui appartiennent à la génération du présent, celles qui se révolteront et tentent des "sorties néfastes", 67

---

64 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90

65 Id, En pièces détachées

66 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90.

67 Michel Bélair, Michel Tremblay, Mtl., Leméac, 1974, p. 19.

celles qui quittent le milieu sans trouver le bonheur, celles qui prennent conscience de leur médiocrité, qui essaient de s'en sortir en vain. Troisièmement celles qui appartiennent à la génération de l'avenir, celles qui prennent conscience de leur médiocrité, qui tentent des sorties et qui réussissent à "s'en sortir", 68 qui sont libérées, qui sont heureuses.

A La génération du passé

La génération du passé représente une petite société fermée sur elle-même jalouse de ses dogmes, auto suffisante. Parmi ses traits les plus distinctifs on relève un certain dégoût, une situation d'esclavage, une "maudite vie plate". 69 L'acceptation de l'aliénation est une autre de ses caractéristiques. Il vaut mieux pour cette génération accepter l'échec puisque sortir du cadre familial équivaut à une trahison. Cette génération est le stéréotype de la mère québécoise condamnée à

---

68 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 70.

69 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 22.

"torcher ses petits par devoir" 70 et à "faire pitié." 71 Cette génération fonctionne à partir d'un processus d'auto-destruction: toutes les prises de décision sont fondées sur des apparences sociales, sur le "qu'en dira-t-on" plutôt que sur des convictions et des émotions profondes.

Dans la pièce, Les belles-soeurs, toutes les femmes sauf Pierrette Guérin, Linda Lauzon et Ginette Ménard appartiennent à cette génération. Elles se lamentent toutes de l'emprisonnement, de l'esclavage que constitue pour elles la fonction qu'elles exercent dans la société. Elles ne démontrent aucun espoir d'affranchissement. Marie-Ange Brouillette se plaint, "chus tannée de vivre une maudite vie plate", 72 Rose Ouimet critique le "maudit cul" 73 puis le fait que "les femmes sont poignées à'gorge, pis y vont rester de même jusqu'au boute". 74 Angéline Sauvé, après sa petite tentative d'évasion dit:

---

70 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 24.

71 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 93.

72 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 22.

73 Ibid, p. 101

74 Ibid, p. 102

> J'ai été élevée dans des salles
> paroissiales par des soeurs qui
> faisaient c'qu'y pouvaient mais
> qui connaissaient rien, les pauvres!...
> J'ai appris à rire à cinquante ans!...
> Parce que Pierrette m'a emmenée dans
> son club, un soir?... j'ai compris
> c'que c'était que d'avoir passé
> toute ma vie sans avoir du fun!... 75

Même si Angéline aime bien le milieu de Pierrette, elle choisit le milieu de la génération du passé, elle préfère se soumettre à la condition d'aliénée afin d'appartenir, afin d'être une "tu seule" 76 parmi d'autres "tu-seule." 77 Les circonstances, les remontrances de Rhéauna, l'ont contraint de faire ce choix. Encore ici les relations de parenté l'emportent sur toute autre relation.

Germaine Lauzon souffre du fait qu'elle s'est fait voler ses timbres, son rêve. Mais ceci devait arriver car afin d'appartenir à la génération du passé elle devait nécessairement

---

75 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 81

76 Id, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90

77 Ibid

perdre ce qui lui aurait permis de "s'en sortir", 78 de laisser cette condition aliénante, elle a dû rester dans la "marde" 79 afin d'être une "tu-seule ensemble". 80

Lisette de Courval se fait voler son étole de vison à la fin de la pièce car ce vêtement engendre le rêve de "s'en sortir" 81 et ceci n'est pas permis dans la génération du passé. En perdant cet accessoire, Lisette est de nouveau "tu-seule ensemble". 82 Mais avant de perdre son étole, elle se permet de faire la leçon à ses propres compatriotes:

> On se croirait dans une basse-cour!
> ...J'les méprise toutes! Je ne
> remettrai jamais les pieds ici!
> Léopold avait raison, c'monde-là,
> c'est du monde CHEAP, y faut pas les
> fréquenter, y faut même pas en
> parler, y faut les cacher. Y

---

78 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90.

79 Ibid.

80 Ibid.

81 Ibid.

82 Ibid.

savent pas vivre! Nous autres on
est sortis de là, pis on devrait
pus jamais revenir! Mon Dieu que
j'ai donc honte d'eux-autres! 83

Voilà pourquoi on doit la condamner en lui volant son accessoire de rêve, son étole. Elle ne doit pas faire figure étrangère à l'extérieur du cadre familial, elle est condamnée à la condition de misère, à la génération du passé.

Dans En pièces détachées, Robertine est le seul personnage qui représente la génération du passé. Déjà on voit un progrès, une évolution, si l'on compare le nombre de femmes qui reflétait les traditions du passé. Dans Les belles-soeurs, il y en avait douze et En pièces détachées, il n'y en a qu'une. Dans Les belles-Soeurs c'était un genre d'exorcisme collectif, le fait de hurler cette révolte contre l'existence tandis qu'ici Robertine est seule et encore ses cris sont étouffés par Thérèse, la génération du présent. Robertine souffre lorsqu'elle sort humiliée de la confrontation avec sa fille, Thérèse:

---

83 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 19.

Thérèse: "...Pis penses-tu que t'étais du monde, dans ce temps là? T'étais pas endurable! Une vraie bebitte! Toutes mes amies avaient peur de toé! Bête comme tes pieds! C'est de ta faute si on est toutes malheureux, dans'famille! Si tu nous avais élevés comme du monde, j'arais marié quelqu'un qui avait du bon sens, mais non..." 84

Ici le rôle de martyr, désiré par Robertine, une femme de la génération du passé, n'est pas porté aux nues, mais plutôt ridiculisé par Thérèse. Ainsi la relation mère-fille est réduite à un vulgaire lien improductif. Personne n'accepte sa responsabilité et chacun blâme son prochain.

Marie-Louise et Manon, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, sont également des porte-parole de la génération du passé. Marie-Louise se révolte verbalement contre sa mère et contre l'éducation sexuelle qu'elle en a reçu; sa révolte est vraiment violente et le langage employé prend ici même la

---

84 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 61.

valeur d'exorcisme: il repose le problème de sa frustration: le cul:

> ...Ma mère...Ah! J'y en voudrai toute ma vie de pas m'en avoir dit plus...Ma mère a m'avait juste dit: "Quand ton mari va s'approcher de toé, raidis-toé pis ferme les yeux! Y faut que t'endures toute...c'est ton devoir." Ben j'lai faite, mon devoir, sacrement...85

L'instinct de révolte démontré verbalement ici résulte plutôt d'un état de servitude.

Léopold souligne la cause de cette frustration **"de cul", c'est la religion des curés** qui voyaient du mal partout, plutôt que la religion de Dieu qui avait mis du bien partout:

> Léopold: ...Pis si tu veux absolument parler du bon Dieu, parce que j'te vois v'nir avec ton bon Dieu...Ben ton crisse de bon Dieu, là, y'a mis du plaisir dans c't'affaire-là, pis c'est pas pour rien! 86

---

85 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 88.

86 Ibid, p. 85

Aucun amour ne lui sera possible à cause de la façon dont elle a été élevée.

Marie-Ange Brouillette, Les belles-soeurs, souligne aussi le rôle de la religion des curés, celui d'enlever tout bonheur en proclamant que tout est péché: "Ça devrait pas exister, ces concours-là! Monsieur le curé avait ben raison, l'aut'jour, quand y disait que ça devrait être embolie!" 87

Puisque les femmes de la génération de Germaine Lauzon, de Marie-Louise et de Manon voient du mal partout, le bonheur sur terre leur est interdit. Ces dernières peuvent se sauver, se mériter le ciel en souffrant le martyre sur terre. C'est ainsi, qu'elles deviendront un jour des saintes, qu'elles atteindront leur but ultime.

Manon, âgée de vingt-cinq ans, en imitant Marie-Lou, incarne la faillite et la démission. Elle l'admet lorsqu'elle accepte totalement sa condition d'aliénée. Héritant les "bebelles" de Marie-Lou, c'est-à-dire, les crucifix, images saintes, etc., elle propage la tradition de la

---

87 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 22

génération du passé même si elle vit au présent. Le sacrifice, "faire pitié", le martyr est son idéal.

Dans la pièce Hosanna, il n'y a pas de personnage qui représente la génération du passé mais on ressent obliquement--par le biais des références qu'Hosanna et Cuirette font au sujet de leurs mères--l'influence que celles-ci exercent encore sur leur comportement. Lorsque Cuirette se frotte le front brûlé avec du beurre, Hosanna se moque de lui en attaquant ce geste datant de la génération du passé: "C'est ça, fait c'que ta moman t'a montré de faire quand on se brûle! Beurre-toé, Cuirette, beurre-toé comme faut, le bobo va s'en aller tu-seul..."88

Hosanna résume ainsi la génération du passé, en décrivant la réaction de sa mère lorsqu'elle a appris qu'Hosanna avait commencé à coucher avec les hommes:

> Hosanna: A m'as dit: "Si t'es de même mon petit gars, au moins, choisis-toé s'en des beaux!"...Ça fait que depuis c'temps-là, quand on se voit,

---

88 Michel Tremblay, Hosanna, p. 25

> moé pis elle, on fait semblant de
> rien pour pas être obligée d'en
> parler, pis moé j'ai pas envie
> pantoute de l'entretenir de mes
> "aventures romanesques"! 89

Ce qui compte pour sa mère ce sont les apparences. De plus, le manque ou le refus de communication est essentiel si l'on veut éviter la réalité, si l'on ne veut pas avoir à accepter la réalité, la condition aliénante. En refusant d'accepter la sexualité réelle de son fils, la mère n'a pas besoin de questionner l'identité de son fils ni de s'interroger sur sa compétence comme mère. Ce manque de communication favorise l'illusion, les apparences plutôt que la réalité.

La génération du passé n'est pas représentée par un personnage dans la pièce Sainte Carmen de la Main, il n'y a que des retours en arrière qui rappellent la génération du passé. Trois d'entre eux sur la vie passée de Carmen nous sont donnés à la manière d'une lecture de livre déposé sur un lutrin. Lorsque Bec-de-Lièvre lit ceci de sa voix d'enfant, la génération passée est présente. Carmen

---

89 Michel Tremblay, Hosanna, p. 42

revit son passé avant de monter sur la scène du Rodéo, elle répète les mêmes paroles qu'elle avait prononcées avant de faire sa première communion: "J'veux pas y aller! Moman! aide-moé!" 90 Carmen, habillée en blanc, manque de confiance ici, tout comme le jour où elle était habillée en blanc, vêtue de sa robe de première communion, lorsque sa mère l'avait découragée ainsi:

> Maudit que t'es laide! Une première communiante, c'est beau, mais toé, t'es laide! Es-tu sûr que t'es-t-en état de grâce? T'as pas l'air en état de grâce! Tes yeux sont louches! Si tu fais ta première communion pis que t'es pas en état de grâce, tu vas aller en enfer tout drette! 91

Avec ce rappel de l'enfer, cette religion de peur, celle du passé et de Marie-Louise, l'écho des traditions envahit et contrôle, même temporairement, Carmen. Ses anciennes peurs, celles d'être une

---

90 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 44.

91 Ibid, p. 43.

ratée, celles d'être aliénée, reviennent.

Toothpick, instrument du passé, assassine Carmen parce qu'elle voulait changer la condition aliénante des autres personnages. Carmen morte, sa chanson d'espoir ne se fera plus entendre, il n'y aura plus de "lever de soleil", 92 il n'y aura plus d'espérance, ce qui offre un moyen de préserver le statu quo, la condition aliénante. Une fois de plus la génération du passé contrôle les femmes, les jeunes, telle que l'on a déjà vu dans Les belles-soeurs.

Manon, dans Damnée Manon, sacrée Sandra, reflète aussi les excès de la génération du passé. Voulant à tout prix perpétuer sa mère qui était, à son avis, une sainte, elle accepte fanatiquement cette même vocation, celle de se martyriser afin de devenir sainte. Mais cette même Manon est plus égoïste, elle veut Dieu pour elle et lorsqu'elle croit avoir à le partager avec une autre âme elle le menace:

> Si...si vous m'abandonnez, chus capable de ben des affaires, vous savez! Si vous m'abandonnez, le

---

92 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 9

> Diable est pas loin pis j's'rais
> ben capable d'aller le chercher
> moé-même avant même qu'y à se jeter sus'
> moé. Si vous v'nez pas tu-suite,
> j'me perds...c'est toujours vous qui a
> pris ma destinée en mains ben je vous
> le dis une fois pour toutes: c'est
> votre responsabilité! J'me lave les
> mains de toute responsabilité pi si
> j'me perds, c'est vous qui me perds! 93

Ici Manon cherche à dominer Dieu, elle veut qu'il accepte toute responsabilité de son destin. Elle fait preuve d'une paresse morale et spirituelle. Elle ose même lui demander de croire en elle: "J'crois en vous! Croyez donc en moé! Même...si ...j'ai...été...inventée...par...Michel." 94

Manon, comme les autres membres de la génération du passé, croit que tout ce qui lui arrive est la faute d'autrui, jamais la sienne, elle refuse et refusera toujours sa responsabilité. Ici elle blâme même Dieu, c'est sa faute si elle

---

93 Michel Tremblay, Damnée Manon, sacrée Sandra, Ottawa, Leméac, 1977, p. 59.

94 Ibid, p. 65.

se perd; voilà le comble du fanatisme religieux. Il faut, à tout prix, préserver les apparences, même avec Dieu, on doit jouer le rôle d'une martyre et "faire pitié". 95 Voici le comble de l'hypocrisie.

Les femmes de cette génération sont solidaires, elle fonctionnent ensemble afin de sauvegarder l'état actuel des choses, afin d'assurer sa propagation. Marie-Louise a bien entraîné Manon, sa fille car cette dernière emploie les mêmes chapelets, les mêmes images saintes, les mêmes paroles que sa mère, et elle demeure elle aussi dans sa cellule de "tu-seule". 96 Ainsi la génération du passé existe même au présent. Le statu quo est leur mot d'ordre, elles ont peur de l'action, du changement, de ce que la génération du présent et de l'avenir pourrait emmener. Alors en employant la religion, en ne menaçant que celles qui essaient de "s'en sortir", 97 que celles qui veulent quitter leur condition aliénante, seront damnées, elles assument le rôle de marâtres. Elles sont presque toutes puissantes, car

---

95 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 93.

96 Ibid, p. 90

97 Ibid.

il n'y aura qu'un seul personnage qui échappera à leur emprise. Mais même celui-ci ne sera pas libre, on le mettra "en pièces détachées", 98 en le détruisant physiquement (assassinat) faute de ne pas avoir réussi sa destruction morale. Carmen est ce personnage libéré mais détruit, celle qui a tellement évolué, changé, qu'elle doit être anéantie puisqu'elle menace maintenant la génération du passé.

B La génération du présent

Tous les personnages de la génération du présent sont caractérisés par une même prise de conscience: celle de leur médiocrité. A l'intérieur de cette même génération l'on trouve deux types de personnages; celles qui ont complètement délaissé leur milieu familial (Pierrette, Les belles-soeurs, Carlotta, Trois petits tours), elles en font concrètement partie et celles qui ont moralement délaissé leur milieu (Thérèse, En pièces détachées, Linda Lauzon et Ginette Ménard, Les belles-soeurs), mais qui y demeurent physiquement. Celles qui ont

---

98 Michel Tremblay, En pièces détachées.

physiquement laissé le milieu familial (Pierrette) aimeraient y retourner mais elles sont rejetées. Ce groupe de "femmes révoltées", 99 comme le disait Michel Bélair dans Michel Tremblay, a fait une "fausse sortie", 100 parce que même en ayant rejeté leur milieu, même en ayant refait leur vie, elles demeurent malheureuses. La faillite est le résultat de cette génération. Même en acceptant leur condition médiocre, dû à leur conditionnement social et religieux, même avec cette prise de conscience, même en transposant en actes concrets leur révolte, elles ne parviennent pas à changer leur existence, à être heureuses. Leur seule réconfort est de pouvoir assumer la responsabilité de leur faillite. Au lieu de se contenter de crier leur révolte comme la génération du passé, elles ont pu la vivre. Même si l'action de cette génération n'a pas porté fruit, c'est-à-dire, bonheur, c'est tout de même un geste et un indice de vie.

Pierrette, l'âme damnée des Belles-soeurs, tout comme Hosanna et Sandra, a quitté l'univers de la famille et a choisi de vivre dans l'univers de son

---

99 Michel Bélair, Michel Tremblay, Mtl., Leméac, 1974, p. 29

100 Ibid, p. 25

Johnny, dans le milieu de la Main où l'on retrouve des travestis, des prostituées. Malheureusement, la Main ne lui apporta pas le bonheur mais plutôt une autre sorte de misère. Rejetée par Johnny, son proxénète, et rejetée par sa famille, Pierrette doit accepter son sort, celui d'être rejetée deux fois. C'est ainsi qu'elle se trouve vraiment seule. Elle ne peut même plus être seule parmi ses semblables comme celles de la génération du passé, elle demeure seule avec sa prise de conscience et son échec. Alors une fois qu'on s'est damnée, comme Pierrette, en quittant le milieu, comme le disait Le Moyne, de la "sainte famille", 101 on ne peut être réadmis dans la génération du passé. On pourrait même dire que la génération du présent souffre plus que la génération du passé car celle-ci n'a pas eu cette prise de conscience, n'a pas eu l'idée de changer, d'améliorer son sort, tandis que la génération du présent, ayant eu cette prise de conscience, ayant essayé d'améliorer son sort mais ayant échoué, se sent plus coupable. Il paraît qu'il ne lui reste que deux possibilités: se suicider, ce que Pierrette

---

101 J. L. Le Moyne, Convergences, Mtl., H.M.H., 1961, p. 106.

envisage ou se perdre dans la boisson, ce que Pierrette fait;

> ...J'ai rien que trente ans pis j'me sens comme si j'en arais soixante! Y [Johnny] m'en a tu fait faire, des affaires, c'gars-là!...J'étais belle, j'attirais la clientèle. Tant que ça dure, ça allait ben...Mais là...Une fille qui a faite la vie pendant dix ans, ça poigne pus! Chus finie! Pis essayez donc d'expliquer ça à mes soeurs. Comprendront rien! J'le sais pas c'que j'vas devenir, j'le sais pas pantoute!... Y me reste pus rien que la boisson, astheur...102

Pierrette est rejetée par la génération du passé, celle qui ne vit que d'après les apparences morales et d'après cette génération, Pierrette a l'apparence d'être damnée; elle ne peut donc être acceptée dans le milieu de la "sainte famille", 103 où

---

102 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 94

103 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 106.

tout le monde craint le changement, les sorties. Pierrette est aussi rejetée par la génération du présent où la jeunesse est un atout. A trente ans, même le maquillage ne cache pas tous les défauts. La Main, le Johnny l'ont rejetée car elle n'attire plus de clients puisque son apparence physique se détériore. Physiquement et moralement, Pierrette est "en pièces détachées", [104] alors sa condition de solitude est extrême. Cette condition d'aliénation provoque probablement le recours au suicide.

Linda Lauzon et Ginette Ménard, Les belles-soeurs, commencent à formuler verbalement leur opposition au milieu familial. Celles-ci ont un modèle d'opposition à suivre, c'est-à-dire Pierrette Guérin. Sûrement elles profiteront du chemin que Pierrette leur a tracé. Ginette, enceinte, se renseigne sur les possibilités d'un avortement. Mais si elle commet ce crime, elle aura péché contre la religion de la génération du passé. Tant que cette génération ne se rend pas compte qu'elle veut

---

[104] Michel Tremblay, En pièces détachées.

commettre ce péché, elle sera acceptée au sein de la "sainte famille" 105 mais si l'affaire est dévoilée elle devra, comme Pierrette, sortir physiquement de ce milieu pour ne plus jamais être réintégrée.

Thérèse, En pièces détachées, n'a pas de modèle à suivre, c'est-à-dire une Pierrette Guérin, ainsi seule, isolée dans un univers fermé, régi par Robertine, sa mère, la génération du passé, elle demeure confuse et ne sait comment articuler sa révolte. Thérèse n'a pas physiquement laissé le milieu familial mais sur le plan moral elle l'a sûrement quitté. Thérèse devra supporter les remontrances continuelles de sa mère et ne saura que succomber devant ces critiques. Elle se blâmera davantage et regrettera à jamais sa faute, d'avoir épousé un bel homme, d'avoir succombé aux apparences physiques. Cette misérable ne pourra qu'extérioriser verbalement sa révolte. Ici la prise de conscience ne fait qu'aiguiser le malheur. Plus Thérèse analyse sa situation, plus elle est malheureuse.

A ce groupe de femmes révoltées, il faudrait ajouter la Duchesse de Langeais, La Duchesse

---

105 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 106

de Langeais, Hosanna, Hosanna, Gloria, Bec-de-lièvre, Rose-Beef, Sainte Carmen de la Main et Sandra, Damnée Manon, sacrée Sandra.

Bec-de-lièvre, lesbienne, l'amie de Carmen, et Rose-Beef, une travestie, ont eu cette prise de conscience--celle de leur médiocrité--après avoir entendu la chanson de Carmen. Mais Carmen assassinée, sa chanson est aussi morte avec elle. Puisque Bec-de-lièvre et Rose-Beef ne pourront plus nourrir leur espoir, elles auront aussi essayé une "fausse sortie". 106 Toothpick, l'assassin, annonce le meurtre de l'espoir, de Carmen ainsi: "Le soleil se lèvera pas!" 107 Elles existeront maintenant dans la noirceur, sans espoir de revoir le soleil—Carmen. Celles-ci sont vouées à une condition aliénante et pis encore, à la conscience de cette même condition.

