REVOLTE ET LIBERATION
DANS LES OEUVRES PUBLIEES DE
FRANÇOISE LORANGER ET DE MICHEL TREMBLAY

A Thesis

Submitted to

the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfilment

of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

In the Department of French

and Spanish

University of Saskatchewan

by

Wayne P. Chamney

Saskatoon, Saskatchewan

August, 1974

715637

The author claims copyright. Use shall not be made of the material contained herein without proper acknowledgment. Quotations are to be acknowledged and authorities cited.

The author has agreed that the Library, University of Saskatchewan, shall make this thesis freely available for inspection. Moreover, the author has agreed that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the professor or professors who supervised the thesis work recorded herein or, in their absence, by the Head of the Department or the Dean of the College in which the thesis work was done. It is understood that due recognition will be given to the author of this thesis and to the University of Saskatchewan in any use of material in this thesis. Copying or publication or any other use of the thesis for financial gain without approval by the University of Saskatchewan and the author's written permission is prohibited.

Requests for permission to copy or to make other use of material in this thesis in whole or in part should be addressed to :

Head of the Department of French and Spanish

University of Saskatchewan

SASKATOON, Canada

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS i

AVERTISSEMENT ii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I: ENCHAINEMENT ET SOUMISSION 7

CHAPITRE II: REVOLTE ET ECHEC 59

CHAPITRE III: LIBERATION 96

CONCLUSION 144

BIBLIOGRAPHIE 147

INDEX DES OEUVRES ETUDIEES 161

REMERCIEMENTS

Je désire témoigner ma reconnaissance à ceux qui m'ont aidé dans la préparation de cette étude :

Le Professeur Monique Genuist, qui accepta de diriger mes travaux;

Monsieur Emmanuel Corret, Assistant français, qui m'aida avec les épreuves préliminaires;

Le Professeur Roger Gautier, qui en corrigea les épreuves finales;

Madame Kathleen Swann, qui accepta d'écrire à la machine cette thèse;

Les Professeurs Georges Durocher omi et Marcel Duciaume de l'Université d'Alberta, qui me donnèrent des informations utiles pour la préparation de ce travail;

Monsieur Gilbert Gourdine d'Edmonton, Alberta et l'Université de la Saskatchewan, pour leurs subventions généreuses au cours de la préparation de cette thèse;

Les membres du Département de Français qui s'intéressent au théâtre québécois et qui, par conséquent, m'aidèrent dans mes travaux;

Et plus particulièrement à Madame Françoise Loranger, qui m'incita à étudier le théâtre québécois, ce dont je suis très reconnaissant.

AVERTISSEMENT

Toutes les références aux oeuvres de Françoise Loranger et de Michel Tremblay seront incluses dans notre texte sous forme d'abréviations et suivies du numéro de la page précédé de "p". Les abréviations suivantes indiquent les éditions que nous emploierons dans nos citations:

OEUVRES DE LORANGER:

Mathieu - Mathieu. Collection de Poche No. 4, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1968.

Maison - Une Maison ... un jour... . Collection de Poche No. 16, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1968.

Un cri - "Un cri qui vient de loin" dans Encore cinq minutes suivi de Un cri qui vient de loin. Collection Théâtre 2, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1971.

Georges - "Georges...oh! Georges" dans Ecrits du Canada Français XX. Montréal: Ecrits du Canada Français, 1965.

Encore - "Encore cinq minutes" dans Encore cinq minutes suivi de Un cri qui vient de loin. Collection Théâtre 2, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1971.

Double - Double jeu. Collection Théâtre Canadien No. 11. Montréal: Editions Leméac Inc., 1969.

Chemin - Le Chemin du roy. Collection Théâtre Canadien No. 13. Montréal: Editions Leméac Inc., 1969.

Médium - Médium saignant. Collection Théâtre Canadien No. 18. Montréal: Editions Leméac Inc., 1970.

Automne - "Un si bel automne" dans Jour après jour suivi de Un si bel automne. Collection répertoire québécois Nos. 14/15. Montréal: Editions Leméac Inc., 1971.