Gloria, la chanteuse sud-américaine, celle qui était super-vedette avant l'arrivée de Carmen croyait vraiment s'être sortie de sa pauvre condition mais cette "reine déchue" 108 fut détrônée par

---

106 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 25.

107 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 75.

108 Ibid.

Carmen. Après la mort de Carmen, Gloria est réemployée et elle chante encore la chanson des "fausses sorties", 109 "mi coraçon" (sic).110

Elle chante son désir d'aimer mais elle n'a pas l'espoir d'accéder jamais à l'amour véritable. Néanmoins son chant sauvegarde l'illusion des "fausses sorties". 111

La Duchesse de Langeais, Hosanna et Sandra, voyaient comme voies de salut le maquillage, les costumes, les accessoires mais à la fin elles comprennent que ces objets ne sont que leur façon de fuir leur identité sexuelle; elles acceptent leur faillite et acceptent leur condition aliénante. Elles s'acceptent tout en comprenant que leur chance d'atteindre le bonheur est minime. Cuirette, l'amant d'Hosanna, résume ainsi cette idée: "L'important c'est que tu soyes toé. C'est toute. J'pense que c'est toute. Claude...c'est pas Hosanna que j'aime...Va te démaquiller..." 112 Même si ces personnages ne peuvent atteindre le bonheur, ils

---

109 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 25.

110 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 81.

111 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 25.

112 Michel Tremblay, Hosanna, p. 75.

seront tout de même conscients de la réalité, ils pourront être responsables face à leur échec, s'accepter. La Duchesse de Langeais explique sa "fausse sortie", 113 sa faillite ainsi:

> ...Fini l'amour, astheur, c'est ben correct...Braille un bon coup, roule un peu sous la table, là, pis après...après, fais comme toujours: dis-toé que t'es la plus belle pis la plus fine, pis que le monde est rempli d'hommes qui t'attendent! 114

Elle sait qu'elle ne sera jamais vraiment heureuse mais elle préfère jouer son petit jeu, se dire qu'elle est encore belle, que ses apparences physiques attirent encore les hommes. Tout en acceptant sa condition elle n'abandonne pas son rôle, son attitude qui vise à faire semblant d'être heureuse, d'être vraiment aimée.

Sandra, (Damnée Manon, sacrée Sandra), admet sa fausse identité; elle va jusqu'à dire à Manon:

---

113 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 25.

114 Michel Tremblay, La Duchesse de Langeais, Ottawa, Leméac, 1973, p. 106.

"Amène moé avec toé parce que moé non plus j'existe pas! Moé aussi j'ai été inventée!" 115 Sandra accepte son rôle et ne prétend pas être vraie, elle sait qu'elle est illusoire, car inventée. Lorsqu'elle dit: "J'vas continuer mon numéro, perpétuer mon rôle de travesti drôle pour les voisines qui doivent déjà m'attendre en se demandant que c'est que j'vas leur sortir aujourd'hui", 116 elle accepte de continuer sa fonction.

La génération du passé n'aime pas la génération du présent mais la génération du présent aime la génération du passé. Puisque Sandra, la génération du présent, comprend et accepte la génération du passé, elle peut l'aimer même si elle ne peut espérer être aimée elle-même.

Sandra en voyant Manon, la génération du passé, aurait aimé lui dire:

> ...Manon, ma soeur...ma jumelle...
>
> mon antithèse, ma contraire,

---

115 Michel Tremblay, Damnée Manon, sacrée Sandra, p. 66.
Manon et Sandra sont des personnages "rares", c'est-à-dire des personnages qui avouent leur conviction de n'être que des personnages, des constructions d'un auteur. (CF. Pirandello).

116 Michel Tremblay, Damnée Manon, sacrée Sandra, p. 66.

> toujours fourrée dans les
> jupes de sa mère, une fausse
> sainte sèche comme un pruneau...
> Manon que j'aurais voulu prendre
> dans mes bras, pis embrasser,
> pis caresser, en disant: "Que
> c'est que t'es devenue, donc...
> R'garde moé, chus la honte de
> la société!" en riant pis en
> tapant des mains...A sait pas
> que chus là! Ma seule présence
> la tuerait! Chus la négation
> de sa vie. De sa Foi. 117

Manon, la génération du passé, représente les faux scrupules, elle est une "fausse sainte sèche" 118 tandis que Sandra est devenue la fausse "honte de la société". 119 Elles représentent des antithèses car Sandra incarne la perversion sexuelle, elle est travestie, tandis que Manon exprime le refus complet de la sexualité et même des rêves

---

117 Michel Tremblay, Damnée Manon, sacrée Sandra, p. 63.

118 Ibid

119 Ibid

sexuels car ils sont mauvais. Il est "cochon" 120 ce rêve où Manon caresse et se fait caresser par Michel. Elle dispute même le bon Dieu, elle lui dit qu'il est responsable, "Vous m'avez faite commettre un péché pendant que je dormais...J'ai pas pu me défendre!" 121 qu'il est à blâmer si elle se damne à cause d'un rêve sexuel. Sandra, la génération du présent, croit que le sexe est essentiel, elle se croit même esclave du sexe: "C'est la queue qui mène, moé, j'exécute! Un esclave? Ben oui. C'est tellement un beau mot." 122 Manon croit que "la solution à toute...c'est le bon Dieu" 120 tandis que Sandra croit à "la survie par le cul!" 124 Dans Damnée Manon, sacrée Sandra, ces deux générations fanatiques, la génération du présent et la génération du passé, sont clairement exprimées et le spectateur ne peut s'empêcher de conclure que le fanatisme religieux de la génération du passé a

---

120 Michel Tremblay, Damnée Manon, sacrée Sandra, p. 52.

121 Ibid, p. 53

122 Ibid, p. 54

123 Ibid, p. 27

124 Ibid, p. 28

des effets aussi négatifs que le fanatisme sexuel de la génération du présent. Ces deux conditions sont aliénantes et font souffrir les membres de leur génération.

C La génération de l'avenir

Carmen, la seule qui appartienne à la génération de l'avenir, manifeste une prise de conscience virulente et la propose au public. Dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Carmen propose cette liberté à Manon, sa soeur, celle qui réincarne la génération du passé:

Carmen: [...] Chus v'nue au monde dans marde, pareille comme toé, Manon, mais au moins j'essaye de m'en sortir!

Manon: En chantant des chansons de cow-boy au Rodéo!

Carmen: Oui, en chantant des chansons de cow-boy au Rodéo! Pour moé, être libre, c'est de chanter des chansons

> de cow-boy au Rodéo, pis
> après! C'est toujours ben
> mieux que de rester gommée
> dans son passé, un chapelet
> à la main pis les yeux dans
> le beurre! 125

Même si elle vient du même passé que Manon, elle parvient à se réaliser. Ses aspirations peuvent paraître ridicules mais pour elle cette carrière de chanteuse western au Rodéo est très importante. Au lieu de rêver à l'impossible elle est assez lucide pour limiter ses ambitions à ses capacités. Elle accepte son passé; elle veut vivre avec ce qu'elle est,plutôt que de tout rejeter, que de faire semblant de tout rejeter. Carmen est un personnage très sain, elle est la seule qui ne soit pas moralement "en pièces détachées", 126 toutes ses parties étant bien organisées. Elle accepte le passé; le présent mais vise l'avenir. Au lieu de s'enfermer, de s'entourer de chapelets, de réincarner la génération du passé, au lieu de

---

125 Michel Tremblay, A toi pour toujours, Marie-Lou, p. 70.

126 Id. En pièces détachées.

s'arrêter à la simple prise de conscience de la génération du présent, elle choisit la voie la plus difficile, elle passe à l'action. Tout comme les femmes de la génération du présent, elle accepte sa médiocrité mais elle ne reste pas là, elle avance, elle agit, elle devient chanteuse de cow-boy au Rodéo. Sa sortie du milieu n'est pas une fausse sortie car elle ne se leurre pas commes les Pierrette Guérin, la génération du présent. Elle rêve, comme on le dit dans l'expression familière québécoise,non pas en couleur mais en noir et blanc. Son but n'est pas aussi élevé que celui des Pierrette donc il est plus facile à atteindre. Une fois qu'elle est chanteuse western au Rodéo, dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, elle n'arrête pas d'évoluer. Dans Sainte Carmen de la Main, on revoit cette même Carmen mais qui a vraiment accéléré son train d'évolution. Ici, elle rêve plutôt en couleur , elle veut sauver les gens de la Main. Son but est très élevé. Ce même but, ce même rêve menace l'état actuel de la Main, cette condition aliénante qui nourrit Maurice, le chef de la pègre. Si Carmen améliore la condition aliénante de la Main

en éveillant chez la masse cette prise de conscience de leur médiocrité, elle diminuera le butin de Maurice. Ainsi puisque Carmen menace la situation de Maurice, la pègre, elle doit être sacrifiée, anéantie. Carmen, en voulant jouer le rôle d'une sainte Jeanne d'Arc se fait abattre les ailes car Toothpick l'assassine. Ainsi, physiquement elle est réduite "en pièces détachées". 127

Dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Carmen sort de son "trou" et elle essaie d'aider sa soeur à faire de même. Ici elle représente une lueur d'espoir, les spectateurs peuvent se permettre de rêver un peu. Mais dans Sainte Carmen de la Main, elle ose vouloir sauver le grand public, elle ose vouloir jouer le rôle d'une sainte alors elle devient trop dangereuse, elle menace trop l'ordre établi. Carmen affirme sa liberté ainsi:

> Moé...chus libre. Entends-tu?
> 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

---

127 Michel Tremblay, En pièces détachées.

> si y seraient pas morts, eux autres, j's'rais probablement pas là...Pis quand j'commence ma première chanson de cow-boy, chus tellement heureuse qu'y soient morts. 128

Ici la mort de ses parents symbolise la mort du passé et simultanément la naissance d'un espoir, de l'avenir. Ce bonheur l'a enivrée et l'orgueil de chanter au rodéo, d'être différente des femmes de son quartier devient une foi qui domine toutes les autres. Malheureusement la foi qu'elle a en elle tout comme la foi en Dieu de Manon, et la foi en la sexualité de Sandra dans Damnée Manon, sacrée Sandra, devient fanatique. Carmen dévoile ce fanatisme ainsi:

> J'ai une nouvelle chanson, Bec-de-Lièvre, là que quand j'commence à faire des yodles à'fin j'ai pus l'impression que c'est moé qui chante! J'ai l'impression d'être...

---

128 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 93.

> quèqu' chose de grand pis de
> fort...qui plane, pis qui
> regarde en bas en suivant le
> vent...la musique. 129

Ici Carmen veut devenir une idole, elle veut dépasser les bornes de la réalité. Bec-de-Lièvre confirme ceci lorsqu'elle parle de Carmen à Sandra et à Rose-Beef: "Quand à s'approche de toé...t'as l'impression d'être rien. T'as juste envie de l'adorer..." 130

Cette foi transforme les apparences, la réalité, la vie vécue et celle à vivre. Les choeurs sont là pour le prouver:

> Le soleil est v'nu au monde
> comme un coup de poing rouge
> au bout d'la Catherine!
> ...
> J'le sais pourquoi c'que le
> soleil se lève de même à matin!

---

129 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 15.

130 Ibid, p. 18.

...

C'est pour Carmen! 131

Tout le choeur des travestis de la Main et tout le choeur des putains de la Main proclament leur foi en la gloire de celle qui va réussir, c'est-à-dire Carmen.

Mais le destin, annoncé par ces mêmes choeurs, réserve une fin tragique à celle qui commence à se croire tout-puissante. "La fatalité de Carmen, c'est la même que celle d'Antigone, la désobéissance à l'ordre établi. Carmen injurie Maurice (l'ordre de la Main, la pègre) comme Antigone injuriait Créon". 132

Carmen se croit plus forte que Maurice lorsqu'elle dit:

> ...J'ai commencé à soir,
> Maurice, pis j'm'arrêterai
> certainement pas là! Si tu
> veux m'aider, tant mieux.
> Sinon tant pis. J'me sens
> assez sûre de moé pis assez

---

131 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 10.

132 Yves Denis, Préface de Sainte Carmen de la Main, p. xi.

> forte pour te tenir tête.
> J'pourrais ben passer du creux
> de ton lit à la tête de tes
> ennemis. 133

Ainsi le crime est commis, celui de l'orgueil, de l'ambition exagérée,celui de vouloir se dépasser et la coupable, Carmen, doit être punie.

Tandis que Carmen évoluait à un rythme raisonnable dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, par contre avec Sainte Carmen de la Main, Toothpick et Maurice, agents de l'ordre établi, ralentissent complètement son rythme d'évolution et détruisent celle qui devenait trop orgueilleuse et voulait aussi forcer l'évolution des gens de la Main. Comme écrit Michel Bélair:

> Si Carmen ne se paye que le
> Rodéo, c'est finalement parce
> qu'elle ne peut pas faire
> mieux...encore. La société
> québécoise a certes évolué
> énormément au cours de la
> dernière décennie, mais il n'est

---

133 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 64.

pas encore temps d'entonner
des Te Deum. 134

Carmen, comme toutes les autres personnages féminins du théâtre de Tremblay demeure "en pièces détachées". 135

4 Les catégories sexuelles

Dans le théâtre de Tremblay, on rencontre trois sortes de femmes. Il y a les femmes-femmes, c'est-à-dire les mères, les filles, les tantes, les grand-mères; il y a une femme-homme, c'est-à-dire une lesbienne, et il y a les hommes-femmes, c'est-à-dire les homosexuels et les travestis.

A Les femmes-femmes

Le Moyne, dans Convergences, disait, "Il n'y a plus de femmes, il n'y a que des mères dont on n'a jamais à dire qu'un mot: tabou". 136 Ce

---

134 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 35.

135 Michel Tremblay, En pièces détachées.

136 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 105.

critique nous présente ici deux idées simultanément intéressantes. D'une part l'idée de tabou, associée à la religion, au cléricalisme et à une conception erronée de la sexualité. (1) D'autre part l'idée que la femme est mère à l'exclusion de toute autre fonction.

Ce jugement semble nous conduire dans une direction: celle de la toute puissance de la femme au sein de la cellule familiale et de la solidarité de la famille. A tel point que la femme devient la famille et la famille la femme. Aucun de ces personnages n'existe indépendamment d'une famille ou même du souvenir distant et de l'écho de celle-ci. (2) La famille est perpétuellement omniprésente.

Les promis et promises ne sont jamais seuls. Ils sont toujours en famille, même pour l'adultère (la soeur ainée de Serge, Bonjour là, bonjour, commet l'adultère avec le jeune Robert, l'ami de Serge). Lorsque l'homme se marie, il épouse moins

---

(1) voir chapitre I, section 3A, p. 33.

(2) voir chapitre I, section 3B, p. 30, citation no. 45, citation no. 46.

une femme qu'une mère. Celle-ci scrupuleuse, intimidée et hantée par la chair aura la même attitude que sa propre mère (ambassadrice des traditions de son peuple). Elle l'empêchera d'avoir des amours heureuses, elle lui révèlera l'amour interdit, l'amour puni, l'amour sali, l'angoisse devant l'autre. Elle lui interdira toute libération et se montrera férocement possessive. Elle lui prouvera aussi l'inutilité des secours humains et des recours à Dieu. La famille, la mère ou encore la femme détruisent le mariage. La mère de Marie-Louise en disant à sa fille: "Y faut que t'endures toute... c'est ton devoir", 137 lui présente son attitude négative vis-à-vis le mariage.

Le milieu angoissant fait de ce personnage une automate, elles sont toutes pareilles et sans mystères sous leurs déguisements de temps, de lieu, de classe. Ne pouvant ni aimer ni se faire aimer, elles subissent des échecs et ces faillites en engendent d'autres et créent en ces

---

137 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 88.

personnages un complexe d'infériorité, une attitude négative envers eux-mêmes.

La fonction sociale de cette femme-femme se présente comme suit: "Environnée de fécondité, une femme nourrissante travaille, en l'absence de son homme". 138 Puisque le père québécois s'absente nécessairement (à cause de son emploi) et facilement (la taverne), la mère comble ce vide, la mère assure l'unité de l'ensemble, la mère suffit à tout. Elle joue le rôle de père, de mère et de marâtre. Les mères sont responsables de toutes les catastrophes qui adviennent aux membres de la famille parce qu'elles jouent précisément ce rôle de marâtre. Les hommes ne sont pas responsables car ils ont refusé le rôle de chef de famille pour choisir celui de lâche ou d'absent. La cellule familiale commence et finit par—ou à cause de—la mère. Celle-ci se trouve être à la fois le commencement—ou noyau—et la cause de sa destruction. A toi pour toujours, ta Marie-Lou représente l'illustration la plus évidente de cet état de décomposition familiale. Marie-Lou l'explique ainsi:

---

138 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 71.

> J'ai lu dans le Sélection, l'aut' jour qu'une famille c'est comme une cellule vivante, que chaque membre de la famille doit contribuer à la vie de la cellule... Cellule mon cul...Ah! oui, pour être une cellule, c'est une cellule, mais pas de c'te sorte là! Nous autres, quand on se marie, c'est pour être tu-seule ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toi est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord...Pis tout le monde se regarde comme chien et chat...Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est! 139

La solitude qui existe au sein de cette famille est causée par l'égoïsme de la mère, de Marie-Lou. Marie-Lou démontre cet égoïsme par ces paroles:

> C'est pas vrai que j'le veux pas, c't'enfant-là...J'le veux!...Pis y'a personne qui va y toucher...Ça va être mon enfant à moé...A moé tu seule...

---

139 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 90.

> Lui (Léopold) y y touchera
> jamais...J'y permettrai jamais
> de mettre ses mains sales
> dessus! 140
> La femme (canadienne française)
> a joué dans la formation de
> notre peuple un rôle autonome
> très considérable, un rôle où
> elle s'est affirmée avec une
> autorité et une indépendance
> qui ont profondément marqué la
> mémoire collective. Il y a à
> l'origine supérieure de notre
> mythe une maternité spirituelle,
> manifestement providentielle,
> dont nous ne sommes pas sevrés...141

Le Moyne souligne ici le rôle primordial de la femme dans la civilisation canadienne-française. Ces femmes étaient des âmes prêtes à tout. Elles pouvaient résoudre tous les problèmes car "tout s'arrange au confessionnel et tout finit bien,

---

140 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 92-93.

141 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 72.

c'est-à-dire dans le sacrifice". 142 C'est ainsi que la mère, la fille, la grand-mère, ont conquis leur monde, leur milieu, en refusant plutôt qu'en acceptant leur condition, en refusant plutôt qu'en aimant les membres de leur famille. Le Moyne explique davantage cette cause d'aliénation ainsi: "Et nous nous sommes multipliés en rejetant la chair, au fond d'un secret que notre conscience a rejoint sans le comprendre; nous nous sommes aimés dans une intimité défectueuse où la nécessité féminine s'est revêtue d'interdiction, nous nous sommes trompés dans une union où la femme était mère". 143 Ce phénomène est très bien démontré dans la pièce A toi pour toujours, ta Marie-Lou. La mère de Marie-Lou avait averti sa fille que le plaisir de la chair était un "devoir" 144 et non pas un plaisir et Marie-Lou s'y réfère comme à un "viol" 145 et Manon après avoir été témoin du "viol" 146 de sa mère, fait cette

---

142 J. L. Le Moyne, Convergences, p. 89.

143 Ibid, p. 99.

144 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie Lou, p. 60.

145 Ibid

146 Ibid

réflexion à Carmen: "Si t'es avais vus! Y'étaient assez laids!" 147 Ici grand-mère, mère et fille sont d'accord, la sexualité est malsaine. Ainsi toutes les femmes sont réduites au degré zéro de l'existence, elles sont plutôt ridicules qu'édifiantes et brisées par leur foi aveugle en une religion qui a été une des causes principales de leurs déséquilibres. Ce sont aussi des éducatrices qui méprisent la culture, le français bien parlé parce que c'est "une langue de tapette". 148 Elles emploient souvent un jargon vulgaire et révèlent leurs talents tragi-comiques en se moquant de leurs semblables et—par ce biais—d'elles-mêmes.

B La femme-homme

Dans l'oeuvre de Michel Tremblay il n'y a qu'une femme-homme, c'est-à-dire une lesbienne. Il s'agit de Bec-de-Lièvre dans Sainte Carmen de la Main. Celle-ci a un défaut physique, son bec-de-

---

147 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 60.

148 Cloutier, Rachel, Nord, Mtl., Leméac, 1974, p. 71.
Nous parlerons plus longuement de ce problème au troisième chapitre.

lièvre et elle a deux défauts moraux, elle préfère le sexe féminin au sexe masculin et elle croit aux idoles, ici il s'agit de Carmen. La seule qui ait vraiment accepté Bec-de-Lièvre est Carmen mais celle-ci s'est fait assassiner. Le fait que Bec-de-Lièvre se trouva près de Carmen, lorsque cette dernière fut découverte, déclencha la rumeur que Carmen était aussi lesbienne et cette fausse vérité fut répétée partout sur la Main.

A cause de Bec-de-Lièvre, Carmen ne sera pas reconnue comme "sainte" mais plutôt comme lesbienne. Cette femme-homme empêchera Carmen d'être le souvenir d'une femme de rêve. Carmen ne sera plus une idole, elle sera une femme qui avait voulu jouer le rôle d'un homme, **(en tant qu'agent libérateur) et elle sera associé à Bec-de-Lièvre, une femme-homme.**

C Hommes-femmes

Michel Tremblay **énonce** ceci **dans la revue Nord:** "Comme on n'a pas d'homme au Québec, j'ai voulu faire le prototype de l'homme-femme, c'est-à-dire un homosexuel qui représente l'homme et la femme." 149

---

149 Cloutier, Rachel, Nord, p. 73.

Dans l'oeuvre de Tremblay, on rencontre plusieurs hommes-femmes; la Duchesse de Langeais, Hosanna, Cuirette, Sandra, Rose-Beef, Marcel-Gérard, Babalu et Cow-boy. La Duchesse de Langeais, Hosanna et Sandra sont les plus importants.

La Duchesse de Langeais parle bien lorsqu'elle joue le rôle d'une femme mais lorsqu'elle joue le rôle d'un homme, elle parle mal. Celle-ci croit aussi aux idoles, aux Marlène Dietrich, elle se croit elle-même femme du monde. Son scotch-whisky favorise l'existence de ce petit monde de fantaisie. La Duchesse de Langeais admet elle-même l'absurdité de son rôle ainsi: "On m'appelle "La Duchesse de Langeais" parce que j'ai toujours rêvé de mourir soeur Carmélite...En buvant du thé!" 150 Elle comprend qu'elle se leurre mais elle joue tout de même son jeu.

Hosanna, dans Hosanna, se rend compte, elle-aussi, que le culte des idoles est mauvais, que le costume, le maquillage, les accessoires employés à cette fin sont faux. Elle comprend que

---

150 Michel Tremblay, La Duchesse de Langeais, p. 106.

ce ne sont que des objets employés afin qu'elle puisse fuir son identité et la réalité. Malgré cette prise de conscience elle éprouve beaucoup de difficulté à abandonner son "parfum cheap", 151 sa robe de Cléopâtre, son miroir. Son jeu et son déguisement sont devenus réalité.

Sandra, dans Damnée Manon, sacrée Sandra, pousse la perversion sexuelle à sa limite. Elle élève la perversion sexuelle au niveau de fanatisme religieux. A la fin de la pièce, Sandra, tout comme Manon, veut ressusciter. Elle hurle à Manon:

> Amène-moé avec toé parce que
> moé non plus j'existe pas!
> Moé aussi j'ai été inventée!
> R'garde Manon! R'garde! Sa
> Lumière s'en vient! 152

Peu importe la catégorie à laquelle elles appartiennent, les femmes de Tremblay ont quelque chose en commun: elles souffrent toutes d'un égocentrisme forcené. Elles ne peuvent raconter que ce qu'elles voient, ce qu'elles ressentent

---

151 Michel Tremblay, Hosanna, p. 12.

152 Id, Damnée Manon, sacrée Sandra, p. 66.

et ne savent pas passer de l'observation à l'action. Carmen, qui l'avait tenté, disparaît. Eût-elle réussi elle aurait représenté une femme complète et non pas une femme "en pièces détachées" 153 ce qui aurait modifié la nature du théâtre de Tremblay, gageure impossible dans un théâtre de désespoir.

---

153 Michel Tremblay, En pièces détachées.

CHAPITRE DEUXIEME

II LES SIGNES DE LA MISE EN SCENE

Afin de bien documenter cette analyse nous avons cru nécessaire de trouver une méthode. Nous avons choisi celle de Tadeusz Kowzan.

Tadeusz Kowzan nous dit que: "Tout est signe dans la représentation théâtrale" 154 mais il nous explique aussi qu'analyser et systématiser ces signes est une tâche plutôt ardue:

> Les signes, au théâtre, se manifestent rarement à l'état pur. Le simple exemple des paroles "je t'aime" vient nous dire que le signe linguistique est accompagné le plus souvent du signe de l'intonation, du signe mimique, des signes du mouvement, et que tous les autres moyens d'expression scénique, décor,

---

154 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, no. 61, 1968, p. 64.

costumes, maquillage, bruitage, agissent simultanément sur le spectateur en qualité de combinaisons de signes qui se complètent, se renforcent, se précisent mutuellement, ou bien se contredisent. L'analyse d'un spectacle au point de vue sémiologique présente des difficultés sérieuses. Faut-il procéder aux coupes horizontales ou verticales? S'agit-il avant tout de dégager les signes superposés de différents systèmes, ou de diviser le spectacle en unités dans son déroulement linéaire? Mais le spectacle, et la plupart des combinaisons de signes, se situent aussi bien dans le temps que dans l'espace, ce qui rend l'analyse et la systématisation encore plus compliquée. 155

---

155 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 65.

Dans ce chapitre, nous tenterons d'analyser et de systématiser les signes, tels que les décrits Tadeusz Kowzan. Notre intention est de démontrer également comment ces signes accentuent le rôle des personnages féminins, de quelle façon ils indiquent l'appartenance ou la non-appartenance à une classe sociale, à une génération et à un milieu. Nous examinerons enfin la fonction—le reflet de ces signes qui nous paraissent indiquer la frustration et le manque de communication qui sont le lot des personnages féminins de Tremblay. Il s'agit de considérer les signes. Nous tenterons d'analyser surtout les cinq pièces examinées au début de cette thèse, c'est-à-dire, Les belles-soeurs, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, En pièces détachées, Hosanna et Sainte Carmen de la Main.

Nous nous proposons d'analyser ici (1) la mise en scène c'est-à-dire la représentation d'une pièce théâtrale par l'intermédiaire de signes. Les signes dont se sert l'art théâtral sont des signes artificiels. Même les signes naturels, tels que la voix tremblante d'un vieillard, deviennent signes artificiels lorsque l'acteur a été choisi pour jouer

---

(1) L'on note une économie remarquable d'indications scéniques dans le théâtre de Tremblay. L'auteur se contente de décrire brièvement le décor, de noter les changements d'éclairage, d'indiquer quelques gestes et parfois de noter le ton de voix des personnages. Bélair désigne sous le nom de: "tandem ou dynamic duo", (Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 66) l'équipe Michel Tremblay et André Brassard. En fait il semble que Tremblay soit toujours l'auteur et Brassard, le metteur en scène. Puisqu'ils se complètent l'un l'autre, Tremblay pense qu'il peut se permettre d'économiser ses indications scéniques. Tremblay explique ceci ainsi: "Je donne mon texte à André qui fait sa mise en scène selon mon texte. Il se mêle pas de mon texte, pis je me mêle pas de sa mise en scène". (sic) (Ibid, p. 69).

un certain rôle à cause de cet atout. Ainsi, c'est le metteur en scène qui rend ce signe naturel, artificiel. (Le signe naturel—la voix tremblante d'une personne âgée, un acteur âgé, devient un signe artificiel—la voix d'un acteur âgé qui joue le rôle d'un vieillard à voix tremblante). Nous étudierons les signes visuels et les signes auditifs. Nous débuterons en analysant la parole qui varie selon les trois genres dramatiques employés par Tremblay: le monologue, le dialogue et les choeurs. Mais nous n'analyserons pas en détail l'emploi de l'idiome "joual", auquel nous consacrerons le troisième chapitre. Le ton, le silence, la mimique du visage, le geste, le regard, le mouvement scénique de l'acteur, le maquillage, la coiffure, le costume, l'accessoire, le décor, l'éclairage, la musique, le bruitage, l'acteur, le temps et l'espace seront aussi examinés en tant que signes artificiels appartenant au théâtre de Tremblay. Nous examinerons les données informatives qui nous proviennent de ces signes et nous tenterons de voir en quoi elles contribuent à notre analyse du rôle des femmes dans les pièces étudiées. Notre bilan sera à fois quantitatif (la quantité d'informations qu'ils nous fournissent sur

la fonction des femmes) et qualitatif (la nature de ces informations).

A. La parole

Par parole, nous entendons les "mots prononcés par les acteurs au cours de la représentation". 156 L'analyse sémiologique de la parole peut se situer à différents niveaux: sémantique, phonologique, syntaxique, prosodique, phonétique, etc. Mais "dans tous ces cas, il est question de supersignes (signes composés au deuxième ou au troisième degré), où les paroles, en plus de leur fonction purement sémantique, ont une fonction sémiologique supplémentaire au niveau de la phonologie, de la syntaxe ou de la prosodie". 157 Nous avons appliqué ce schème analytique au théâtre de Tremblay et consacré le dernier chapitre à une étude linguistique de ce problème afin de mieux étudier la valeur de ce signe.

---

157 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 70.

1. Le monologue

Le monologue existe en abondance dans les pièces de Tremblay. Cette technique dramatique est employée sous forme de retour en arrière, c'est ainsi que le personnage raconte ses souffrances, ses expériences aliénantes. En étant rigide, en ouvrant la bouche à la façon d'un automate, les paroles sont transmises mécaniquement, ce qui entraîne la séparation de la parole et du sujet parlant et devient le signe du monologue intérieur des personnages.

C'est ainsi que l'on observe qu'il y a certaines révélations individuelles. La parole, employée sous forme de monologue, n'a pas de valeur curative pour les personnages mais constitue plutôt une affirmation de la culpabilité des autres. Marie-Louise, dans son monologue, blâme Léopold, c'est à cause de lui, à cause de son insensibilité qu'elle est sexuellement frustrée. Léopold est le coupable.

> ...T'es doux avant, tu pleurniches, ah!
> oui, mais deux secondes après t'es
> comme un pan de mur qui se décroche
> d'après la maison! Si t'avais su,
> toé comment faire, peut-être que...

Mais c'est pas à mon âge qu'on
peut r'gretter ces affaires-la...158

Parfois le monologue peut avoir fonction de prise de conscience, le personnage faisant alors face à sa propre médiocrité: que son existence même est une faillite.

...Pis quand t'arrives pas tu-
suite le jeudi soir parce que ça
te tentait d'avoir un peu de fun
avec les chums pis que t'as été
boire à 'taverne, ta chienne de
famille, à mord pour vrai, okay!
Cinq minutes pis y te reste pus
une crisse de cenne noire dans
tes poches, pis tu brailles
comme un veau dans ton lit! Pis
ta famille a dit que c'est parce
que t'es saoul! Pis a va conter
à tout le monde que t'es t'un sans-
coeur! Ben oui, t'es t'un sans-
coeur! Y faut pas te le cacher,

---

158 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 89.

t'es t'un sans-coeur! 159

C'est par le monologue que les personnages expriment leurs peurs, leurs préjugés, leurs haines personnelles, leurs rancoeurs, leurs "écoeurements", 160 leurs frustrations, leur impruissance, leur solitude, leur désespoir. Rose Ouimet, Les belles-soeurs, exprime ce désespoir ainsi:

> ...Quand t'arrive à quarante ans
> pis que tu t'aparçois que t'as
> rien enarrière de toé, pis que
> t'as rien en avant de toé, ça te
> donne envie de toute crisser là,
> pis de toute recommencer en neuf!
> Mais les femmes, y peuvent pas
> faire ça... Les femmes, sont
> poignées à 'gorge, pis y vont
> rester de même jusqu'au boute! 161

Thérèse, En pièces détachées, dans un monologue exprime son sentiment d'impuissance face à sa condition aliénante:

---

159 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 64.

160 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 27

161 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 102

Thérèse—Aie, chus rendue basse rare!
Quand une waitress de club
rebondit dans un "smoked Meat"
d'la rue Papineau, a peut pas
descendre ben ben plus bas...
Ah, oui, a peut descendre plus
bas... C'que j'ai faite hier,
c'est le vrai fond du crachoir!
J'me sus paquetée, hier, parce
que j'pensais de me faire arrêter...
Pis j'voulais aller en prison,
hier... J'aimais mieux aller en
prison que de revenir icitte!
Chus pus capable d'les voir! Des
fois j'aurais envie de tuer
Gérard, de l'écraser comme une
punaise, rien que pour me faire
arrêter...Mais un beau jour, j'vas
finir par le faire, j'le sais que
j'vas finir par le faire... Eh pis
non... 162

Ces monologues traduisent un milieu familial

---

162 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 91.

opprimant et une condition aliénante. C'est ainsi qu'on voit que le théâtre de Tremblay nous propose le règne de la solitude. Comme l'affirmait André Vanasse: "Car les personnages ne dialoguent jamais dans ses pièces: ils parlent sans s'écouter et quand ils veulent vraiment parler, ils font des monologues parce que c'est la seule façon de livrer leurs chimères, leurs illusions, leurs vies parallèles". 163

B. Les choeurs

Les choeurs, une autre forme dramatique employée par l'auteur affirment, comme le monologue, la médiocrité des personnages et de leur condition. Cette technique, empruntée aux Grecs, intensifie l'effet sonore. Michel Tremblay explique ce résultat ainsi: "Par exemple, dans Les belles-soeurs, le fait que les femmes parlent en même temps, c'est comme si elles étaient cinq cents". 164 Mais même cette augmentation de volume ne permettra pas la communication entre les personnages dans le

---

163 André Vanasse, "Michel Tremblay...Les bibittes des autres", Le Maclean, sept., 1972, p. 23.

164 Ibid.

théâtre de Tremblay. L'auteur explique cette condition ainsi:

> Les Québécois ne se parlent pas. Alors 75 p. cent des Belles-soeurs est fait de propos stupides et 25 p. cent de monologues et de choeurs. Les femmes sont si peu capables de se parler entre-elles que lorsqu'elles pensent la même chose d'un même sujet, elles doivent le dire au public et en choeur. Si au lieu de dire leur vie "plate" en quintette, elles se le disaient entre-elles, peut-être réussiraient-elles à sortir de leur impasse. Mais cela est au-dessus de leur force. 165

Dans Sainte Carmen de la Main, le choeur des putains de la Main et le choeur des travestis de la Main annoncent cet irrémédiable malheur. Au

---

165 André Vanasse, "Michel Tremblay...Les bibittes des autres", Le Maclean, sept., 1972, p. 23.

début de la pièce, les choeurs chantaient l'espoir, l'arrivée de Carmen mais Toothpick, en tuant Carmen, s'est assuré le rôle négatif des choeurs, c'est-à-dire propager la "noirceur monotone". 166 Ainsi les choeurs, au même titre que les monologues, ne sont que des signes employés afin de démontrer à tous le vide, la solitude, l'état d'incommunicabilité qui existent chez les personnages de Tremblay.

C. Le dialogue

Le dialogue, forme dramatique qui démontre l'échange d'idées entre deux personnes, est rare dans le théâtre de Tremblay. L'auteur explique ce phénomène ainsi: "Je n'ai composé de vrais dialogues que deux fois et j'ai l'impression que ce sont les deux scènes les plus terribles que j'aie écrites dans toute ma vie. Il s'agit de celle entre Robertine et Thérèse (En pièces détachées) et celle entre Léopold et Marie-Lou qui se termine par un suicide." 167

---

166 Yves Denis, Préface, Sainte Carmen de la Main, p. xvii.

167 Ibid.

Nous examinerons ces deux dialogues pour déterminer le degré de véracité des propos de l'auteur.

Dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Marie-Louise affirme sa haine pour son mari ainsi: "Léopold... Tu pourras jamais savoir j't'haïs!" 168 et Léopold l'invite à sa mort ainsi: "Viens-tu faire un tour de machine, avec moé, à soir, Marie-Lou?" 169 Ces deux commentaires ont un effet destructeur et n'engendrent pas la compréhension chez ces personnages. Plutôt, ce dialogue confirme l'impuissance de Léopold et de Marie-Lou, l'impuissance d'aimer et l'impuissance de vivre.

Léopold en ne répondant pas à l'affirmation exclamative de Marie-Louise démontre qu'il ne la comprend pas. Plutôt, il choisit de lui poser une question, hors propos. Ce jeu avec les signes de ponctuation (une phrase d'affirmation exclamative est suivie d'une phrase interrogative) et les signes sémantiques (les personnages ne se préoccupent pas du sens des paroles de l'autre) contribue à

---

168 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 94.

169 Ibid.

l'établissement, à l'affirmation de ce manque de communication.

Pendant le dialogue entre Robertine et Thérèse, En pièces détachées, il n'y a qu'un échange de "bêtises, reproches et blasphêmes". 170 A la fin du dialogue Robertine réussit à faire admettre la faillite de sa fille, par Thérèse, elle-même:

> "Oui c'est vrai! Ça pas de bon sens! J'm'hais, moman j'm'hais! Chus t'une écoeurante, t'as raison!" 171

Alors le dialogue, n'accomplit pas ce qu'il devrait accomplir, c'est-à-dire la communication entre les personnages. Il ne fait qu'accentuer, tout comme les monologues et les choeurs, l'impuissance des personnages à se parler et à se comprendre les uns les autres. Ce manque de communication n'engendre pas l'action mais maintient plutôt cet état statique, celui du statu quo.

---

170 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 59.

171 Ibid, p. 64.

Dans Les belles-soeurs, il y a un quintette qui décrit la "maudite vie plate", 172 cet état statique des personnages de Tremblay. Les cinq femmes, prononcent, sans se regarder, ces mêmes paroles:

> J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! Des toasts, du café, des oeufs, du bacon... J'travaille, j'travaille, j'travaille... Pis le soir on regarde la télévision! Mercredi!... Le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose!... Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! 173

Ces femmes se plaignent en groupe mais puisqu'elles ne se regardent pas, elles ne se comprennent pas. Comme des automates elles ne font que répéter les mêmes paroles, faire les mêmes gestes, perpétuer cet état statique de leur milieu aliénant.

---

172 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 23.

173 Ibid.

La parole, présentée sous les formes dramatiques des monologues, des dialogues et des choeurs, dévoile un monde rempli de désillusions, de désespoir, un monde stérile où rien ne vit car il n'y a pas de partage, pas de partage de mots, d'idées, pas de communication.

2. Le ton

La façon dont on prononce la parole, lui donne une valeur sémiologique. L'intonation, le rythme, la vitesse, l'intensité représentent les éléments constitutifs de la diction de l'acteur. Dans le théâtre de Tremblay, puisqu'on emploie l'idiome, le "joual", le ton des paroles prononcées est plutôt lyrique, puisque le "joual" est en soi, plutôt musical. Les nasales étant exagérées et les syllabes étant plutôt mâchées ou mangées, ceci ajoute au ton musical de la simple parole. Les paroles de Lisette de Courval illustrent ceci: "Voulez-vous ben m'lâcher! Voulez-vous ben m'lâcher!" [174] La répétition de ces paroles imite un refrain

---

174 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 109.

d'une chanson. Ceci ajoute au ton musical.

En plus de la tonalité du joual, il y a aussi les nuances psychologiques des tons des voix. Cet aspect est analysé ici.

Lorsque Lisette de Courval dit d'un ton insinuant: "Avez-vous déjà remarqué sa [celle de l'Italienne] corde à linge, le lundi?" 175 le spectateur ne peut s'empêcher de comprendre ce préjugé contre les Italiens. Encore, lorsque Pierrette Guérin dit, en riant très fort: "Si l'enfer ressemble au club ousque j'travaille, ça m'fait rien pantoute d'aller passer mon éternité là, moé!", 176 les spectateurs s'aperçoivent que Pierrette se moque bien des préjugés des belles-soeurs. Cuirette, Hosanna, en prononçant d'une façon moqueuse, les paroles "Ose, Anna, ose!" 177 reçoit une brûlure de cigarette sur le front. Ici le ton employé par le personnage a précipité le geste agressif d'un autre personnage.

Marie-Louise dit en chuchotant: "Tu fais assez de train, pis tu pètes, pis tu craches

---

175 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 28.

176 Ibid, p. 80.

177 Id., Hosanna, p. 25.

assez fort, quand tu te lèves, la nuit, que les voisins d'en bas doivent penser qu'y'a un orage, qui se prépare!" 178 Ce ton de voix bas précède la colère, de Léopold, son ton de voix élevé. On peut même dire que c'est le calme qui précède la tempête.

Ces variations du ton déclenchent des jugements de la part des spectateurs et des gestes ou réactions de la part des personnages. C'est ainsi que le ton s'allie aux autres signes sémiologiques afin de mieux nous présenter la condition grisâtre du théâtre de Tremblay.

3. Le silence

Le silence est un des signes du théâtre de Tremblay. Il accentue la misère, le degré des péchés des personnages. Après un long silence, Angéline, Les belles-soeurs, admet son péché: "Oui, c'est vrai!" 179 Elle fréquente souvent le club,

---

178 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 88.

179 Id., Les belles-soeurs, p. 76.

ce "vrai endroit de perdition". 180 Lorsque Léopold apprend que Marie-Lou est enceinte et après qu'il lui a dit: "On sait ben, t'aimes mieux nous voir nous noyer dans 'marde un peu plus...", 181 il y a un long silence qui accentue la réponse de Marie-Lou: "Oui!" 182 Ainsi le spectateur aura le temps de mieux comprendre cette condition de misère. Le silence accentue aussi le changement de temps. Lorsque Manon parle à Carmen, personnage du présent, dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, et Marie-Louise, personnage du passé, répond, l'on emploie le silence. Ce signe évite la confusion. Le spectateur comprend ainsi la juxtaposition des temps (présent et passé). Le silence devient un signe au théâtre car il joue un rôle, celui de donner le temps aux spectateurs de mieux comprendre la pièce de théâtre, de mieux comprendre la raison d'être de cette misère.

---

180 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 77.