OEUVRES DE TREMBLAY:

Contes - Contes pour buveurs attardés. 2e éd. Montréal: Editions du Jour, 1972.

Cité - La Cité dans l'oeuf. Montréal: Editions du Jour, 1969.

Belles-Soeurs - Les Belles-Soeurs. Collection Théâtre Vivant No. 6. Montréal: Holt, Rinehart et Winston Ltée., 1968.

Pièces - En pièces détachées. Collection répertoire québécois No. 22, 2e éd. Montréal: Editions Leméac Inc., 1972.

La Duchesse - "La Duchesse de Langeais" dans Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais. Collection répertoire québécois Nos. 32/33, 2e éd. Montréal: Editions Leméac Inc., 1973.

Lys. - Lysistrata. Collection répertoire québécois No. 2. Montréal: Editions Leméac Inc., 1969.

T.P.T. - Trois petits tours: Berthe suivi de Johnny Mangano and his Astonishing Dogs suivi de Gloria Star. Collection répertoire québécois No. 8. Montréal: Editions Leméac Inc., 1971.

Marie-Lou - A toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Collection Théâtre Canadien No. 21. Montréal: Editions Leméac Inc., 1971.

Demain - Demain matin, Montréal m'attend. Collection répertoire québécois No. 17. Montréal: Editions Leméac Inc., 1972.

L'Effet - L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons. Collection Théâtre Traduction et Adaptation No. 1, 2e éd. Montréal: Editions Leméac Inc., 1972.

Mlle - "... et mademoiselle Roberge boit un peu..." Collection Théâtre Traduction et Adaptation No. 3. Montréal: Editions Leméac Inc., 1971.

Hosanna - "Hosanna" dans Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais. Collection répertoire québécois Nos. 32/33, 2e éd. Montréal: Editions Leméac Inc., 1973.

Laura - C't'à ton tour, Laura Cadieux. Montréal: Editions du Jour, 1973.

Il faut noter également que nous ne discuterons pas des oeuvres inédites des deux dramaturges en question, y compris les téléromans Sous le signe du lion, A moitié sage et La vie commence demain et les téléthéâtres Madame la Présidente et La Santé des autres, tous de Françoise Loranger; les pièces de théâtre de Michel Tremblay: Cinq, Les Paons, Le Train et Le Pays du Dragon; et les films de Michel Tremblay et d'André Brassard: Françoise Durocher, waitress et Il était une fois dans l'Est.

INTRODUCTION

La littérature québécoise a connu d'énormes développements et changements au cours des cent dernières années, surtout dans le domaine du théâtre. Alors que le roman et la poésie florissaient le théâtre restait dans une obscurité relative jusque vers les années quarante. Qu'il ait éventuellement grandi au point d'être, en 1974, le genre le plus populaire au Québec est un miracle en soi.

Avant 1850 la population du Québec s'adonnait à la culture des champs plutôt qu'à la culture des lettres, ce qui se traduisait en littérature par le développement des romans et des poèmes consacrés à la terre. Afin d'éveiller le goût du théâtre, ceux qui s'y intéressaient (notamment le poète Louis Fréchette) invitèrent un nombre de troupes françaises à Montréal, qui comprenaient des acteurs tels que Mounet-Sully (en 1894), la grande Réjane (en 1900) et Sarah Bernhardt (entre 1894 et 1916).[1] Le succès inattendu de ces troupes souleva un enthousiasme suffisant pour fonder des cercles d'amateurs dans plusieurs coins de la province et pour attirer l'attention de deux catégories de personnes qui avaient le bras long au Québec: les prêtres et les politiciens.

Le clergé n'avait pas jusqu'ici attaché trop d'importance au théâtre dont l'existence était restée précaire. Cependant, dès que l'église fut alertée par la popularité croissante du théâtre, elle agit

---

[1] Voir Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois (Montréal: Editions HMH Ltée., 1970), pp. 20-21.

rapidement pour le supprimer. Les sermons du dimanche s'attaquèrent soudain à la nature pernicieuse du théâtre. L'immoralité du théâtre, selon le clergé, était due au fait qu'il excitait les passions. De plus, la structure d'une pièce de théâtre obligeait les comédiens qui y participaient à changer souvent de vêtements. L'église a donc qualifié le théâtre de lieu de promiscuité et les spectateurs de complices du diable. De cette façon elle a réussi à effrayer et à éloigner la majorité des spectateurs nouvellement convertis.