181 Id., A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 55

182 Ibid.

4. La mimique du visage

La mimique du visage est une expression corporelle de l'acteur. Ce signe est rapproché de l'expression verbale. Parfois ce signe accentue le signe de la parole et parfois il remplace la parole. "Il y a également des formes variées de signes mimiques, liés à la communication non linguistique, aux émotions (surprise, colère, peur, plaisir), aux sensations corporelles agréables ou désagréables, aux sensations musculaires (par exemple l'effort), etc." 183

Dans le théâtre de Tremblay, la mimique du visage est employée afin de compléter le message verbal. Cuirette, après avoir entendu Hosanna qui s'apitoie sur elle-même et qui lui dit: "J'ai toujours toute faite tu-seule, dans la vie, mon p'tit gars!" 184 lui répond, avec un sourire en coin, "Toute?" 185 Ce sourire moqueur remplace bien des mots, cette simple mimique accentue la parole et gêne Hosanna.

---

183 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 72.

184 Michel Tremblay, Hosanna, p. 24.

185 Ibid.

Lisette de Courval, dans Les belles-soeurs, en se pinçant la bouche afin de prononcer les mots à la française afin de "bien perler", 186 démontre davantage son snobisme, son attitude artificielle.

Marie-Louise, en fronçant les sourcils, dévoile davantage sa colère contre Léopold, lorsqu'-elle lui dit: "Y'en n'avait pas, de beurre de peanuts smoothy, viarge!" 187

Ainsi, la mimique du visage est un signe qui démontre physiquement les frustrations des personnages face à leur milieu, à leur famille et à leur condition socio-culturelle.

---

186 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 59.

187 Id., A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 62.

5. Le geste

Le geste constitue, après la parole, le moyen le plus riche et le plus souple d'énoncer les pensées. Les signes gestuels comprennent plusieurs catégories. (1) Tremblay se limite aux gestes qui signifient soit un sentiment, une émotion ou qui démontrent un signe de politesse.

---

(1) Tadeusz Kowzan les décrit ainsi: (Diogène, p. 73:)

> Il y en a qui accompagnent la parole ou s'y substituent, qui remplacent un élément du décor (mouvement du bras pour ouvrir une porte imaginaire), un élément du costume (chapeau imaginaire), un accessoire ou des accessoires (jeu de pêcheur sans ligne, sans vers, sans poissons, sans seau), des gestes qui signifient un sentiment, une émotion, etc. Tous les gestes étant plus ou moins conventionnels (cf, les signes de politesse ou du confort physique...

Lorsque Des-Neiges Verrette entre, dans Les belles-soeurs, les femmes lui font de petits saluts discrets. Ces petits saluts, gestes conventionnels, ne démontrent aucune véritable communication, ils ne sont que gestes artificiels. Lorsque Germaine Lauzon ouvre les caisses, distribue les livrets et les timbres et lorsqu'elle emplit quelques petits plats d'eau et les distribue tout comme lorsque les femmes commencent à coller les timbres, il n'y a pas de vrais échanges d'idées, ces gestes sont plutôt ceux d'un automate. Le vol systématique des timbres par les belles-soeurs, tout comme le coup de poing flanqué sur la tête de la belle-mère de Thérèse Dubuc ne provoquent pas beaucoup de réactions puisque tous les personnages participent au vol et tous méprisent Mme Dubuc. Mais lorsque Mme Dubuc essaie de mordre sa belle-fille, geste causé par l'absence d'un autre geste, c'est-à-dire la distribution des liqueurs, du "coke", 188 ceci déclenche une série de réactions. Ces plaintes de la part des femmes, occasionnent la distribution du "coke", 189 geste

---

188 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 46

189 Ibid.

très important dans la vie des belles-soeurs, puisque cette liqueur représente le "fun" 190 une des seules joies de leur vie.

La bataille qui s'ensuit et clôt la pièce. Les belles-soeurs, manifeste physiquement la haine, la jalousie, l'envie, la mesquinerie qui existent chez ces personnages. Ce manque de communication favorise des gestes négatifs, tels le vol, la violence. La violence physique se substitue à la communication. Thérèse Dubuc, au lieu de demander un "coke" 191 pour calmer sa belle-mère, qui a soif, choisit de frapper sa belle-mère. Ce geste remplace la parole. En fait on se pince et on se griffe plutôt que de s'expliquer ses griefs.

Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, en tapant du pied, en vidant des bouteilles de bière, en donnant des coups de poing sur la table, traduit physiquement sa frustration, son désespoir, son impuissance face à sa médiocrité. Ces gestes négatifs traduisent son incompétence en tant que

---

190 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 46.

191 Ibid.

chef de famille.

Marie-Louise, en faisant son signe de croix lorsque Léopold lui suggère d'avoir un avortement et Manon, en tombant à genoux, lorsque Carmen lui demande de sortir de la maison, démontrent physiquement leur adhésion à cette religion de la peur.

Hosanna, lorsqu'elle prend sa bouteille de parfum et lorsqu'elle s'asperge généreusement les mains de ce "parfum cheap", 192 lorsqu'elle se détaille des pieds à la tête devant son miroir, ne fait que répéter ses gestes routiniers, ceux qui accentuent son rôle de travesti. Le geste de dégrafer, graduellement, sa robe de Cléopâtre, est une référence implicite aux spectacles "strip-tease" 193 des travestis. Mais cette stratégie qui fait partie du jeu de la séduction démontre une sorte d'évolution lorsqu'elle "se bat brusquement avec sa robe" 194 et lorsque c'est Cuirette

---

192 Michel Tremblay, Hosanna, p. 26.

193 Ibid, p. 21.

194 Ibid.

qui doit finir de dégrafer sa robe. La difficulté qu'Hosanna rencontre en voulant enlever son costume de travesti, sa robe de Cléopâtre, extériorise son conflit intérieur—celui de vouloir rejeter son rôle de travesti. Cuirette l'encourage à s'accepter telle qu'elle est lorsqu'il lui dit: "L'important, c'est que tu soyes toé. C'est toute...Claude...c'est pas Hosanna que j'aime...Va te démaquiller..." 195 Ces paroles accentuent son geste positif, celui de dégrafer la robe de Cléopâtre afin d'aider Hosanna.

Lorsque Hosanna enlève sa robe et lorsqu'elle la dépose sur le lit, elle a presque fini son "strip-tease" 196 psychologique, elle a presque abandonné son rôle de travesti. Le geste d'enlever sa perruque, de briser sa bouteille de parfum, d'enlever son maquillage, d'enlever tous ses vêtements, complète son "strip-tease" 197 psychologique, annonce la mort de Cléopâtre, son idole, annonce la mort d'Hosanna, la travesti et annonce la naissance

---

195 Michel Tremblay, Hosanna, p. 75.

196 Ibid.

197 Ibid.

de Claude, l'homme. Cette prise de conscience de son identité est physiquement démontrée par cette série de gestes.

Marcel, le fou, dans En pièces détachées, se jette aux pieds de sa mère et pose sa tête sur ses genoux lorsqu'il s'aperçoit que sa mère est habillée en blanc. Ces gestes complètent l'idée émise par ces paroles: "Vous êtes venue, me charcher maman! Toute en blanc! Vous avez l'air d'une sainte Vierge...". 198 Ces gestes et ces paroles reflètent physiquement l'idéal de Robertine, un membre de la génération du passé, celui d'être une martyre, une sainte, une imitation de la sainte vierge.

Dans Sainte Carmen de la Main, la majorité des gestes se passent derrière les coulisses, tel le meurtre de Carmen. Sur scène, on remarque plutôt des gestes conventionnels, des gestes de politesse. Carmen par exemple allume et donne une cigarette à Gloria. Ce geste accentue la misère de Gloria, car cette dernière ne pouvait même plus se payer le luxe de s'acheter des cigarettes. Ce geste,

---

198 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 87

symbole de charité, de la part de Carmen sera récompensé par un geste non charitable de la part de Toothpick et ses complices, Maurice et Gloria, l'assassinat de Carmen. Mais ce geste violent et important se passera derrière les coulisses puisque seulement les gestes banaux et simples sont permis sur scène.

6. Le regard

Le regard, l'action ou manière de diriger les yeux vers un objet, vers un personnage, afin de voir, afin de mieux comprendre est une autre composante sémiotique du théâtre de Tremblay. Ce regard est parfois lucide mais souvent vide. Il imite occasionnellement l'expression d'un somnambule.

Marcel, dans <u>En pièces détachées</u>, se méfie de Thérèse, sa soeur, alors il ne mange pas de bonbons avant d'avoir bien regardé Thérèse et avant de s'être assuré qu'elle a mangé son bonbon. Sa peur de se faire empoisonner n'est apaisée que par le regard. Ici le regard calme les peurs imaginaires de Marcel, le malade mental.

Hosanna, dans Hosanna, se regarde dans le miroir et Cuirette regarde dehors, par la fenêtre. En regardant dehors, Cuirette regarde dans le vide car la seule chose qu'il voit c'est l'annonce du néon, signe artificiel, qui bloque la réalité, qui limite le point de vue de Cuirette. Hosanna, en se regardant dans le miroir ne voit que l'illusion, ne voit qu'une réflexion d'elle-même, ne voit que ce qu'elle veut voir puisque le miroir "trompe et fascine". 199

Dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, les personnages ne se regardent jamais, sauf Léopold et Marie-Lou, lors des deux dernières répliques de la pièce. Marie-Lou, Léopold, Manon et Carmen regardent les spectateurs mais en fait ils fixent le vide car les spectateurs sont impuissants, et ne peuvent améliorer leur condition de misère, ni trouver une solution pour régler les problèmes de ces quatre solitudes. Le fait que Léopold et Marie-Lou regardent dans le vide est acceptable car ils représentent le passé, des personnages morts mais le fait que Manon et Carmen, représantantes du présent, regardent aussi dans le vide est très révélateur. Cette attitude implique

---

199 Paul Robert, Petit Robert, p. 1093.

que le présent aussi est mort, statique, impuissant. Ainsi ce regard dans le vide accentue la solitude, l'impuissance des personnages dans les pièces de Tremblay. Puisqu'il n'y a même pas regard permettant une reconnaissance d'autrui, la communication est impossible.

7. Le mouvement scénique de l'acteur

Le mouvement scénique de l'acteur, c'est-à-dire les:

--places successives occupées par rapport aux autres acteurs, aux accessoires, aux éléments du décor, aux spectateurs;

--différentes façons de se déplacer (démarche lente, précipitée, vacillante, majestueuse, déplacement à pied, sur un char, en voiture, sur un brancard);

--entrées et sorties;

--mouvements collectifs. 200

est plutôt rare dans le théâtre de Tremblay puisqu'il n'y a presque pas d'action c'est-à-dire de solutions des problèmes, dans ses pièces. Au lieu

---

200 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 73.

d'agir, tous les personnages, sauf Léopold et Carmen, se résignent à leur sort, à leur condition aliénante.

Dans A toi pour toujours ta Marie-Lou, Carmen en se levant pour partir et Léopold en se levant, effectuent un mouvement scénique qui représente leur sortie de ce monde figé. Carmen par cette sortie, démontre physiquement sa décision de quitter le milieu étouffant de la famille afin de se libérer "en dehors" 201 de la famille. Léopold, en se levant, rejette le milieu aliénant de la famille mais puisqu'il ne part pas, il ne sera pas complètement libéré comme Carmen; le suicide ne peut pas être qualifié de libération complète, il représente plutôt une sortie négative, ce n'est pas une solution des problèmes.

Dans Les belles-soeurs, il y a mouvements collectifs lorsque Linda, Ginette et Lise arrivent avec des chaises. Il y a "grand branle-bas". 202 Tout le monde change de place tout en volant systématiquement des timbres. Ces mouvements collectifs

---

201 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 31.

202 Id, Les belles-soeurs, p. 72.

démontrent la solidarité qui existe chez ces femmes, membres de la classe ouvrière. Elles veulent toutes abaisser Germaine Lauzon en lui enlevant son rêve, ses timbres, ces biens matériels qui l'élèveraient à la classe sociale moyenne.

Cuirette, dans Hosanna, en quittant la scène, permet à Hosanna de se défouler. Puisque les personnages féminins racontent leur misère surtout pendant l'absence d'hommes, cette sortie physique de Cuirette représente concrètement l'absence d'hommes. Cette même absence d'hommes est la raison principale pour laquelle les femmes se retrouvent les seuls porte-paroles de la classe ouvrière québécoise.

8. Le maquillage

Le maquillage théâtral met en valeur le visage de l'acteur paraissant en scène lorsqu'il y a jeu d'éclairage. Tout comme la mimique, il contribue à constituer la physionomie du personnage. Le maquillage nous offre des signes très durables dans le contexte d'une pièce. Ces signes ont trait

à la race, l'âme, au tempérament, à la sexualité des personnages.

Dans Hosanna, le maquillage du personnage principal définit clairement son identité de travesti. L'exagération, l'épaisseur des couches de maquillage reflète son caractère artificiel poussé presqu'au ridicule. A la fin de la pièce lorsque le maquillage est complètement enlevé, l'on remarque l'évolution physique qui s'est produite chez elle. L'absence de maquillage accentue la disparition des artifices et la prise de conscience d'une nouvelle sexualité: "chus t'un homme!" 203

Pierrette, dans Les belles-soeurs, dévoile facilement son appartenance à la classe sociale des destituées et des prostituées. L'épaisseur de son maquillage accentue concrètement, visuellement sa souffrance mentale et son angoisse. Chaque mimique est amplifiée à cause de ce maquillage outrancier. Ainsi Pierrette ne peut cacher son désespoir, car le maquillage la trahit. Le masque se fait ici révélateur.

---

203 Michel Tremblay, Hosanna, p. 47.

9. La coiffure

"Le pouvoir sémiologique de la coiffure réside non seulement dans son style, dans ses variantes historiques et sociales, mais aussi dans l'état plus ou moins soigné où elle se trouve". 204 Souvent la coiffure complète le maquillage et le costume. Dans le théâtre de Tremblay, la coiffure couronne le costume, le maquillage.

Germaine Lauzon, Les belles-soeurs, s'est fait coiffer à l'occasion de son succès, gagner un million de timbres, pour fêter sa chance qui lui a permis d'accéder à la classe sociale moyenne. Ainsi, sa coiffure est signe de son appartenance à une nouvelle classe sociale.

Les coiffures, plutôt désordonnées, des autres belles-soeurs, sauf celle de Lisette de Courval et de Pierrette Guérin, démontrent leur appartenance à la classe ouvrière. Celles-ci n'ont pas pris la peine de bien se coiffer car elles se résignent à leur médiocrité. Leur coiffure traduit physiquement leur condition aliénante, elle démontre même un esprit de parodie capillaire.

---

204 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 75.

Lisette de Courval se considère membre de la classe sociale moyenne, alors sa coiffure reflète ce statut. Sa mise en plis est protégée par les coups de vaporisateur. L'état rigide de sa coiffure est complété par son costume empesé. Raide, dépourvue de naturel, cette dernière peut jouer très bien son rôle de snob. C'est ainsi que ce signe dénonce l'hypocrisie de la petite bourgeoisie.

Hosanna, dans Hosanna, avec sa coiffure de Cléopâtre, se situe géographiquement en Egypte vivant à l'époque de la fameuse Cléopâtre. Cette coiffure concrétise l'illusion d'Hosanna, celle d'être comme Elizabeth Taylor, une idole. C'est ainsi qu'en portant cette coiffure, Hosanna change l'illusion en réalité car elle vit son illusion, et se croit véritablement idole.

Carmen, dans Sainte Carmen de la Main, porte sa perruque blonde chaque fois qu'elle fait un spectacle car elle sent le besoin de se déguiser. Cette coiffure, signe d'artifice, souligne son rôle: celui de sauver les travestis et les prostituées de la Main qui vivent dans et par l'artifice. Carmen leur est solidaire. Leurs accessoires sont aussi les siens.

10. Le costume

"Dans la vie même, l'habillement est porteur de signes artificiels d'une grande variété. Au théâtre, il est le moyen le plus extérieur, le plus conventionnel de définir l'individu humain". 205 Le costume définit le sexe, l'appartenance à une classe sociale, la profession, la personnalité, la situation matérielle du personnage, ses goûts, certains traits de son caractère. Il peut aussi cacher la vraie identité d'un personnage.

Le costume ou l'absence du costume transforme le rôle des personnages chez Tremblay. Hosanna, dans Hosanna, vêtue de sa robe de Cléopâtre, joue le rôle illusoire de l'idole, Elizabeth Taylor tandis qu'Hosanna, dépouillée de sa robe de Cléopâtre mais en combinaison encore, joue le rôle du travesti. Hosanna, complètement nue, joue le rôle de Claude, l'homme. Ici le costume est signe d'une condition artificielle, illusoire tandis que l'absence de costume signifie la réalité physique du personnage.

Nous avons affaire à différents niveaux de la réalité. Il y a une réalité psychologique,

---

205 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 76.

lorsque Hosanna se sent femme (sauf tout à fait à la fin de la pièce) et une réalité physique, l'organe sexuel mâle d'Hosanna.

Les "peaux de vache pis son faux cuir" 206 est signe de la profession de Carmen. Celle-ci est chanteuse western au Rodéo. Tout comme Gloria, vêtue de son costume sud-américain, Carmen joue le rôle de la vedette.

Marcel, En pièces détachées, habillé en blanc, joue son rôle de malade mental. Ce costume blanc doit aussi être porté par tous les membres de sa famille lorsque Marcel arrive chez Thérèse après s'être sauvé de l'asile. Ce costume blanc est signe de maladie et puisque tous les personnages de la famille de Thérèse le portent ils démontrent tous leur impuissance, "chus pus capable de rien faire..."207 et leurs propres maladies mentales. En s'habillant en malades mentaux ils peuvent mieux jouer le rôle d'aliénés, de ratés, de malades.

Hosanna est une vraie Cléopâtre de la Main.

---

206 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 30.

207 Id, En pièces détachées, p. 91.

L'amoncellement de bijoux, de colliers, de bracelets, de chaînes, de bagues, d'épinglettes et le cobra qui entoure sa tête—Cléopâtre et les serpents qui s'enroulent autour des bras—proviennent de tous les "15¢" 208 et de toutes les "bijouteries" 209 entre Amherst et Saint-Laurent sur la Main. Ce déguisement grotesque est celui d'un "travesti cheap". 210 Ici le costume est signe de la condition dégradante de la classe des destituées, des travestis, des prostituées.

11. L'accessoire

Tout élément du costume peut devenir accessoire s'il joue un rôle particulier, indépendant des fonctions sémiologiques du vêtement, tout comme, les différents éléments du décor s'ils jouent un rôle particulier, indépendant des fonctions sémiologiques du décor, peuvent devenir accessoires. Ainsi que l'expliquait Tadeusz Kowzan:

---

208 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 56.

209 Ibid.

210 Ibid.

> Ces accessoires, s'ils ne signifient que les objets rencontrés dans la vie, sont des signes artificiels de ces objets, signes au premier degré. Mais, en plus de cette fonction élémentaire, ils peuvent signifier le lieu, le moment, une circonstance quelconque se rapportant aux personnages qui s'en servent (profession, goûts, intention), et c'est leur signification au deuxième degré. La lanterne allumée dans la main d'un valet signifie qu'il fait nuit, la scie et la hache sont les signes du bûcheron. 211

Michel Tremblay emploie des accessoires qui ont une signification du premier et du deuxième degré.

L'étole de vison de Lisette de Courval, dans Les belles-soeurs, est un accessoire du premier

---

211 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 77.

et du deuxième degré. Cet accessoire signifie le luxe mais puisque c'est Lisette de Courval qui le porte cette étole de vison traduit non seulement l'appartenance à la classe sociale moyenne mais elle dévoile aussi l'hypocrisie et le snobisme de la petite bourgeoisie.

La canne de Gérard, En pièces détachées, est aussi un accessoire du premier et du deuxième degré. Cet objet signifie la faiblesse physique de Gérard (sa jambe faible) mais il reflète aussi sa faiblesse de caractère (incapable de prendre des décisions), c'est la canne qui l'emprisonne. Il résume sa condition ainsi: "Chus pus capable de rien faire! J'ai même pas le droit de sortir d'la maison... Chus poigné icitte avec ma canne... La maudite canne..." 212 Alors, la canne, au lieu de l'aider à s'affranchir de sa faiblesse physique engendre la faiblesse de caractère. La canne a la double fonction de signe et de cause de sa condition aliénante.

Le chapelet et les images saintes de Manon représentent aussi des accessoires du premier

---

212 Michel Tremblay, En pièces détachées, p. 90.

et du deuxième degré. Ces derniers sont des signes de la religion mais ils sont aussi la cause de la frustration sexuelle qui existe chez Manon. A cause de ce chapelet, de ces images saintes, à cause de cette religion de peur, Manon choisit d'être célibataire, de ne pas se marier afin de ne pas avoir affaire à un "cochon" 213 de mari alors que ces accessoires devraient signifier l'espoir, la foi, ils assurent plutôt le maintien de cette condition aliénante, de cette souffrance morale et physique, de cette peur de pécher et d'aller en enfer.

Les lunettes de Marcel, En pièces détachées, sont un accessoire du premier degré car il est signe d'une meilleure vision et avec ses verres Marcel croit mieux voir et comprendre ce qui se passe autour de lui. Mais ces lunettes sont aussi un accessoire du deuxième degré car elles expriment un pouvoir magique, c'est-à-dire la capacité qui est la sienne de "disparaître dans les murs" 214 et d'être invisible. Ces lunettes nuisent ainsi à la vue des autres. Avec elles, Marcel est tout puissant et les autres

---

213 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 76.

214 Id, En pièces détachées, p. 77.

deviennent impuissants. Cet accessoire engendre l'illusion, le rêve, la folie plutôt qu'il n'améliore vraiment la vue—moyen de communication. Cet accessoire a donc un effet négatif, l'évasion, plutôt que positif, la communication.

12. Le décor

Habituellement, le décor représente le lieu géographique ou le lieu social ou les deux à la fois. Ce même décor ou un de ses éléments peut aussi signifier le temps. Sa fonction sémiologique est de déterminer l'action dans l'espace et dans le temps. Mais Maximilien Laroche décrit ainsi le décor dans le théâtre québécois: "Le décor dans le théâtre québécois est constitué par ce trou de mémoire où l'on plonge pour mieux rejoindre un réel qui est passé". 215 C'est ce que Michel Tremblay fait dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou. Il présente, simultanément, trois décors; deux décors du passé, c'est-à-dire la taverne de Léopold et le

---

215 Maximilien Laroche, "Les techniques théâtrales des dramaturges québécois, la mise en scène", Le théâtre Canadien-français, p. 369.

salon de Marie-Lou et un décor du présent, la cuisine de Manon. Ces deux décors du passé, placés à chaque extrémité du décor du présent, ne peuvent manquer d'envahir le décor du présent, et de le contrôler. C'est ainsi que le passé devient réel pour le spectateur et pour les personnages.

> Tel que l'affirmaitJ.-P. Ryngaert,
> Le lieu scénique choisi est lui-
> même un signe évident d'un réalisme
> affirmé: c'est dans la cuisine de
> Germaine que va se dérouler toute
> la pièce,... sans doute parce que
> la cuisine est le domaine de la
> femme, le lieu d'où elle ne songe
> même peut-être plus à s'échapper.
> C'est devant le réfrigérateur,
> "dans la porte du réfrigérateur"
> dit le dramaturge que Lise confie
> à Linda qu'elle est enceinte. 216

La Main, le lieu de rêve, de perversité que l'on retrouve dans Sainte Carmen de la Main, est

---

216 J.-P. Ryngaert, "Du réalisme à la théâtralité: La dramaturgie de Michel Tremblay dans Les belles-soeurs et A toi pour toujours, ta Marie Lou," Le théâtre canadien-français, p. 98.

l'espace qui est situé "en dehors" 217 de la famille et "devient un pôle de sa géographie tragique". 218 C'est là que Carmen choisit de mourir car elle a tout fait afin d'y arriver. En essayant de changer ce milieu aliénant de la Main, Carmen a mérité la mort. Ce désaccord du personnage avec son milieu provient d'une absence d'appropriation de l'espace. Puisque cet espace est lui-même vide il signifie une impossibilité de réaliser certains rêves puisque le bonheur qu'il permet est irréel, illusoire. Le vide que nous constatons dans un décor n'est que "l'incapacité du personnage à s'approprier ce décor". 219.

13. L'éclairage

L'éclairage, c'est-à-dire la lumière du projecteur, a sa place dans le théâtre de Tremblay. Il accentue le vide de la vie des personnages, il souligne les retours en arrière, la présence du passé et du présent, il attire brusquement l'attention du

---

217 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, Préface, p. xvi.

218 Ibid.

219 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 78.

spectateur sur un personnage spécifique.

Dans Les belles-soeurs, il y a un jeu d'éclairage, c'est-à-dire que l'obscurité règne sur la scène et que l'éclairage est seulement dirigé vers le personnage qui fait un monologue. Lorsque le contenu du monologue est banal, l'éclairage accentue cette banalité et met en valeur le vide des paroles ainsi que celui du contexte socio-psychologique dont elles sont issues.

Le metteur en scène, dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, met en relief l'omniprésence du passé en éclairant continuellement les visages de Marie-Lou et de Léopold. Il faut ajouter également que l'auteur souligne par des changements d'éclairage les moments précis où le passé devient si envahissant qu'il s'actualise soudainement. Un exemple de ce phénomène peut être relevé lorsque Carmen et Manon, membres du présent, se disputent et leur père, membre du passé, les surprend et dénonce leur présence. (1)

Au début de la pièce Hosanna, on aperçoit

---

(1) Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie Lou, p. 44.

à peine Hosanna dans le clignotement du néon. Ce jeu de lumières artificielles concrétise déjà le milieu commercial et plastique de la rue Main, et le personnage physiquement et sexuellement ambigu d'Hosanna. Ici l'éclairage est signe d'artifice. Il souligne également l'ambiguité fonctionnelle du personnage.

14. La musique

Dans le cas où la musique est ajoutée au spectacle, son rôle est de souligner, d'amplifier, de développer, les autres signes ou parfois même, de les remplacer. Tadeusz Kowzan expliquait qu'- "une place particulière est à réserver à la musique vocale, dont les signes sont étroitement liés à ceux de la parole et de la diction (comme la parole et le ton sont liés dans le langage parlé)." 220

Dans Les belles-soeurs, Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange récitent "l'ode au bingo", 221 à la façon d'une litanie. Ce rythme

---

220 Tadeusz Kowzan, "Le signe au théâtre", Diogène, p. 80.

221 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 86

monotone, tout comme les monologues et les choeurs, accentue le vide dans la vie de ces personnages. A la fin de cette même pièce lorsque la vieille Dubuc chante "O Canada" 222 et lorsque toutes les autres femmes chantent en choeur ce même hymne national, nous ressentons le désespoir, l'impuissance, le vide de ce milieu, de ces personnages. Surtout lorsque Germaine chante avec les autres personnages cet hymne national qui est sensé représenter l'espoir, la fierté d'un peuple pour son pays, l'aspect tragique, la parodie de leur condition est répété une dernière fois pour les spectateurs. (1) Ici la

---

222 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 109.

(1) Le fait que Germaine Lauzon chante l'hymne national avec les autres personnage, même si elle aimerait mieux pleurer son sort (le vol de ses timbres) peut avoir des connotations politiques (le désir d'un Québec indépendant du Canada) puisque cette pièce a été écrite pendant les années '60 lorsque les Québécois débutaient leurs démarches pour l'obtention d'un Québec libre, séparé du Canada. Puisque ce signe se situe dans un certain contexte historique, nous avons voulu le noter au bas de page.

musique, leur voix amplifient leur désespoir, leur condition aliénante.

Les prostituées, dans Demain matin Montréal m'attend, chantent en choeur leur solitude, leur misère:

Ma tête est à l'envers
Mes sens sont à l'envers
Ma vie est à l'envers
Mon coeur est à l'envers
mais... 223

Encore ici, le chant, la musique est signe de leur désespoir.

15. Le bruitage

Les bruits n'appartiennent ni à la parole ni à la musique. Au théâtre, les bruits peuvent signifier le temps, le lieu, le déplacement, une atmosphère de solemnité ou d'inquiétude ou d'autres circonstances.

Dans Les belles-soeurs, lorsque Madame

---

223 Michel Tremblay, Demain matin Montréal m'attend, p. 89.

Dubuc râle, ce bruit accentue davantage sa vieillesse, c'est-à-dire son état de décomposition physique. Ce dernier peut être comparé à la décomposition morale des belles-soeurs. Vers la fin de cette même pièce les femmes crient, lors du vol des timbres ce qui crée une atmosphère d'inquiétude.

La pétarade d'une vieille motocyclette qui s'arrête devant la maison, est signe que Cuirette, dans Hosanna, s'est déplacé mais qu'il est revenu. Mais lorsque le téléphone sonne, ceci crée l'inquiétude chez Hosanna car c'est probablement le signe que Sandra veut ravoir Cuirette, qu'elle veut que Cuirette laisse encore Hosanna, qu'il change encore de lieu. Le bruitage accentue l'aspect négatif de la vie des personnages de Tremblay—leur état de décomposition physique ou morale et l'aspect négatif du milieu—une atmosphère inquiétante.

16. L'acteur

L'acteur détermine, de façon plus ou moins indépendante, les signes du ton, de la mimique et du geste, partiellement ceux du mouvement scénique, parfois ceux du maquillage, de la coiffure ou du costume. Souvent l'acteur sera le signe, la cause du nombre et de la valeur des signes perçus par rapport au nombre et à la valeur des signes émis. Des facteurs extérieurs tels la fatigue, ses capacités de concentration et la réaction des spectateurs pourraient réduire le rôle de l'acteur en tant que signe, en tant que coordonnateur des signes. Le fait d'avoir Denise Proulx au lieu de Germaine Giroux comme actrice, comme signe de Germaine Lauzon pourrait et en effet changerait la mise en scène de la pièce Les belles-soeurs.

André Fortier confirme cette idée lorsqu'il critique dans Le Droit, l'acteur Pierre Dufresne, qui joue le rôle de Maurice dans la pièce Sainte Carmen de la Main:

> Pierre Dufresne n'est pas un
> mauvais comédien--on peut ou non
> le trouver sympathique, --mais
> sa belle sensualité un peu indo-
> lente ne contribuait pas à la

> vraisemblance du rôle de Maurice, dont le regard aux aguets, la nervosité louche et sournoise de Denis Drouin, faisant un mesquin petit pègreux de cabaret qui faisait peur... Problème de personnages... et de distribution. 224

André Fortier, spectateur et journaliste, préfère le jeu de l'acteur Denis Drouin à celui de Pierre Dufresne. Ainsi la réaction de ce spectateur réduit le rôle de l'acteur (Pierre Dufresne).

Richard Monette, un acteur qui joua le rôle d'Hosanna à New York, dit, au cours d'une entrevue avec Murray Maltais:

> Avec mon accent français et Richard Donat jouant sans accent, on était en face de deux registres bien différents. De toute façon, Richard Donat avait trop de difficultés à prendre un accent. 225

---

224 André Fortier, "Sainte Carmen de la Main à la défense des marginaux", Le Droit, 6 janv., 1979, 18, col. 1, art. 1.

225 Murray, Maltais, "Quasi assimilé, mais repenti...Richard Monette: Hosanna, une pièce sur l'identité plutôt que sur l'homosexualité", Le Droit, Ottawa, 15 déc., 1976, p. 42, col. 1, art. 1.

Ce commentaire accrédite l'idée que le rôle de l'acteur comme signe peut être réduit par des facteurs extérieurs; ici il s'agit de l'incapacité de l'acteur à prendre l'accent "joual".

Dans le journal Le Droit, Murray Maltais cite deux autres exemples qui limitent l'influence de l'acteur: la scène choisie d'une part et la langue d'autre part:

> Pour ma part, je trouve celle [production] du Théâtre de l'île plus authentique. D'abord elle est en français (ou en joual, c'est selon...) et l'atmosphère du petit théâtre de la rue Wellington se prête mieux au sujet que celle du Studio [Centre national des Arts]. 226

Lorsque le metteur en scène choisit un acteur, il choisit un coordonnateur des signes. Ainsi la valeur des signes perçus par rapport au nombre et à

---

226 Murray, Maltais, "Hosanna au théâtre de l'île. Identité, démaquillage et minorités érotiques", Le Droit, 10 nov., 1977, p. 42, col. 1, art. 1.

la valeur des signes émis dépend du jeu de cet acteur. Les techniques employées révèleront chez l'acteur et chez le metteur en scène des lectures très différentes. L'acteur Pierre Dufresne et l'acteur Denis Drouin, (jouant le même rôle, celui de Maurice) d'après les critiques—André Fortier et Murray Maltais—n'ont pas la même interprétation du même rôle. Cette valeur différente donnée au même rôle par des acteurs variés peut soit réduire (dans le cas de Pierre Dufresne) ou intensifier (dans le cas de Denis Drouin) le rôle de l'acteur comme signe, comme coordonnateur des signes.

Adrien Thério explique ainsi l'importance du jeu des acteurs et du metteur en scène dans la pièce Les belles-soeurs:

> C'est le jeu des comédiens et du metteur en scène qui transforme cette pièce et qui donne tout leur sens à ces dialogues qui "signifient" par leur insignifiance même. 227

---

227 Adrien Thério, "Un joual fringant à la scène en 1968", Livres et auteurs canadiens, 1968, Mtl. Editions Jumonville, 1968, 81.

17. Le temps

Le temps, ce "point repérable dans une succession par référence à un "avant" et un "après"; date, époque moment; et aussi passé, présent, avenir, futur",228 est le signe qui confond parfois les spectateurs au théâtre. Mais ce signe est essentiel à l'action, ce signe est le signe de l'action, car l'évolution n'est possible qu'avec le temps.

Ainsi l'action de la pièce, A toi pour toujours ta Marie-Lou est double puisqu'il y a deux temps, le présent et le passé. L'action de Marie-Lou et de Léopold se passe en l'an 1961 tandis que l'action de Manon et de Carmen se passe en l'an 1971. Les deux conversations ont lieu à dix ans d'intervalle mais elles se télescopent sans arrêt. Le personnage du passé répond au personnage du présent et vice-versa. Lorsque Marie-Louise (personnage du passé) se plaint à Léopold, son mari, qu'il l'a violée quatre fois, Carmen (personnage du présent) avertit Manon (personnage du présent) "Manon, reste

---

228 Paul Robert, Le Petit Robert, p. 1760

couchée! Mêle-toé pas de ça!" 229, de ne pas s'occuper des personnages du passé. C'est ainsi que le passé devient présent. Tremblay rend présent le passé culturel de ses personnages, au lieu d'y faire allusion. Il le présente de telle sorte que ce dernier se maintient toujours sur scène.

En employant la technique de retour en arrière, "le passé devient un réservoir commode d'images que l'on peut faire surgir ou s'effacer. 230 Mais cette maîtrise du passé est difficile. Il y a toujours les images suspendues au mur et la présence concrète du père et de la mère sur scène qui reflètent le passé.

> Tout se passe comme si les
> personnages ne maîtrisaient
> pas assez le passé pour
> être capables de l'évoquer puis

---

229 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 52.

230 J.-P. Ryngaert, "Du réalisme à la théâtralité: La dramaturgie de Michel Tremblay dans Les belles-soeurs et A toi pour toujours, ta Marie-Lou," Livres et auteurs québécois, 1971, p. 103.

> de le chasser, comme si c'était leur présent lui-même qui se déroulait devant une toile de fond où sont projetées perpétuellement des images d'un passé que l'on peut rejoindre quelquefois mais dont on ne peut jamais arrêter le déroulement obsessionnel. 231

Ainsi le temps assure cette condition aliénante, le temps empêche les personnages d'échapper à cette même misère.

---

231 J.-P. Ryngaert, "Du réalisme à la théâtralité: La dramaturgie de Michel Tremblay dans Les belles-soeurs et A toi pour toujours, ta Marie-Lou," Livres et auteurs québécois 1971, p. 104.

18. L'espace

L'espace, c'est-à-dire une "surface déterminée", 232 est un signe qui est toujours associé au temps dans le théâtre de Tremblay. Il y a l'espace du présent et l'espace du passé.

Dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, l'espace central, celui de Carmen et de Manon, est l'espace du présent. Mais le dialogue qui se déroule dans l'espace central n'existe que pour servir de charnière entre le couple Léopold—Marie-Louise, placé dans l'espace arrière-plan du passé et entre les spectateurs, placé dans l'espace avant-plan du présent.

La sortie de Carmen de l'espace du présent (Manon) hanté par l'espace du passé (Marie-Lou et Léopold) ne sera complétée qu'avec la sortie physique du spectateur de l'espace du théâtre (l'ensemble de l'espace du présent et du passé).

J.-P. Ryngaert résume ainsi cette idée:

---

232 Paul Robert, Le petit Robert, p. 617.

> Tremblay brandit devant le public l'image grimaçante d'un passé d'aliénation et de souffrance, et pour inviter à la détruire il la pousse jusqu'à l'obsession, peut-être pour mieux la faire haïr. Le théâtre atteint son plein pouvoir de purification lorsque le spectateur réussit à détacher son regard des deux êtres issus d'un passé monstrueux et figés dans leur éternité, et quand il parvient à sortir de la salle, comme un nouvel Orphée, sans jeter un regard en arrière. 233

En quittant l'espace du théâtre, son espace présent et passé, le spectateur choisit l'espace de l'avenir, celui qui existe à l'extérieur du théâtre.

---

233 J.-P. Ryngaert, "Du réalisme à la théâtralité: Le dramaturgie de Michel Tremblay dans Les belles-soeurs et A toi pour toujours, ta Marie-Lou," Livres et auteurs québécois 1971, p. 106.

Les signes de la mise en scène, employés dans le théâtre de Tremblay, convergent vers la même direction. La parole, le silence, le ton, la mimique du visage, le geste, le regard, le mouvement, le maquillage, la coiffure, le costume, les accessoires, le décor, l'éclairage, la musique, le bruitage, l'acteur, le temps, l'espace traduisent le théâtre de désespoir de Tremblay. Ces signes concrétisent le vide, l'absence de bonheur, le manque de communication, la misère, la condition aliénante des personnages féminins dans le théâtre de Tremblay. Puisque ces mêmes personnages habitent à l'est de Montréal pendant les années 50-70, on peut même dire, que ces signes reflètent le désespoir des québécois vivant dans cet espace géohistorique.

Homogènes, clairs et efficaces, ces signes présentent aux spectateurs l'image d'une femme "en pièces détachées" 234 c'est-à-dire une femme sans

---

234 Michel Tremblay, En pièces détachées.

unité profonde, orientée vers le passé, les traditions; égocentrique; contrôlée par une religion de peur de superstition (crucifix, images saintes); marâtre plutôt que mère de famille, incapable d'aimer ni son mari, un homme faible, ni ses enfants, des ingrats, ni la vie, "maudite vie plate"; 235 incapable de communiquer (parlant le "joual"—langage pauvre, parlant en monologues, en choeurs plutôt qu'en dialogant); incapable de se regarder, d'accepter son identité, ni de regarder les autres, d'accepter les autres (les personnages ne se regardent pas); incapable de fuir son milieu (l'est de Montréal)—cet espace aliénant—car elle est prisonnière -volontaire du temps—le passé. Cette souffrance volontaire répond aux besoins de cette femme "en pièces détachées" 236 — elle doit être martyre afin de devenir une sainte.

Ces signes reflètent l'identité québécoise des années 50-70. Soucieux des détails, Tremblay a su placer ses personnages dans le temps, l'espace et

---

235 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 24.

236 Id, En pièces détachées.

le costume de ces années. Les belles-soeurs, habillées et coiffées en ménagères, parlant le "joual", sont le miroir de la classe ouvrière de l'est de Montréal des années 50-70 tandis que Lisette de Courval coiffée et habillée en nouvelle-riche, avec son étole de vison et en essayant de "bien perler" 237 reproduit l'image de la "snob" qui prétend avoir accédé à la classe moyenne. Hosanna, vêtue de ses bijoux et de sa robe de Cléopâtre "cheap" 238 embaumée de son parfum "cheap" 239, parlant le "joual" reproduit le travesti de la classe des destituées et des prostituées des années 50-70. Le mot qui est souvent répété et qui qualifie l'identité québécoise de ces années est "cheap". 240

Ce substantif concrétise le complexe d'infériorité subit par la majorité des Québécois.

---

237 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 12.

238 Id, Hosanna, p. 15.

239 Ibid.

240 Ibid.

L'harmonie des signes employés dans le théâtre de Tremblay reflète cet élément de désespoir.

Ces signes ont pour fonction d'aider les spectateurs à comprendre le but de l'écriture de Michel Tremblay: de

> démêler la réalité proprement québécoise des apparences trompeuses qui la voilent, en un mot rendre publics certains faits, certaines situations qu'on a avant eux volontairement tournés en chimères, cachés depuis si longtemps derrière l'écran de la honte et du ridicule qu'on n'en soupçonnait même plus la survie. 241

Les gestes d'Hosanna, son "strip-tease" (le fait d'enlever son costume de Cléopatre, ses bijoux...) reflète d'une manière concrète, son "strip-tease"

---

241 René Berthiaume, "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois", Nord, no. 1, Mtl., Les éditions de l'Hôte, 1971, 9.

psychologique (le fait de refuser sa fausse identité —celle d'Hosanna, le travesti afin de pouvoir accepter sa vraie identité—celle de Claude). Ce signe sépare la réalité des apparences et rend ainsi public l'un des buts de l'écriture de Tremblay. Adrien Gruslin explique ainsi l'un des rôle de ces signes: "Tous ces gadgets: robe, faux seins, bas et jarretelles, perruque, maquillage, etc...sont des faux-fuyants, éternels échappatoires de la réalité cruelle." 242 Ce même critique ajoute que l'acceptation de la réalité ne se fait ni facilement ni rapidement dans Hosanna:

> Le périple d'Hosanna s'effectue lentement les masques pullulent, on ne quitte pas facilement le rêve complaisant. L'épaisseur de make up dans sa face illustre bien la route à faire. 243

---

242 Adrien Gruslin, "Hosanna: au-delà du masque", Le Devoir, 5 juin, 1975, p. 12, col. 1, art. 1.

243 Ibid.

La nudité finale d'Hosanna dans le spectacle veut rendre compte de ce niveau fondamental de recherche de la vérité. Ce dépouillement s'effectue partout dans l'appartement: on enlève les globes des lampes, les abat-jour, tous les objets pendus aux murs, tous les artifices. Ce procédé est très efficace en raison de sa grande clarté.

Le processus d'autodestruction, que Tremblay a voulu illustrer pour nous: "les colleuses [Les belles-soeurs] suffoquent au milieu de leur refus systématique de toute valeur nouvelle",244 est clairement démontré à l'aide de signes - le vol systématique des timbres par les femmes. Ce geste négatif (vol) d'un objet (timbres) représentant le rêve par les membres du "sexe faible" 245 (femmes) symbolise concrètement le comble du désespoir—ce geste interdit même le rêve de "s'en sortir" 246, d'améliorer son sort. Il

---

244 René Berthiaume, "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois," Nord, no. 1., Mtl., Les éditions de l'Hôte, 1971, 12.