Les politiciens, de leur côté, ont fait de leur mieux pour enrayer tout développement du théâtre. En 1925, ils ont imposé un impôt de 10 pour cent sur les activités amusantes. Maurice Duplessis, arrivé au pouvoir en 1944, a ajouté une surtaxe de 12 pour cent. Les troupes de théâtre, réduites à jouer des pièces traditionnelles à sujet religieux ou historique sans la moindre pensée immorale ou sans un seul commentaire politique, ont souffert à la recette. De plus, la naissance du cinéma a presque tué le théâtre, en attirant les spectateurs déjà peu nombreux. Peu à peu les salles de théâtre, même les plus populaires, furent transformées en salles de cinéma.[2] L'avenir du théâtre d'expression française était inquiétant.

C'est grâce au Père Emile Legault que le théâtre a connu une renaissance au Québec. Conscient du fait que le théâtre se trouvait dans une impasse, le Père Legault a fondé, en 1938, une troupe spéciale

---

[2] Jean-Cléo Godin dans Le théâtre québécois de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot (Montréal: Editions HMH Ltée., 1970), pp. 21-22, remarque que le Stella, ouvert en 1930 avec beaucoup d'enthousiasme et d'espoir, est devenu exclusivement une salle de cinéma en 1935.

d'amateurs, Les Compagnons de Saint-Laurent, dans le but de susciter un regain d'enthousiasme pour le théâtre. Au commencement cette troupe n'a joué que des drames chrétiens, mais peu de temps après elle a osé présenter Le Misanthrope de Molière et Athalie de Racine. Le succès de ces deux représentations a poussé la troupe à développer un répertoire de Molière, répertoire qui l'a rendue célèbre. Leur succès a poussé Pierre Dagenais à fonder une troupe rivale, L'Equipe, qui a présenté Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare et plusieurs drames américains. En 1948, Yvette Brind'Amour a fondé le Rideau Vert, qui a remplacé l'Equipe de Dagenais comme rival des Compagnons. La troupe du Père Legault fut remplacée par le Théâtre du Nouveau Monde, dirigé par Jean Gascon et Jean-Louis Roux, anciens membres des Compagnons. Le Rideau Vert et le Théâtre du Nouveau Monde ont attiré des foules de spectateurs, ce qui a permis l'établissement d'autres salles de théâtre.

Si le Père Legault a fait renaître le théâtre au Québec, Gratien Gélinas en a assuré la survivance. Le Père Legault et ses prédécesseurs ont ignoré une source de possibilités illimitées: le théâtre canadien. Gélinas, avec sa pièce Tit-Coq (1948), a mis fin à l'ère exclusive des pièces étrangères pour inaugurer un théâtre avec lequel les spectateurs peuvent s'identifier. Gélinas, par l'emploi d'une langue très populaire, pleine de canadianismes, et par la glorification du "petit homme", s'est fait aimer du peuple canadien-français. L'appel de Tit-Coq était irrésistible, encourageant d'autres dramaturges à suivre son exemple. Marcel Dubé, le deuxième grand nom du théâtre québécois, a appris de Gélinas la nécessité de répondre aux besoins des spectateurs canadiens-français. Avec Zone,

Un simple soldat et Florence il s'est consacré à la peinture réaliste des quartiers populaires de Montréal. Une production ininterrompue de pièces à succès témoigne en faveur de ses aptitudes pour l'art dramatique.