245 Paul Robert, Petit Robert, p. 693.

246 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 90.

apparaît évident que les signes de la mise en scène de Tremblay ont une valeur primordiale, ils illustrent concrètement la situation psychologique desesperée des personnages féminins du théâtre de cet auteur et en même temps reflètent la condition socio-historique d'une certaine classe du peuple québécois. Le système sémiologique de notre auteur dépasse la situation particulière de chaque personnage et se fait commentaire collectif, social, historique.

André Fortier résuma ainsi la valeur de ce code sémiologique: "les personnages chantent leur malheur en solo ou en choeur." 247

---

247 André Fortier, "Demain matin, Montréal m'attend, Le théâtre canadien-français, p. 656.

TROISIEME CHAPITRE

III LE LANGAGE : LE JOUAL

Un langage peut être défini comme un code, un système de références à la réalité. Ce sont l'écrivain et le système utilisé par ce dernier qui renvoient le lecteur à une réalité bien particulière, localisée et limitée ou à une réalité très large, à la réalité, celle à laquelle tout homme pourrait être renvoyé. Suivant la définition du linguiste Gilles-R. Lefebvre, le "joual", "sous-idiome-marginal(...) langue du sous-groupe social le plus touché par l'aliénation culturelle et l'infériorisation économique", [248] nous appuyons l'idée de Michel Beaulieu, un critique du Devoir, qui renvoie le "joual" employé dans le théâtre de Tremblay, au peuple québécois:

> Michel Tremblay a été le premier révélateur de la langue québécoise. D'autres avant lui l'on inventée à

---

248 Gilles-R. Lefebvre, "Faut-il miser sur le joual", Le Devoir, 30 oct., 1965, p. 16, col. 1, art. 1.

commencer par ceux qui la parlent depuis belle lurette; d'autres l'ont écrite; les plus célèbres furent les écrivains de Parti-pris, mais dans une aventure qui a eu des lendemains plutôt pénibles. De ce côté, ce que Tramblay a fait, et en cela il a été un magnifique catalyseur, c'est de la rendre populaire et, encore plus, de rendre au peuple québécois ce qui lui appartient de plus noble et de plus profond... Car, ce que Tremblay a donné d'abord au Québec, c'est un langage." 249

Le "joual" est un signe employé dans le théâtre de Tremblay afin de mieux décrire un milieu

---

249 Michel Beaulieu, "En quoi Michel Tremblay nous a rendu notre âme, "Le Devoir, 18 mars, 1972, p. 13, col. 1, art. 1.

qui est bien spécial, le milieu de la classe ouvrière québécoise. Michel Tremblay résume ainsi cette idée:

> Mais quand tu fais du théâtre, que t'as quèque chose comme ce que j'ai à dire, moi; décrire un milieu qui est bien spécial, tu peux pas te permettre de te mettre plus haut que tes personnages. Si je faisais parler ces gens-là en français, ça veut dire que moi, je me mettrais au-dessus d'eux, ça serait le petit Michel Tremblay qui se penche sur la misère humaine. Il y a deux sortes de théâtre: le théâtre des gens qui parlent d'eux-autres. Moi, je parle des gens qui parlent comme ça... Tu peux jouer Pagnol sans accent mais c'est bien mieux de le jouer

> avec accent. Tout le meilleur
> théâtre français qui s'est fait,
> c'est du théâtre local... De
> toutes façons, on est jamais plus
> universel que lorsqu'on est
> local. 250

Les personnages féminins de Tremblay, en parlant le "joual", traduisent la réalité de la classe ouvrière québécoise. Ce langage, c'est-à-dire le "joual", "est toujours le signe de la condition et de l'aliénation de ceux qui le parlent". 251 Le "joual est l'outil employé par les personnages de Tremblay afin de dévoiler l'hypocrisie des classes bourgeoises (Lisette de Courval, Les belles-soeurs), l'injustice sociale qui favorise l'exploitation des travailleurs (Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), les préjugés racistes et sociaux (Lisette de

---

250 Rachel Cloutier, Marie Laberge et Rodrigue Gignac, "Entrevue avec Michal Tremblay", Nord, pp 62-63.

251 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 55.

Courval et Yvette Longpré, Les belles-soeurs) la mère soumise (Marie-Lou, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), le père ivrogne et brutal Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), la mère qui se réfugie dans la religion (Marie-Lou, A toi pour toujours, ta Marie-Lou), la peur de vivre, d'être soi-même (Manon, A toi pour toujours, ta Marie-Lou). En plus, le joual est le résultat de l'aphasie symbolique dont les Québécois ont été victimes. Cette perte partielle de la fonction de la parole, de la fonction d'expression verbale est dûe à l'enseignement de l'Eglise. C'est en enseignant au Québécois d'accepter son sort, sa condition aliénante, que l'Eglise a créé chez lui le complexe d'infériorité et a fait naître la frustration. Angéline Sauvé, Les belles-soeurs, frustrée parce qu'elle n'a pas le droit d'aller au club, exprime son mécontentement ainsi: "Bonyeu! On devrait pourtant avoir le droit d'avoir un peu de fun, dans' vie." 252

---

252 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 52.

Soumis à une condition socio-économique très pauvre, soumis au "boss" 253 anglais, soumis à un langage, le "joual", qui ne lui permet pas de vraiment communiquer, le personnage de Tremblay se contente de crier sa misère. Léopold, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, exprime ainsi sa frustration:

> Hosite! Toute ta tabarnac de vie
> à faire la même tabarnac d'affaire
> en arrière de la même tabarnac de
> machine!... Remercie le bon Dieu!
> T'es pas journalier! Tu viens
> que t'es tellement spécialisé dans
> ta job steady, que tu fais partie
> de ta tabarnac de machine!...
> hostie! Quand j'me sus attelé à
> c'te ciboire de machine-là, j'étais
> quasiment encore un enfant!...
> Chus spécialisé! Ben le bon Dieu,
> j'le r'mercie pas pantoute, pis je

---

253 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 64.

l'ai dans le cul, le bon Dieu! 254

Au lieu d'essayer de comprendre sa situation, d'essayer de "s'en sortir", 255 il choisit la solution d'un lâche parce qu'il ne peut pas communiquer, parce qu'il a peur de communiquer, parce qu'il se croit inférieur. En disant des blasphèmes (hostie, tabarnac) Léopold démontre sa révolte. Mais ses protestations ne se manifestent que verbalement. En se contentant d'une révolte verbale au lieu d'une révolte active, Léopold n'évolue pas, il demeure un homme absent, un homme incapable de poser un geste positif. Les blasphèmes employés par Léopold semblent abonder dans le sens de cette citation de Michel Tremblay: "L'homme est une nouille. Il n'y a pas d'homme au Québec." 256

> Tout comme le citait Laurent Mailhot:
>
> Les moyens d'expressions, la
>
> forme, le langage d'une pièce

---

254 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 63.

255 Ibid, p. 90.

256 Rachel Cloutier, Marie Laberge et Rodrigue Gignac, "Entrevue avec Michel Tremblay", Nord, p. 58.

> sont inséparables de son engagement, de son message; le "joual" n'est pas ici un habit de carnaval dont l'auteur revêt arbitrairement et artificiellement ses héroïnes; il est leur vêtement de tous les jours, il leur colle à la peau, il est devenu leur corps même, leur "maladie chronique", une "carence dans le sang", comme le note justement Tremblay. 257

1. Choix lexicaux

L'oeuvre de Tremblay prône l'affirmation québécoise à partir de la réalité québécoise de tous

---

257 Laurent Mailhot, Le théâtre québécois, Mtl., Hurtubise-HMH, 1970, p. 198.

les jours. C'est une mise en forme réaliste du contexte socio-culturel québécois. L'auteur traduit des comportements de base et des conditionnements socio-culturels et religieux qui sont encore le fait d'une très large majorité des Québécois. Cette majorité s'exprime, en "joual", l'instrument de l'affirmation de la classe populaire québécoise. Cette classe sociale a sa culture autonome et sa langue autonome, l'idiome "joual". Tremblay, en écrivant ses pièces en "joual", en employant le vocabulaire de la classe ouvrière décrit sa culture, ses frustrations, ses aspirations, ses peurs, son impuissance face à sa condition aliénante.

C'est en employant le "joual" que les personnages féminins nous dévoilent leur misère. Les mots tels que "misère" 258, "écoeurant" 259, "fatigant" 260, "fatiguée" 261, "chus donc tannée" 262,

---

258 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 88
259 Ibid, p. 75.
260 Ibid, p. 38
261 Ibid, p. 37
262 Ibid, p. 22

"chus toute énarvée" 263, "bon-rienne" 264, "tu-seule" 265, "la grande noirceur" 266, "chus poignée" 267, "y est trop tard" 268, "une maudite vie plate" 269, "parle tu-seule" 270, "maudit cul" 271, "cochon" 272, "Moé, j'mange d'la marde, pis j'vas en manger toute ma vie" 273, "cheap" 274, traduisent leur impuissance face à leur condition aliénante. Ce vocabulaire du niveau populaire choque peut-être

---

263 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 20

264 Ibid, p. 102

265 Ibid, p. 54

266 Ibid, p. 82

267 Ibid, p. 102

268 Id, Trois petits tours, p. 41.

269 Id, Les belles-soeurs, p. 22

270 Id, A toi pour toujours, ta Marie-Lou,

271 Id, Les belles-soeurs, p. 102

272 Ibid.

273 Ibid, p. 21

274 Id, Hosanna, p. 12.

le lecteur mais il captive certainement son attention, il l'invite à prendre conscience de la condition aliénante de la classe ouvrière demeurant à l'est de Montréal pendant les années 50-70. André Brassard explique ainsi ce processus: "Le joual, devient par sa vulgarité même, incantatoire, il magnifie cette réalité qui est la nôtre [celle des québécois] ." 275 Ainsi Tremblay, par l'intermédiaire des personnages féminins, réussit autre chose qu'une oeuvre réaliste, sarcastique, impitoyable. Laurent Mailhot affirme ainsi cette idée:

> En pourchassant la mesquinerie
> et le vice dans leurs replis,
> en démasquant les obsessions,
> les illusions, en mettant a
> vif la souffrance et le dénue-
> ment le plus intimes, en
> agrandissant les gestes en
> systématisant l'expression, il

---

275 André Brassard, "Quand le metteur en scène...", Note préliminaire dans Les belles-soeurs, p. 6.

atteint au fond même de
l'infiniment petit-une
grandeur certaine. Des
monstres grouillent qui ne
sont dangereux qu'endormis. 276

En donnant la parole (langage-"joual") aux personnages féminins, Tremblay démontre la condition aliénante de la majorité des québécois et permet ainsi à ses personnages et aux spectateurs d'évoluer.

La conversation "joual" conduit Hosanna à prendre conscience de son ambiguïté. Ce langage souligne l'humiliation qu'a subie Hosanna au "party" de la grosse Sandra, cette humiliation qui permettra au personnage de sortir du rêve. Forcé de se voir vraiment, il (Claude-déguisé en Hosanna-Cléopâtre) pourra s'assumer enfin. Des commentaires tels que ceux-ci illustrent cette prise de conscience:

Hosanna -- As-tu déjà vu ça, une femme
pisser deboute? J'me regardais
pisser dans le miroir...

---

276 André Brassard, "Quand le metteur en scène...". Note préliminaire dans Les belles-soeurs, p. 6.

> Elizabeth Taylor, deboute, de
> profil, avec une quéquette, qui
> pisse... c'est écoeurant. 277

Le langage "joual", un signe employé dans le théâtre de Tremblay, s'aligne aux autres signes afin de faire prévaloir le rôle des femmes dans le théâtre de ce dernier. Dans cette dernière citation, les paroles d'Hosanna nous expliquent le rôle de l'accessoire, le miroir (1). Il permet au personnage d'Hosanna de se rendre compte des limites du déguisement—qu'il est bien difficile d'être à la hauteur de ses images, qu'Hosanna n'est pas à la hauteur de son déguisement, qu'Hosanna est plus "cheap" que son image et que l'image qu'elle rêve de projeter. Le "joual", ici, traduit l'évolution d'Hosanna; elle comprend qu'il n'est pas nécessaire de se déguiser:

---

277 Michel Tremblay, Hosanna, p. 34.

(1) miroir—signe illusoire. Orphée de Cocteau. —"Ce qui offre à l'esprit l'image, la représentation des personnages, des choses, du monde". (Petit Robert, p. 1093).

> Trois semaines; ça m'a pris
> trois semaines complètes de ma
> vie pour préparer mon flop!...
> pour "confectionner" ça! C'te
> maudite guénille cheap-là!...
> Pis le pire, le pire, c'est que
> c'est exactement la robe que
> j'avais rêvée!... Si au moins
> j'en arais pas été fière, de
> ma robe! J'étais sûre d'être
> belle, hier! 278

Maximilien Laroche explique ainsi le rôle du regard dans le miroir : "Le regard dans le miroir ne deviendra saut libérateur que si on accepte d'oublier l'image illusoire de soi-même qui tenait lieu de réalité". 279 Dans la pièce Hosanna, le regard dans le miroir devient saut libérateur

---

278 Michel Tremblay, Hosanna, p. 61-62.

279 Maximilien Laroche, "Les techniques théâtrales des dramaturges québécois; la mise en scène", Le théâtre canadien-français, p. 396.

puisqu'Hosanna s'accepte en refusant le déguisement. Elle comprend le message de Tremblay - "Ayez pas honte de ce que vous êtes". 280 André Brassard, lors d'une entrevue avec Martial Dassylva, explique l'évolution d'Hosanna ainsi:

> ...je dirais que Hosanna est une critique de la solution de Carmen. A toi pour toujours, ta Marie-Lou parce que la solution de Carmen, c'était justement le déguisement et le fait de se rattacher à une culture qui n'était pas nôtre, la culture américaine, en devenant chanteuse de chansons de cowboys. 281

---

280 Martial Dassylva, "André Brassard et le message de Hosanna", La Presse, 12 mai, 1973, p. D. 14, col. 1., art. 1.

281 Ibid.

2. L'aspect morphologique, syntaxique et sémantique du joual

Du point de vue morphologique, l'auteur, par l'intermédiaire des personnages féminins, se sert de la déformation de l'orthographe ou de la prononciation (cataloye, énarvée, moé, icitte, si chus, tu-seule); du point de vue sémantique par les expressions qu'il utilise et les images qu'il fabrique, c'est encore à la réalité du québécois ouvrier qu'il renvoie (maudit verrat de bâtard que chus donc tannée; siaux de marde). Mais du point de vue syntaxique, rien n'est bouleversé: l'ordre des mots et l'organisation des phrases sont conformes aux exigences élémentaires du parler français. Comme le notait Renald Bérubé: "Tout le pittoresque et la saveur de ce langage vient de ce contraste entre une structure orthodoxe et des éléments bizares ou même entre des éléments de qualité tantôt douteuse tantôt irréprochable." 282

---

282 Renald Bérubé, "Le langage théâtral", Voix et images du pays, III, p. 170.

Madame de Courval, dans Les belles-soeurs, qui "perle bien", illustre tant par son langage mi-joual, mi-français que par sa psychologie tantôt vulgaire, tantôt distinguée ce contraste.

Le "joual" a une structure de pensée différente du français. J. C. Germain dit qu'"on pourrait même dire qu'essentiellement le "joual" c'est une structure de pensée" 283. Afin de retrouver cette structure, l'on doit entendre une phrase en "joual" dans sa tête et la dire à haute voix. Cette structure traduit la misère des personnages qui parlent ce langage, le "joual". Renald Bérubé explique ainsi l'impuissance de ce langage:

> L'incapacité même des personnages des Belles-soeurs à exprimer autre chose que la nostalgie, le regret et la rage est pour une bonne part

---

283 Renald Bérubé, "Le langage théâtral", Voix et images du pays, III, p. 170.

> un effet de l'impuissance de leur langage et une preuve de l'incapacité du joual à traduire autre chose que la misère qui lui a donné le jour. 284

Le "joual", employé par les personnages féminins de Tremblay, traduit la réalité, la misère rencontrée dans le milieu est de Montréal, pendant les années 50-70, seulement si la réaction des spectateurs vis-à-vis ce signe est positive. Si le spectateur a des préjugés, s'il remarque surtout la forme et les mots de ce signe plutôt que ce qu'il y a dessous-le message-ceci pourrait réduire le rôle du langage-le "joual" - comme signe. Donald Smith, professeur à l'université Carlton, confirme cette idée dans sa lettre au Devoir:

> Dans votre critique Les belles-soeurs, Madame le Ministre,

---

284 J. C. Germain, "Michel Tremblay: le plus joual des auteurs ou vice versa", Digeste éclair, oct., 1968, p. 15.

vous vous attardez trop sur
la façade, c'est-à-dire sur
le vocabulaire et la gram-
maire. Je vous conseille
d'oublier ces points et du
même coup vous découvrirez
chez Tremblay un monde
théâtral où gestes, rythme,
allégorie et combien d'autres
procédés procurent cette
joie unique d'être spectateur
à une pièce de théâtre. 285

3. Le français "bien perlé" et les expressions anglaises

"Depuis fort longtemps au Québec, parler joual est synonyme de virilité. Bref, c'est le

---

285 Donald Smith, "Lettres au Devoir--Les choix littéraires de Mme Casgrain", Le Devoir, 26 août, 1972, 4, col. 5, art. 2.

langage des hommes. Tandis que parler français, parler pointu, est efféminé et synonyme de culture". 286 Ces paroles de Jean-Claude Germain sont expliquées ainsi par Michel Bélair:

> En écrivant La Duchesse, Michel Tremblay a eu le génie de comprendre que cette sexualité linguistique dépravée se résumait, s'incarnait dans le personnage de la "tapette" québécoise. A moitié homme, à moitié femme, précieux et vulgaire, impuissant, marginal, incapable de s'assumer comme une personne et parlant de lui-même comme d'un objet, la Duchesse de Langeais incarne à son degré extrême l'aliénation de l'homme

---

286 Claude Germain, "Libérer Tremblay de ses préfaciers!...Quand un ex-critique critique le critique du Devoir...", Le Devoir, 11 mars, 1972, 15, col. 1, art. 1.

québécois. 287

L'incapacité du mâle, ses attitudes de dominé sont illustrées par le parler de la Duchesse de Langeais; lorsqu'elle joue le rôle du mâle, elle parle le "joual", "Mais j'men crisse, j'en veux pus!" 288, lorsqu'elle joue le rôle de la femme, elle "perle bien" le français, "Garçon! Qu'est-ce que vous avez mis dans ce breuvage, c'est "horrible".289 Le français "bien perlé" est un déguisement de travesti dans un sens plus large qu'un homme qui s'habille en femme. Les Québécois ayant toujours rêvé d'être autre chose, ayant toujours essayé d'avoir l'air de français (en "perlant bien") ou d'américains ou de canadiens-anglais (en employant des expression anglaises) au lieu d'être eux-mêmes se sont, comme le disait Michel Tremblay,"travestis pendant 300 ans". 290 Voilà une

---

287 Michel Bélair, "Michel Tremblay, un an après Les belles-soeurs..."Michel Tremblay, p. 8-9.

288 Michel Tremblay, La Duchesse de Langeais, p. 106.

289 Ibid, p. 82.

290 Michel Tremblay, cité par Rachel Cloutier, "Entrevue avec Michel Tremblay", Nord, p. 64.

des raisons pour lesquelles les homosexuels et les travestis sont si nombreux dans son théâtre. On a honte de soi, de la langue que l'on parle. On va donc chercher à dissimuler son identité ou à en acquérir une nouvelle.

Les personnages dans le théâtre de Tremblay emploient le français "bien perlé" et les expressions anglaises afin d'abaisser, afin d'humilier les autres personnages. Lorsque Lisette de Courval dit aux belles-soeurs:

> Moi, je dis qu'il n'y aura jamais
> rien pour remplacer la vraie
> fourrure véritable. D'ailleurs
> je vais changer mon étole de
> vison l'automne prochain. Ca
> fait trois ans que je l'ai...291

Elle se vante de son statut social et abaisse ainsi celles de la classe ouvrière.

---

291 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 48.

La Duchesse de Langeais démontre qu'elle se croit supérieure lorsqu'elle emploie des expressions anglaises telles que: "Come up and see me, sometimes, suckers!" 292 En parsemant ses pièces de français "bien perlé" et d'expressions anglaises, l'auteur, par l'intermédiaire des personnages féminins, accentue ce complexe d'infériorité subi par les personnages de la classe ouvrière, par ceux qui parlent le "joual".

4. Le "joual" employé dans le théâtre de Tremblay: un signe révolutionnaire?

> La portée de son oeuvre est essentiellement révolutionnaire en ce sens qu'elle vise à modifier radicalement l'attitude masochiste du peuple vis-à-vis de sa propre condition;

---

292 Michel Tremblay, La Duchesse de Langeais, p. 91.

> le moyen de pallier notre situation intolérable est partout sous-entendu dans l'oeuvre: il suffit, avant de se révolter contre les autres, de partir en guerre contre soi-même, en un mot prendre conscience de sa médiocrité. 293

Angéline Sauvé des Belles-soeurs, par l'intermédiaire du "joual", exprime son désir de se sauver, de se révolter contre sa condition aliénante: "J'ai été élevée dans les sous-bassements d'églises, pis j'veux connaître d'autre chose!...J'ai envie de connaître du monde! J'ai jamais ri de ma vie, Rhéauna." 294 Ce désir d'humour est le signe d'une volonté de renouvellement.

---

293 René Berthiaume, "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois," Nord, p.14.

294 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 50.

Carmen, un personnage féminin appartenant à la génération de l'avenir, dans A toi pour toujours, ta Marie-Lou, ayant déjà réalisé sa propre libération (chanteuse de chansons de cowboy), essait d'aiguiller sa soeur Manon sur la même voie en ce lien qui la rattache encore à son passé.

> Carmen—Y faudrait que tu comprennes
> qu'y'est temps que tu sacres
> ton chapelet à terre, que tu
> te débarasses de tes saintes
> vierges en plâtre, que tu
> mettes la clef dans'porte,
> pis que tu te vides la tête
> de tout ça! Révolte-toé, Manon,
> c'est tout c'qu'y te reste! 295

Les mots tels que "sacres ton chapelet à terre, tu te débarasses... Révolte-toé", 296 sont très puissants et ils incitent un esprit révolutionnaire. Michel

---

295 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 92.

296 Ibid.

Tremblay n'en attend pas moins du public qui l'observe. Lorsque les spectateurs quittent la salle, à la fin de la pièce A toi pour toujours, ta Marie-Lou, ils imitent le geste de Carmen en obéissant à ses dernières paroles: "Tu fais pas pitié, Manon! Quand j'vas avoir passé la porte, j'vas t'oublier...toé aussi!" 297 Les spectateurs sont ainsi encouragés à oublier le passé aliénant et à agir d'une façon positive, à l'avenir.

Carmen, un personnage féminin appartenant à la génération de l'avenir, dans Sainte Carmen de la Main, s'exprime en révolutionnaire. Elle tient tête à Maurice, le "roi de la Main", lorsqu'elle lui dit:

> J'peux pus leur [les destitués de la Main] parler de mes fausses peines d'amour après leur avoir chanté leurs vrais malheurs!... Chus contente, parce que j'peux pus reculer. Qu'y'arrive n'importe quoi,

---

297 Michel Tremblay, A toi pour toujours, ta Marie-Lou, p. 93.

j'vas être obligée de continuer,
d'aller plus loin, astheur...
Chus rendue trop loin pour regarder en arrière! Pis viendra
peut-être un jour où j's'rai pus
obligée de me déguiser en cowgirl pis de faire des yodles!...
pour me trouver un style à moé!
J'ai commencé avec des paroles
des autres pis des musiques des
autres mais peut-être que j'
pourrais finir avec des paroles
de moé pis de la musique de moé!
Aie! Monter sur le stage sans
sentir le besoin... de me
déguiser.. 298

Elle se croit libérée et elle veut libérer les destitués de la Main.

---

298 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, pp. 65-66.

André Fortier appuie ainsi cette idée:

> Fini l'imitation mercantile, fini "l'entertainment" puéril, niais, abrutissant; elle veut créer un art original, elle veut aider son pauvre public qu'elle aime en parlant de lui dans sa propre langue. Ainsi ose-t-elle s'opposer à un "ordre" établi. C'est une "révolutionnaire." 299

L'espoir qui existe chez ce personnage appartenant à la génération de l'avenir, transforme le "joual" en un signe révolutionnaire. Cet espoir est illustré lorsque Carmen dit:

> "D'un coup qu'a [la Main] l'arait envie de regarder par en haut au lieu de regarder par en bas!" 300

---

299 André Fortier, "Sainte Carmen de la Main à la défense des marginaux," Le Droit, 6 janvier, 1979, 18, col. 1, art. 1.

300 Michel Tremblay, Sainte Carmen de la Main, p. 64.

Le langage, le "joual" employé par ce personnage féminin est un signe révolutionnaire puisqu'il engendre l'espoir, l'évolution chez ces mêmes personnages et favorise cette même prise de conscience chez les spectateurs.

5. Le joual, employé dans le théâtre de Tremblay: un signe de la misère régionale ou de la misère universelle?

Dans cet "univers stéréotypé marqué du sceau de la misère où l'on ne sait ni vivre ni aimer, où la parole ne signifie que le refus","301 les personnages qui peuplent l'univers de Tremblay sont humains avant d'être québécois (ils n'en sont évidemment pas moins québécois pour autant)." 302 Ces gens "pognés à la gorge," 303 on les retrouve partout. Le Québec n'a pas le monopole de la souffrance ni de la solitude mais

---

301 Guy Cloutier, "Michel Tremblay ou De la révolution tranquille aux événements d'octobre," Nord, p. 15.

302 Jacques Cotnam, "Du sentiment national dans le théâtre québécois," Le théâtre canadien-français, p. 367.

303 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 102.

le Québec a le monopole du "joual", langage des gens qui ont des racines québécoises, langage qui est employé par les personnages féminins de Tremblay afin de dévoiler cette misère de la classe ouvrière québécoise.

"Le "joual" ne va pas sans jouer un rôle dans le sentiment d'infériorité qu'éprouvent les personnages de Tremblay." 304 Ces derniers souffrent de ne pas pouvoir s'exprimer de façon adéquate. Germaine Lauzon s'est trouvée muette devant l'homme qui lui apportait ses timbres et qui "parlait ben en s'il vous plaît." 305

Ginette Stanton décrit ainsi les sentiments traduits par le "joual" dans le théâtre de Tremblay:

> ...sous les mots vulgaires et crus et sous le "joual" inhérent aux personnages de Tremblay se découvrent subitement à nous une

---

304 Paulette Collet, "Michel Tremblay: les leit-motive de son théâtre," Le théâtre canadien-français, p. 609.

305 Michel Tremblay, Les belles-soeurs, p. 8.

> tendresse insoupçonnée, des sentiments pas plus hétéro-sexuels qu'homosexuels mais profondément humains et universels. 306

Les personnages féminins, en parlant le "joual", décrivent la misère universelle, c'est-à-dire la solitude, la souffrance mais en parlant ce même langage, le "joual" elles se situent géographiquement au Québec puisque le "joual" est un idiome du Québec. Michel Tremblay résume ainsi cette idée: "...on est jamais plus universel que lorsqu'on est local." 307 Ainsi le "joual" est un signe de la misère régionale et universelle.

Le langage, chez Tremblay comme chez tout auteur, transmet toujours les modèles culturels du milieu qu'il exprime. Si les belles-soeurs parlent "joual", si tous les personnages de Tremblay ne

---

306 Ginette Stanton, "Hosanna: un théâtre pathétiquement vrai", Le Devoir, 24 fév., 1978, 19, col. 3, art. 1.

307 Michel Tremblay, cité par Rachel Cloutier dans "Entrevue avec Michel Tremblay," Nord, p. 63

peuvent que parler "joual", c'est que cela traduit une réalité première: celle du contexte culturel québécois. James Quig, dans un article du Toronto Star, personnifie ce contexte culturel en le comparant à un Québec changeant: en le comparant au Québec des femmes de la génération du passé, du présent et de l'avenir; en le comparant au Québec des hommes-absents et en le comparant au Québec des hommes-femmes:

> Quebec was like his unhappy Manon in Forever Yours, Marie-Lou, who cringed at home with her religious statues, her insecurity and her misery. But it could have been like Manon's braver sister Carmen who broke away by singing cow-boy songs in the nightspots of the Main. Quebec was Tremblay's transvestites in Hosanna who didn't know what they were...his Leopold in Forever Yours, Marie-Lou, who blotted out reality with

> a tableful of beer, and his Lisette de Courval in Les belles-soeurs who tried to find identity and dignity by visiting France and trying to speak "proper French". 308

Michel Bélair résume ainsi le rôle du "joual" comme signe de la réalité sociale et culturelle du Québec:

> Langage de mise en accusation, espèce de double regard dénonçant sans cesse le cul-de-sac dans lequel tous les personnages de Tremblay aboutissent de gré ou de force, il se présente comme une sorte de barrière infranchissable. Non pas que le joual soit cette barrière, mais bien qu'il en est le signe...c'est là une donnée de base qui montre à quel point

---

308 James Quig, "The Joual Revolution—Playwright Michel Tremblay: works of art from working-class French", The Toronto Star, 14 mai, 1979, 16, col. 1, art. 1.

> l'écriture de Michel Tremblay
> colle à la réalité sociale et
> culturelle du Québec. 309

Le "joual" est un des signes employés par les personnages féminins de Tremblay afin de dévoiler la misère, la condition aliénante de ceux qui le parlent. Ce même signe en magnifiant cette réalité québécoise invite les personnages et les spectateurs à prendre conscience, comme Hosanna, de leur ambiguïté, de leur complexe d'infériorité. Ce signe souligne la structure de pensée de ceux qui le parlent- leur impuissance face à cette condition de misère (à la fois régionale et universelle). Le "joual" devient un signe révolutionnaire lorsqu'il est employé par un personnage féminin appartenant à la génération de l'avenir. L'espoir de ce personnage transforme ce signe d'impuissance en un signe révolutionnaire, en un signe puissant. L'évolution des personnages féminins est illustrée par ce langage. Les femmes appartenant

---

309 Michel Bélair, Michel Tremblay, p. 55.

à la génération du passé démontrent leur impuissance face à leur condition aliénante lorsqu'elles parlent le "joual" puisqu'elles n'ont et n'ont jamais eu aucun espoir d'affranchir leur misère. Celles qui appartiennent à la génération du présent ont eu l'espoir, elles ont essayé de dépasser les bornes de leur milieu étouffant mais elles ont failli, ainsi leur langage démontre encore cette impuissance, il reflète cet échec. Carmen, la seule qui a su accéder à la génération de l'avenir a surmonté tous les obstacles, a quitté ce milieu aliénant, ainsi lorsqu'elle s'exprime en "joual", ce signe reflète son espoir, sa confiance et incite ces mêmes qualités chez les autres personnages, chez les spectateurs.

Nous concluons donc à la double portée du "joual". D'une part ce langage représente l'aliénation des personnages qui le parlent et d'autre part ce langage tente de les en libérer.

CONCLUSION

Dans cette dissertation, nous ne prétendons pas à une analyse exhaustive du rôle des femmes dans le théâtre de Tremblay. Mais en étudiant les oeuvres de Tremblay, nous avons eu quelques aperçus de la société québécoise.

Les femmes expliquent en quelque mesure le comportement et l'attitude des Québécois vivant pendant les années 50-70. L'étude des femmes, de l'absence d'hommes, des classes sociales des femmes, des générations de femmes, des catégories sexuelles, des signes de la mise en scène et du langage, le "joual", soulève les problèmes qui ont profondément touché et qui continuent à affecter le Québécois. Puisque le Québécois, membre d'une minorité, s'est plutôt préoccupé, dans le passé, de sa survivance au Canada, il n'a eu ni le temps, ni les possibilités d'évoluer, de s'épanouir en tant qu'individu. Ceci explique pourquoi la révolte et les protestations des personnages féminins du théâtre de Tremblay, de celles qui appartiennent à la génération du passé, ne se manifestent que verbalement. Le "joual", langage ici, traduisant l'impuissance, était l'outil employé par ces femmes, le plus apte à dévoiler les

complexes et les problèmes des Québécois du passé.

Cependant, puisque le Québec d'aujourd'hui et de demain évolue, les personnages féminins de Tremblay démontrent aussi ce phénomène. La femme, appartenant à la génération de l'avenir, parlant le même idiome, le "joual", transforme ce langage en un signe révolutionnaire, qui incite l'action, l'espoir au lieu de favoriser la simple révolte verbale. Carmen, un personnage féminin libérée, est un élément du théâtre de Tremblay, qui choque le Québécois et qui le contraint à se réveiller, à agir, à choisir le chemin qu'il suivra dorénavant.

Laurent Mailhot résume ainsi le rôle des femmes dans le théâtre de Tremblay:

> Les femmes doivent réveiller
> les gens, doivent crier le
> vide, l'absence du bonheur,
> l'absence de communication.
> Ce même vide est causé par
> l'absence de dialogue véritable,
> l'absence d'intrigue, l'absence
> d'hommes, l'absence du français

> correct, de bon usage. Elles doivent mettre les cartes sur la table afin que le lecteur et le spectateur puissent prendre conscience, agir et se libérer. 310

Le théâtre de Tremblay est réaliste quand il traite des grands problèmes québécois; l'aliénation, la frustration, la solitude, le manque de communication, le complexe d'infériorité...Mais c'est bien le but d'une littérature de libération: de réveiller la société en se servant du choc et de l'exagération. L'emploi des personnages féminins forme une partie essentielle de cette libération, la femme étant celle qui constitue l'état intermédiaire entre l'homme "sexe fort" et l'homme "nouille" (symbole de faiblesse). Son cri incitera tous les Québécois à l'action, à la libération personnelle et peut-être même à la libération collective.

---

310 Laurent Mailhot, "Les belles-soeurs ou l'enfer femmes", Le théâtre québécois, p. 198.

BIBLIOGRAPHIE

I- OUVRAGES METHODOLOGIQUES

1- LIVRES

Artaud, Antonin. Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964.

Champigny, Robert. Le genre dramatique, Monte-Carlo, Editions Regain, 1965.

De Baecque, André. Le théâtre d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1964.

Gouthier, Henri. L'essence du théâtre, Paris, Plon, 1943.

Jouvet, Louis. Témoignages sur le théâtre, Paris, Flammarion, 1952.

Kemp, Robert. La vie du théâtre, Paris, Albin Michel, 1956.

Kott, Jan. Theatre Notebook, 1947-1967, translated from the Polish by Boleslaw Taborski, N. Y., Doubleday Co. Inc., 1968.

Mignon, P.-L. Le théâtre contemporain, Paris, Hachette, 1969.

Pavis, Patrice. Problèmes de sémiologie théâtrale, Mtl., Les Presses de l'université du Québec, 1976.

Vilar, Jean. De la tradition théâtrale, Paris, Gallimard, 1969.

2- ARTICLES

Barthes, Roland. "Par où commencer?", Poétique, 1970, 3-9.

Bogatyrev, Petr. "Les signes du théâtre", Poétique, vii, 1971, 517-530, traduit du tchèque par Marguerite Derrida.

Ingarden, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre" Poétique, no. 8, 1971, 531-538.

Kowzan, Tadeusz. "Le signe au théâtre-introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", Diogène, no. 61, 1968, 59-90

Laroche, Maximilien. "Les techniques théâtrales des dramaturges québécois: la mise en scène", Le théâtre canadien-français, tome V, Mtl., Fides, 1976, 369-398.

Pavis, Patrice. "Représentation, mise en scène, mise en signe", Canadian Journal of Research on Semiotics, vol. IV, no. 1, autumn, 1976.

II- OUVRAGES DE REFERENCE

1- LIVRES

Arès, Richard. Les positions ethniques, linguistiques et religieuses des Canadiens français à la suite du recensement de 1971, Mtl., Editions Bellarmin, 1975.

Bersianik, Louky. L'Euguelionne, Mtl., Editions La Presse, 1976.

Canadian Union of Students VII Seminar. A New Concept of Confederation? / Vers une nouvelle Confédération?, Hamilton, Mills Memorial Library, McMaster University, 1974.

Chantal De, René, Albert Ewert. Jean-Charles Falardeau, Henri F. Légaré, The French Language and Culture in Canada, Brandon, Manitoba, Brandon University, 1969.

Cook, Ramsay. French Canadian Nationalism, Toronto, Macmillan, 1969.

Dion, Léon. Nationalisme et politique au Québec, Mtl., Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1975.

Fontaine, Marie-Blanche. Une femme face à la Confédération, Mtl., Les Editions de l'Homme, 1965.

Greer, Germaine. The Female Eunuch, N. Y., McGraw-Hill, 1971.

Jean, Michèle. Québécoises du 20e siècle, Mtl., Editions du Jour, 1974.

Lafleur, Manon. Témoignage d'une Québécoise, Mtl., Editions Québécoises, 1974.

Millet, Kate. Sexual Politics, N. Y., Avon, published by arrangement with Doubleday, 1971.

Un groupe de femmes de Montréal. Manifeste des femmes québécoises, Mtl., L'étincelle, La Maison de Réédition Québec, 2e édition, 1971.

Unterberg, Paul. Le Québec aux Québécois, Mtl., Les Editions de l'Heure, 1971.

Vallières, Pierre. Nègres blancs d'Amérique, Ottawa, Editions Parti Pris, 1967.

Vallières, Pierre. Un Québec impossible, Mtl., Editions Québec/Amérique, 1977.

Wade, Mason. The French-Canadian Outlook, Toronto, The Carleton Library no. 14, McClelland and Stewart Ltd., 1946.

2- ARTICLES

Aquin, Hubert. "Le basic bilingue", Liberté, vol. 6, no. 2, mars-avril, 1964, 114-118.

Bélair, Michel. "Le Quat'Sous'part en grande'", Le Devoir, 12 sept., 1972, p. 14, col. 1, art. 1.

--------. "Le théâtre amateur: l'ACTA se redéfinit", Le Devoir, 29 nov., 1969, p. 11, col. 1, art. 1.

Belleau, André. "Notre langue comme une blessure", Liberté, vol. 6, no. 2, mars-avril, 1964, 82-86.

Brossard, Nicole. "Je suis née fille, Les Têtes de Pioche, 2, no. 1, mars, 1977, 5.

--------. "Le pétrin, le pétrin", Les Têtes de Pioche, 2, no. 5, sept., 1977, 7.

Corrivault, Martine. "Entre Nelligan et Mademoiselle Marguerite, le retour de la comédienne Monique Leyrac", Le Soleil, 6 déc., 1975, p. D8, col. 1, art. 1.

Côté, Louise. "T'es rien qu'une fille...disent les manuels scolaires", Châtelaine, vol. 16, no. 9, sept., 1975, 39-43, 88-94.

Fecteau, Hélène. "Les péchés de ma mère", Châtelaine, vol. 16, no. 10, oct., 1975, 24.

Frot, Janine. "Dossier - La publicité sexiste", Les Têtes de Pioche, vol. 2, no. 4, juin, 1977, 4-5.

G. C. pour Remue Ménage, "Môman travaille pas, a trop d'ouvrage", Les Têtes de Pioche, no. 5, sept., 1976, 5.

Howard, Demers, Suzanne. "Allons, courage", Les Têtes de Pioche, vol. 2, no. 4, juin, 1977, 1-2.

Jean, Michèle. "Quand tu seras prête", Les Têtes de Pioche, no. 3, mai, 1976, 3.

---------. "Québécitude ou féminitude", Les Têtes de Pioche, 1, no. 9, fév., 1977, 5, 7.

---------, et Nicole Brossard. "Dossier-Les femmes et le P. Q. -- ce que le parti québécois promet aux femmes", dans Les Têtes de Pioche, no. 8, nov., 1976, 5, 8.

Langevin, André. "Une langue humiliée", Liberté, vol. 6, no. 2, mars-avril, 1964, 118-123.

Martin, Agathe. "La moitié du monde est une femme", Les Têtes de Pioche, no. 6, oct., 1976, 3.

Ouellette, Fernand. "La lutte des langues et la dualité du langage", Liberté, vol. 6, no. 2, mars-avril, 1964, 87-113.

Paris, Ginette. "Qu'il était doux le temps du matriarcat", Châtelaine, vol. 18, no. 10, oct., 1977, 62, 84-92.

Rioux, Eliette. "Je ne peux pas...tout dire", Les Têtes de Pioche, no. 2, avril, 1976, 4-5.

---------. "La femme de ménage...la servante...la bonne!", Les Têtes de Pioche, 2, no. 3, mai, 1977, 6-7.

Rioux, Eliette. "L'agressivité", Les Têtes de Pioche, 2, no. 1, mars, 1977, 7.

---------. "Parlons-en de l'amour", Les Têtes de Pioche, no. 3, mai, 1976, 1, 4.

Ross, Martine. "On est fatiguées d'être fatiguées", Les Têtes de Pioche, no. 2, avril, 1976, 3.

Sormany, Pierre. "Le Québec de l'an 2000", L'Actualité, vol. 2, no. 1, janv., 1977, 17-33.

Théoret, France. "La petite fille sage", Les Têtes de Pioche, no. 4, juin, 1976, 3.

Tremblay, Ghislain. "La révolution sexuelle: 3 femmes témoignent", Femme, vol. 3, no. 7, août, 1977, 39-41.

3- COMPTE-RENDUS

Cotnam, Jacques. "Du sentiment national dans le théâtre québécois", Le théâtre canadien-français, Tome V, Mtl., Fides, 1976, 341-368.

D'Auteuil, Georges-Henri. "Théâtre d'automne", Relations, déc., 1974, vol. 34, no. 399, 346-347.

"Depuis 1960: l'Eglise et les chrétiens dans l'histoire du mouvement ouvrier au Québec", Relations, oct., 1974, vol. 34, no. 397, 293-297.

Mailhot, Laurent. "Théâtre sans frontières", Livres et auteurs québécois, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1973, 138-139.

Saint-Jacques, Denis. "Des Canadiens, Des Québécois, Une Québécoise ou De l'invisibilité du théâtre au théâtre", Etudes françaises, Mtl., Les Presses de l'université Mtl., fév., 1974, 151-159.

Tadros, Jean-Pierre. "Comment passer du théâtre au cinéma...", Cinéma-Québec, vol. 3, no. 5, fév.-mars, 1974, 28-32.

Tarrab, Gilbert. "Diguidi, Diguidi, ha! ha! Le roi des mises à bas prix", Livres et auteurs québécois, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1973, 143-148.

III- OEUVRES CRITIQUES

1- LIVRES

Bélair, Michel. Le nouveau théâtre québécois, Mtl., Editions Leméac, 1973.

---------. Michel Tremblay, Mtl., Leméac, 1974.

Bélanger, Henri. Place à l'homme, Québec, Editions Hurtubise-HMH, 1972.

Collection des grandes vues/L'Aurore, L'univers de Michel Tremblay: Il était une fois dans l'est, Mtl., L'Aurore, 1974.