Malgré les efforts de Gélinas et de Dubé il manquait quelque chose au peuple québécois. Gélinas et Dubé représentaient les années cinquante; après la mort de Duplessis en 1959 un nouvel ordre s'est installé au Québec et le peuple a accueilli avec enthousiasme le changement. On a voulu enterré la crainte à la disparition de Duplessis, mais cette crainte était si intégrée à la vie qu'on ne savait pas comment s'en débarrasser. Deux dramaturges sont arrivés pour s'efforcer d'apporter une solution: Françoise Loranger et Michel Tremblay. Loranger, malheureusement, n'a pas d'abord reçu l'attention qu'elle méritait. Refusant de faire partie de l'école traditionnelle de Gélinas et de Dubé, elle a transformé radicalement son théâtre, composant des pièces révolutionnaires comme Double jeu, Le Chemin du roy et Médium saignant. Son audace fut finalement appréciée (et, nous espérons, comprise) et lui assura une place de choix parmi les dramaturges québécois. Tremblay, pour sa part, a créé un théâtre plus québécois que jamais, parce qu'il a osé tracer un portrait authentique du peuple québécois, tout en utilisant un langage condamné par les critiques, le joual. Il a fallu trois ans avant que ne soit représentée sa pièce Les Belles-Soeurs, qui est, avec Tit-Coq, Zone et Médium saignant, une des plus importantes du théâtre québécois.[3] Les spectateurs ont tourné le dos aux critiques en applaudissant le spectacle

---

[3] Ecrite en 1965, Les Belles-Soeurs n'a été jouée que le 28 août, 1968 au Théâtre du Rideau Vert.

soirée après soirée, et la carrière de Tremblay était lancée.

Pour comprendre et apprécier un dramaturge comme il le faut il est nécessaire de voir des représentations de chacune de ses pièces, ce qui nous a été impossible de faire ici en Saskatchewan. De plus, malgré mon héritage québécois, il m'est difficile de saisir complètement toutes les nuances et toutes les intentions présentes dans les oeuvres de dramaturges comme Françoise Loranger ou Michel Tremblay. Avouons aussi que notre expérience des procédés techniques et dramatiques est très limitée; pourquoi alors aborder un sujet aussi vaste et compliqué que l'étude des oeuvres de Loranger et de Tremblay? Plusieurs considérations ont forcé notre décision. D'abord, il y a cette atmosphère de révolution et d'identification qui existe actuellement au Québec. Nous croyons que Loranger et Tremblay figurent parmi ceux qui comprennent le mieux cette atmosphère. Deuxièmement, les oeuvres de Loranger ont été longtemps négligées par les critiques et il nous paraissait important de les étudier en profondeur, y compris son théâtre traditionnel (Une Maison...un jour..., Georges...oh! Georges, Un Cri qui vient de loin, Encore cinq minutes et Un si bel automne) aussi bien que son théâtre révolutionnaire (Double jeu, Le Chemin du roy et Médium saignant). Troisièmement, Michel Tremblay n'est surtout connu que pour deux de ses pièces, Les Belles-Soeurs et A toi, pour toujours, ta Marie-Lou, tandis que l'examen de toutes ses oeuvres publiées permettrait une meilleure analyse de ses visions et de ses aspirations. Finalement, les opinions des critiques sur les oeuvres de Loranger et de Tremblay ne sont généralement pas très optimistes. Quant à nous, nous voudrions examiner non seulement les thèmes de l'enchaînement ou de la révolte qui échoue dans leurs oeuvres, mais aussi ceux de la

libération par la révolte. Pour mieux comprendre ces thèmes nous étudierons toutes les oeuvres publiées par ces deux écrivains-dramaturges, y compris l'unique roman de Loranger, Mathieu, les deux oeuvres fantastiques du jeune Tremblay, Contes pour buveurs attardés et La Cité dans l'oeuf et son roman presque théâtral, C't'à ton tour, Laura Cadieux. Même si elles constituent un genre différent, ces oeuvres incarnent l'esprit de Loranger et de Tremblay, esprit que nous trouverons toujours dans leurs pièces de théâtre, dont l'étude sera l'objet principal de notre thèse.