Dassylva, Martial. Un théâtre en effervescence, critiques et chroniques 1965-1972, Mtl., Les éditions La Presse, 1975.

Deschamps, M., D. Tremblay. Dossier en théâtre québécois, Jonquières, Québec, Presses collégiales de Jonquières, 1972.

Doat, Jan. Anthologie du théâtre Québécois, 1606-1970, Québec, Editions La liberté, 1973.

Godin, Jean-Cléo, Laurent Mailhot. Le théâtre québécois, Mtl., Editions Hurtubise-HMH, 2e édition, 1973.

Hamel, Réginald, John Hare, Paul Wyczynski. Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Mtl., Editions Fides, 1976, 660-661.

Pontaut, Alain. Dictionnaire critique du théâtre québécois, Mtl., Editions Leméac, 1972.

Rinfret, Edouard, G. Le théâtre canadien d'expression française, Mtl., Editions Leméac., Vol. 3, 1977.

2- ARTICLES

Allègre, Christian. "Un autre bon mariage de Tremblay-Brassard", Le Devoir, 7 août, 1970, 8, col. 3, art. 1.

Anonyme. "Conte de fée pour les grands enfants modernes", Le Soleil, 17 juillet, 1976, C2, col. 5, art. 1.

---------. "L'affaire des Belles-Soeurs--Protestation de 83 artistes du Québec auprès de M. Sharp", Le Devoir, 30 mars, 1972, 11, col. 1, art. 1.

---------. "L'aventure de la revue Nord", Le Soleil, 7 avril, 1973, 45, col. 5, art. 1.

---------. "Le mythe de la femme canadienne-française d'aujourd'hui dans la pièce de Michel Tremblay, Les belles-soeurs", Etudes françaises vol. 6, no. 1, 1970, 96.

Anonyme. "Le prix de théâtre de la SSJB va à Michel Tremblay", Le Jour, 20 nov., 1974, 13, col. 1, art. 1.

---------. "Marie-Lou à la N. C. T.", Le Devoir, 1 nov., 1974, 16, col. 1, art. 2.

---------. "Selon 79.5% des spectateurs—Marie-Lou est digne de nous représenter", Le Devoir, 26 oct., 1972, 15, col. 1, art. 1.

Basile, Jean. "Les belles-soeurs de Michel Tremblay au Stella—Une entreprise familiale de démolition", Le Devoir, 20 août, 1968, 8, col. 1, art. 1.

---------. "Théâtre toujours Michel Tremblay", Le Devoir, 24 avril, 1969, 12, col. 1, art. 1.

---------. "Un Canapé sur lequel on dort bien", Le Devoir, 16 sept., 1965, 6, col. 1, art. 1.

Beaulieu, Lévy-Victor. "Il était une fois, rue Bélanger", Le Devoir, 3 oct., 1975, 15, col. 1, art. 1.

Beaulieu, Michel. "Au Quat'Sous-Au pays du dragon, Tremblay est roi", Le Devoir, 18 janv., 1972, 12, col. 1, art. 1.

---------. "Demain matin...au Maisonneuve, Tremblay, de la parodie au sens tragique", Le Devoir, 22 mars, 1972, 10, col. 1, art. 1.

---------. "En marge de Demain matin Montréal m'attend, en qui Michel Tremblay nous a rendu notre âme", Le Devoir, 18 mars, 1972, 10, col. 1, art. 1.

Bélair, Michel. "Des Belles-Soeurs plus théâtrales...", Le Devoir, 25 mai, 1971, 10, col. 1, art. 2.

Bélair, Michel. "Du Rideau-Vert à Michel Tremblay", Le Devoir, 10 mars, 1971, 8, col. 5, art. 1.

---------. "La marquise et la duchesse: deux grandes soeurs", Le Devoir, 21 fév., 1970, 17, col. 1, art. 1.

---------. "Laver son linge sale: une première brassée!", Le Devoir, 12 fév., 1971, 8, col. 3, art. 2.

---------. "Le dernier Tremblay au Quat'Sous--Le Théâtre--vérité", Le Devoir, 1 mai, 1971, 13, col. 1, art. 1.

---------. "L'effet des rayons gamma sur les vieux garçons", Le Devoir, 23 sept., 1970, 12, col. 1, art. 1.

---------. "Un texte mal servi!", Le Devoir, 13 fév., 1971, 10, col. 1, art. 1.

---------. "Un Tremblay trop vrai", Le Devoir, 23 sept., 1970, 12, col. 1, art. 1.

Bergeron, Raymonde. "Un chérubin sous une avalanche de femmes: Michel Tremblay", Le Droit, 26 avril, 1975, 14-19.

Bouthillier, Guy. "Si le mouvement du joual devait conduire les Québécois à renoncer à la langue qui a toujours été la leur, il serait à classer parmi les ennemis du Québec", La Presse, 16 juin, 1973, D2, col. 1, art. 1.

Brabant, Madeleine. "En pièces détachées de Michel Tremblay: une étude de moeurs tragiques", Ici Radio Canada, vol. 5, no. 11, 6 mars, 1971, 3.

Brie, Albert. "Tremblay: son affaire commence à faire l'affaire", Le Devoir, 22 sept., 1973, 19, col. 1, art. 1.

Conlogue, Ray. "Tremblay is a Playwright in Search of a Soul", Globe and Mail, 3 mars, 1978, 16, col. 1, art. 1.

Corrivault, Martine. "A propos de l'échec de Hosanna à New York", Le Soleil, 9 nov., 1974, D2, col. 1, art. 1.

---------. "La résurrection de Sainte Carmen de la Main", Le Soleil, 25 sept., 1976, C3, col. 1, art. 1.

---------. "Michel Tremblay, des 'pourquoi' et des 'comment'", Le Soleil, 21 sept., 1974, 42, col. 1, art. 1.

Daigneault, Claude. "La faune de Tremblay et Brassard en 35 mm", Le Soleil, 2 mars, 1974, 38, col. 1, art. 1.

---------. "Le soleil se lève en retard d'André Brassard", Le Soleil, 5 mars, 1977, D6, col. 3, art. 1.

---------. "Michel Tremblay devenu scénariste", Le Soleil, 26 fév., 1977, E4, col. 1, art. 1.

Dassylva, Martial. "André Brassard et le message de Hosanna", La Presse, 12 mai, 1973, D14, col. 1, art. 1.

---------. "Du Tremblay, mais mineur!", La Presse, 24 août, 1974, E5, col. 1, art. 1.

---------. "Hosanna et l'entrée dans les grandes ligues", La Presse, 19 oct., 1974, D5, col. 1, art. 1.

---------. "Le cousinage de Florence, et des Belles-Soeurs", La Presse, 6 oct., 1973, D4, col. 1, art. 1.

Dassylva, Martial. "Le nouveau réalisme (?) des Belles-Soeurs et le joual", La Presse, 14 sept., 1968, 28, col. 1, art. 1.

---------. "Quand Michel Tremblay traite du fanatisme en religion et en sexe", La Presse, 26 fév., 1977, D7, col. 1, art. 1.

---------. "Tremblay et ses Belles-Soeurs vinrent donc...", La Presse, 16 juin, 1973, D4, col. 1, art. 1.

---------. "Tremblay: une pièce plus froide et plus subtile", La Presse, 21 sept., 1974, C6, col. 1, art. 1.

D'Auteuil, Georges-Henri. "Ballet, didactisme monologue", Relations, janv., 1970, vol. 30, no. 345, 24-25.

---------. "Déprimant automne: revue d'une saison", Relations, janv., 1970, vol. 30, no. 345, 24-25.

---------. "Le théâtre", Relations, déc., 1968, vol. 28, no. 331, 190-192.

Dion, Robert. "Il faut parfois prendre la peine de chercher où il se fait le théâtre à Paris", Le Soleil, 5 janv., 1974, 43, col. 1, art. 1.

Dumesnil, J.-P. "Quand le joual bave au Rideau-Vert", Le Devoir, 24 sept., 1968, 12, col. 1, art. 1.

Elkin, Frederick. "Cases of French Sell, Je Paarle, Tu Paarles", The Globe and Mail, 14 juillet, 1973, 28, col. 1, art. 1.

Fortier, André. "Sainte Carmen de la Main à la défense des marginaux", Le Droit, 6 janvier, 1979, 18, col. 1, art. 1.

Gélinas, Marc-F. "Michel Tremblay: je pense en joual", Magazine Maclean, vol. 10, no. 9, 1970, 46.

Germain, Jean-Claude. "Libérer Tremblay de ses préfaciers! -- Quand un ex-critique critique le critique du Devoir...", Le Devoir, 11 mars, 1972, 15, col. 1, art. 1.

---------. "Michel Tremblay, le plus joual des écrivains ou vice-versa", Digest-Eclair, oct., 1968, 15-19.

Gruslin, Adrien. "Avec Damnée Manon, sacrée Sandra, Michel Tremblay achève un premier cycle!", Le Devoir, 26 fév., 1977, 15, col. 1, art. 1.

---------. "Bonjour là, bonjour — Un spectacle d'une sobriété peu fréquente", Le Devoir, 29 oct., 1977, 39, col. 3, art. 1.

---------. "Damnée Manon, sacrée Sandra" -- Les marginaux perdus de Tremblay", Le Devoir, 1 mars, 1977, 12, col. 1, art. 1.

---------. "Deux reprises, Marie-Lou et Au coeur de la rose", Le Devoir, 19 oct., 1974, 18, col. 1, art. 1.

---------. "Hosanna: au delà du masque", Le Devoir, 5 juin, 1975, 12, col. 5, art. 1.

---------. "Les souvenirs flétris", Le Devoir, 20 juin, 1976, 10, col. 1, art. 1.

---------. "Quand on est _____ chez Michel Tremblay", Le Devoir, 28 sept., 1974, 20, col. 1, art. 1.

---------. "Sainte Carmen de la Main: priez pour elle", Le Devoir, 22 juillet, 1976, 14, col. 1, art. 1.

Gruslin, Adrien. "Un Tremblay agréable mais sans surprise", Le Devoir, 18 avril, 1975, 14, col. 1, art. 1.

Guay, Jacques. "A guichet fermé", Magazine Maclean, vol. 9, no. 2, 1969, 30.

Kapica, Jack. "Has Michel Tremblay, Victorious at last, Put the Lid on the Volcano?", The Globe and Mail, 12 janv., 1977, 15, col. 1, art. 1.

Laroche, Maximilien. "Les techniques théâtrales des dramaturges québécois: la mise en scène", Le théâtre canadien-français, tome 5, Ottawa, 1976, 369-398.

Le Moyne, J. P. "La femme dans la civilisation", Convergences, Mtl., H. M. H., 1961, 70-111.

Mailhot, Laurent. "Les belles-soeurs ou l'enfer des femmes", Etudes françaises, vol. 6, no. 1, 1970, 96.

---------. "Sur les femmes dans l'oeuvre de Michel Tremblay", Le Devoir, 7 juin, 1975, 18, col. 1, art. 1.

Major, André. "A joual donné, il faut (quand même) regarder les dents", Le Devoir, 14 nov., 1969, V, col. 1, art. 1.

---------. "Les belles-soeurs en français? Non merci!", Le Devoir, 26 sept., 1968, 13, col. 1, art. 1.

---------. "Le joual de Deschamps, Tremblay et Godin", Le Devoir, 14 nov., 1969, VI, col. 1, art. 1.

---------. "Lord et Tremblay réunis pour le pire", Le Devoir, 2 oct., 1976, 25, col. 2, art. 1.

Maltais, Murray. "Hosanna au théâtre de l'îles — Identité, démaquillage et minorités érotiques", Le Droit, 10 nov., 1977, 42, col. 2, art. 6.

--------. "Quasi-assimilé, mais repenti...Richard Monette: Hosanna, une pièce sur l'identité plutôt que sur l'homosexualité", Le Droit, 15 déc., 1976, 43, col. 1, art. 1.

Martel, Réginald. "En deçà de conscience", La Presse, 5 mai, 1973, D2, col. 1, art. 1.

"Michel Tremblay". Le Devoir, 14 déc., 1974, 15, col. 1, art. 1.

Miron, Gaston. "Un long chemin", Parti Pris, vol. 2, no. 5, janv., 1965.

Morgan, Jean-Louis. "Act-art. Pour les amateurs de théâtre", Actualité, fév., 1971, 46.

N. D. L. R. "Ce que le mot théâtre signifie", La Presse, 14 déc., 1974, D6, col. 5, art. 1.

O'Neill, Jean. "Sainte Carmen de la Main, priez pour nous!", La Presse, 24 juillet, 1976, C2, col. 1, art. 1.

Ottawa (P. C.). "La dernière pièce de Tremblay reçue calmement à Ottawa", Le Soleil, 24 août, 1974, 48, col. 3, art. 1.

Perreault, Luc. "Tremblay et Brassard: On est pas des Jeanne d'Arc!", La Presse, 2 mars, 1974, D10, col. 1, art. 1.

"Prix Victor-Morin-Michel Tremblay invite ses détracteurs à s'en tenir au fond une fois.", Le Devoir, 11 déc., 1974, 15, col. 1, art. 1.

Quig, James. "The Joual Revolution. Playwright Michel Tremblay: Works of Art from Working-Class French", The Toronto Star, 14 mai, 1977, 16-19.

Robitaille, Louis-Bernard. Les belles-soeurs: c'est la fin du folklore", La Presse, 8 déc., 1973, C6, col. 1, art. 1.

Scully, Robert, Guy. "Michel Tremblay en pièces détachées. Les belles-soeurs font trois p'tits tours et puis restent...", Le Devoir, 15 avril, 1972, 13, col. 1, art. 2.

---------. "Présence de Tennessee Williams, au Québec et ailleurs", Le Devoir, 13 mai, 1972, 17, col. 1, art. 1.

Stanton, Ginette. "Hosanna: un théâtre pathétiquement vrai", Le Devoir, 24 fév., 1978, 19, col. 3, art. 1.

Thériault, Jacques. "Bonjour là...Tremblay au seuil d'une nouvelle veine?", Le Devoir, 17 sept., 1974, 12, col. 1, art. 1.

---------. "Choquer ou faire rire", Le Devoir, 19 déc., 1966, 8, col. 1, art. 1.

T, J.-P. "La remise du Prix Victor-Morin-Michel Tremblay: Saluer debout la Mère Patrie...", Le Jour, 11 déc., 1974, 13, col. 1, art. 1.

Vanasse, André. "Michel Tremblay...Les bibittes des autres", Le Maclean, sept., 1972, 20-23,39.

Whittaker, Herbert. "No Translation Blues for Tremblay", The Globe and Mail -- Fanfare, 20 juillet, 1977, 6.

3- COMPTE-RENDUS

Beauchamp, Hélène. "Témoignage sur le théâtre québécois - Michel Tremblay", Le théâtre canadien-français, tome V, Mtl., Fides, 1976.

Bélair, Michel. "D'un oratorio sacré ou peut-être profane", Cinéma-Québec, vol. 3, nos. 6-7, avril-mai, 1974, 39-42.

Berthiaune, René. "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois", Nord, no. 1, automne, 1971, 9-14.

Bérubé, Renald. "Demain matin Montréal m'attend de Michel Tremblay", Livres et auteurs québécois, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1974, 116-117.

Bourque, Paul-André. "Masculin Féminin le rêve triste et la triste réalité", Nord, no. 1, automne, 1971, 41-48.

Cloutier, Guy. "Michel Tremblay ou De la révolution tranquille aux événements d'octobre", Nord, no. 1, automne, 1971, 15-17.

Cloutier, Rachel, Marie, Laberge, Rodrigue, Gignac. "Entrevue avec Michel Tremblay", Nord, no. 1, automne, 1971, 49-81.

Collet, Paulette. "Michel Tremblay: les leitmotive de son théâtre", Le théâtre canadien-français, tome V, Mtl., Fides, 1976, 597-615.

Fecteau, Hélène. "Bonjour là, bonjour", Châtelaine, oct., 1976, 42-43.

Fortier, André. "Demain matin, Montréal m'attend de Michel Tremblay", Le théâtre canadien-français, tome V, Mtl., Fides, 1976.

Godin, Jean-Cléo. "En pièces détachées, La Duchesse de Langeais", Livres et auteurs québécois, 1970, Mtl., Editions Jumonville, 1970, 83.

---------. "Trois petits tours", Livres et auteurs québécois, 1971, Mtl., Editions Jumonville, 1971, 119.

Hamel, Réginald, John, Hare, Paul, Wyczynski. Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Mtl., Editions Fides, 1976, 660-661.

Hébert, François. "C't'à ton tour Laura Cadieux de Michel Tremblay", Livres et auteurs québécois, 1973, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1974, 30-31.

Houde, Christiane. "Une langue qui se cherche ou De la servitude à la libération", Nord, no. 1, automne, 1971, 35-40.

Joly, Raymond. "Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais", Livres et auteurs québécois, 1973, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1974, 160-162.

---------. "Une douteuse libération, le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay", Etudes françaises, Mtl., Les Presses de l'université de Mtl., vol. VIII, no. 1, fév., 1972, 361-374.

Laroche, Maximilien. "Le langage théâtral", Voix et images du pays III, Québec, Presses de l'université du Québec, 1970, 165-181.

---------. "Les belles-soeurs ou l'enfer des femmes", Voix et images du pays III, Québec, Presses de l'université du Québec, 1970, 190-200.

Leduc, Jean. "La représentation d'un milieu", Cinéma-Québec, vol. 3, nos. 6-7, avril-mai, 1974, 43-44.

Nardocchio, Elaine, F. "Michel Tremblay de Michel Bélair", Livres et auteurs québécois, 1972, Mtl., Editions Jumonville, 1973, 240.

Ryngaert, Jean-Pierre. "Du réalisme à la théâtralité: la dramaturgie de Michel Tremblay dans Les belles-soeurs et A toi pour toujours, ta Marie-Lou", Livres et auteurs québécois, 1971, Québec, Presses de l'université Laval, 1971, 97-108.

---------. "Réalisme et théâtralité dans Les belles-soeurs de Michel Tremblay", Livres et auteurs québécois, 1971, Québec, Presses de l'université Laval, 1971, 3-12.

Smith, André. "Bonjour là, bonjour de Michel Tremblay", Livres et auteurs québécois, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1975, 159-160.

Thério, Adrien. "Les belles-soeurs", Livres et auteurs canadiens, 1968, Mtl., Editions Jumonville, 1968, 71-81.

Turcotte, André. "Les belles-soeurs en révolte", Voix et images du pays III, Québec, Presses de l'université du Québec, 1970, 183-199.

4- a) ENTREVUES ECRITES

Archives des Lettres Canadiennes, "André Brassard", Le théâtre canadien-français, tome 5, Ottawa, 1976, 849-851.

Dostie, Bruno. "Michel Tremblay fait une pause...", Le Compositeur Canadien, no. 122, juin, 1977, 17-23.

Fecteau, Hélène. "Bonjour là, bonjour, Michel Tremblay", Châtelaine, vol. 17, no. 10, oct., 1976, 42-43, 88, 90, 92, 94.

Marcolles, Louis, Léo, Cloutier, Denise, Filiatrault. "Face à face cannois: Brassard-Tremblay s'expliquent", Cinéma-Québec, vol. 3, no. 8, 1974, 21-23.

4- b) ENTREVUES DIFFUSEES

Entrevue avec Michel Tremblay et Bill Glassco, Education of Mike McManus, 8:30 p. m., 30 août, 1977, ch. 19, TVO.

Entrevue avec Michel Tremblay, Lynne Gordon, 7 oct., 1977, 11:30 p. m., ch. 11, CHCH, bande magnétoscopique.

Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Téléguide-Rencontre avec l'écrivain, 4e cycle, "Rencontre avec Michel Tremblay — Les belles-soeurs, thèmes", Editions Normand-Létourneau, bande magnétoscopique.

5- LETTRES

Dostie, Bruno. Lettre adressée à Suzanne, Turenne, Keays, datée du 11 juillet, 1977, Mtl. (Saint-Hubert).

Paradis, Colette. "Lettres au Devoir--Une réaction digne d'un vendredi treize", Le Devoir, 18 oct., 1972, 4, col. 5, art. 5.

Pelletier, Alice et Jean-François. "Lettres au Devoir-Françoise Durocher, waitress", Le Devoir, 13 oct., 1972, 5, col. 2, art. 2.

Smith, Donald. "Lettres au Devoir-Les choix littéraires de Mme Casgrain", Le Devoir, 26 août, 1972, 4, col. 5, art. 2.

PIECES DE TREMBLAY

Tremblay, Michel. A toi pour toujours, ta Marie-Lou, Ottawa, Editions Leméac, 1971.

--------. Bonjour là, bonjour, Ottawa, Editions Leméac, 1974.

--------. Damnée Manon, sacrée Sandra, Ottawa, Editions Leméac, 1976.

--------. Demain matin Montréal m'attend, Ottawa, Editions Leméac, 1972.

--------. En pièces détachées, Ottawa, Editions Leméac, 1972.

--------. Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais, Ottawa, Editions Leméac, 1973.

--------. L'effet des rayons gamma sur les vieux-garçons, d'après l'oeuvre de Paul Zindel, Ottawa, Editions Leméac, 1972.

--------. Les Belles-Soeurs, Ottawa, Editions Leméac, 1972.

--------. Les héros de mon enfance, Ottawa, Editions Leméac, 1976.

--------. Lysistrata, d'après Aristophane, Ottawa, Editions Leméac, 1969.

--------. Sainte Carmen de la Main, Ottawa, Editions Leméac, 1976.

--------. Surprise, surprise, Ottawa, Editions Leméac, 1975.

--------. Trois petits tours, Ottawa, Editions Leméac, 1971.