CHAPITRE I

ENCHAINEMENT ET SOUMISSION

Au moment où le thème de la libération est d'une importance majeure au Québec bien des personnes essaient de l'adopter sans comprendre son antithèse: l'enchaînement dans une vie médiocre. Françoise Loranger et Michel Tremblay ne font pas partie de ce groupe. Ils savent que libération et enchaînement sont deux pôles opposés, mais quand même rattachés l'un à l'autre par le fil de la vie. Dans leurs oeuvres, la libération est donc présentée avec l'enchaînement. Ceux qui rêvent d'indépendance doivent d'abord comprendre et ensuite surmonter les conditions qui les soumettent, car, sans comprendre l'enchaînement il est impossible de saisir la signification de la liberté. La discussion de la révolte et de la libération dans les chapitres suivants prendra de l'importance une fois que nous aurons examiné les différents exemples d'enchaînement et de soumission, tels que présentés dans l'univers de Loranger et de Tremblay.

Une discussion de l'enchaînement peut commencer par l'étude des personnes longtemps soumises mais toujours omniprésentes dans la littérature québécoise: les femmes. Celles qui sont mariées se trouvent soudainement prisonnières dans la maison où passé et avenir semblent se confondre. Conditionnées par l'église à craindre l'aspect sexuel de la vie, elles ne peuvent pas jouir de l'acte sexuel, et peu à peu les relations entre femme et mari se désagrègent. De plus, pendant que les maris s'en vont au travail ou à la taverne, elles restent dans leur monde fermé,

occupées à élever des enfants qu'elles n'ont pas voulus. La condition des femmes non mariées n'est guère plus enviable, surtout quand elles sont obligées de travailler pour un salaire minime dans des conditions ignobles. Bien des fois elles finissent par être la proie du premier jeune homme qui leur porte la moindre attention, seulement pour découvrir qu'il les considère comme des objets plutôt que comme des personnes. Déçues par la vie, utilisées par des hommes, elles se voient ravaler au niveau de marionnettes, dont le destin est toujours manipulé par une force extérieure. Examinons donc d'abord ce thème de la femme - objet.

Double jeu de Françoise Loranger présente une histoire à deux niveaux: d'abord une étudiante raconte l'histoire d'une jeune fille que tous les élèves devaient lire et préparer pour la classe, puis le professeur demande à ses étudiants de jouer l'histoire. L'histoire est donc lue par une personne et interprétée ensuite comme pièce par les différents étudiants. Le personnage principal de cette histoire est une jeune fille qui, pour traverser une rivière afin d'atteindre l'endroit où elle avait vu le jeune homme qu'elle aime, doit faire face à des obstacles presque insurmontables. Deux hommes en particulier, le passeur et l'arpenteur, ne voient dans la jeune fille que l'objet de leur désir sexuel. Oubliés pour le moment sont ses autres traits et même le but majeur de sa requête: trouver le jeune homme. Sans le passeur elle ne pourrait jamais traverser la rivière, sans l'arpenteur elle se perdrait certainement dans le marais. Son refus d'abandonner le voyage la force à devenir prisonnière de ces deux hommes. Les exigences des deux exploiteurs sont du domaine sexuel. Le passeur se contente d'être voyeur: il lui demande tout simplement de se deshabiller devant lui. L'arpenteur est plus exigeant: il n'accepte

de l'aider qu'après avoir fait l'amour avec elle.

L'histoire devient fascinante quand le professeur demande aux étudiantes de jouer le rôle de la jeune fille, car il les incite à jouer l'histoire de la femme traditionnelle: la femme exploitée. Il invite chacune d'entre elles à tenter un voyage qui les mènera à une meilleure connaissance de soi:

> Si vous voulez continuer, ou commencer à penser par vous-mêmes, suivant le cas, il faut d'abord savoir qui vous êtes. Ne serait-ce que pour savoir au moins qui pense quand vous pensez. (Double, p. 31)

Refuser de jouer le rôle de la jeune fille n'est qu'une négation de leur état féminin, car elles sont aussi exploitées dans leur vie quotidienne que la jeune fille dans la sienne. Le test ou le psychodrame créé par le professeur n'effacera pas les années d'exploitation déjà subies, mais il offre un moyen de transformer leur état, comme le professeur le fait remarquer:

> Et bien entendu ce test n'a pas la prétention de résoudre le problème, mais il peut vous aider à percevoir au moins un des aspects de votre personnalité, et c'est déjà quelque chose. (Double, p. 41)

L'aveuglement devant un état ne change rien, c'est l'acceptation d'être femme-objet qui est le premier pas vers la libération. C'est seulement après avoir compris son enchaînement qu'une femme pourra envisager les moyens de se révolter.

Tremblay présente ce même phénomène de l'exploitation sexuelle de la femme avec Lucille, la "serveuse arrivée" (En pièces détachées), Carlotta, la femme aux belles jambes (Trois petits tours: Johnny Mangano and his

Astonishing Dogs) et Gloria Star, la stripteaseuse (Trois petits tours: Gloria Star). Mais il le pousse à l'extrême dans l'univers fantastique de ses Contes pour buveurs attardés. Dans le conte "Douce Chaleur" Marie, fille d'un pauvre fermier, a consenti à aller au château mystérieux d'un homme de mauvaise réputation, car pourquoi ne pas céder à la tentation de:

> [...] connaître ne serait-ce qu'une fois dans sa vie les délices d'un somptueux repas, la douce langueur d'une soirée passée auprès d'un grand feu pétillant de santé en compagnie d'un homme [...] qui vous chuchote à l'oreille de belles choses avec un accent étranger? (Contes, p. 15)

Le Monsieur a promis tout cela à Marie, mais il ne lui a pas révélé tous les détails du spectacle. En effet, la robe métallique, qui fait l'objet de l'admiration de Marie, serait le "feu pétillant" et elle le "somptueux repas", car le Monsieur avait l'intention de la faire cuire dans cette robe chauffée à blanc. Dans le théâtre de Tremblay les hommes se servent sexuellement des femmes et s'en vont, leur arrachant bien des fois leur dignité humaine. Dans "Douce Chaleur" l'homme vole plus que la dignité; il pousse ses désirs charnels à l'excès et extirpe la vie même de la jeune fille. La robe, qui a toujours servi aux femmes de vêtement sensuel, mène ici à la mort. Prisonnière dans une robe métallique, Marie offre, malgré elle, son corps à l'homme. Il le brûle et le mange, sans soucis.

Le milieu où évolue la femme traduit aussi son état de prisonnière. Il est vrai que le milieu décrit par Françoise Loranger dans ses premières pièces est celui des bourgeois, tandis que Michel Tremblay peint des milieux plus pauvres. Mais tous deux situent leurs personnages féminins le plus souvent à la maison, endroit conventionnellement associé avec la femme. La maison, la cuisine, la chambre à coucher, ne sont-elles pas en effet

les cellules qui les retiennent loin d'une vie variée et libre? Gertrude, l'héroïne de la pièce de Loranger: Encore cinq minutes, est entourée par les quatre murs blancs d'une chambre vide qu'elle essaie de meubler pour contenter toute sa famille:

> Tout au cours de la pièce Gertrude tente d'aménager la chambre blanche. Chaque chose devient un symbole de l'emprise des êtres aimés ou détestés sur elle. Un tableau moderne pour le fils qui se veut évolué; une chaise en cuir et en chrome pour le mari financier; une armoire de l'Ile d'Orléans pour le pays qui est le sien. Tous ces meubles, ces bibelots ne trouvent pas de place dans la chambre. Ils sont laids, encombrants, dérisoires comme le sont, en somme, les événements de sa vie [...][1]

Mais elle n'ose pas penser à ses goûts à elle; au contraire, elle se définit comme étant au service des autres membres de sa famille, ce qu'ils n'apprécient même pas. Cette servitude est révélée jusque dans ses vêtements, qui trahissent la préoccupation qu'elle a de sa famille: elle a abandonné ses propres habits pour porter la robe de chambre de son mari. Si Gertrude s'inquiète de voir l'indifférence de sa famille envers tout ce qu'elle fait, c'est parce qu'elle a trop longtemps imité d'une façon servile d'autres personnes aux dépens du développement de sa propre personnalité. La pensée de Gertrude est stagnante; elle repète tout simplement des idées déjà évoquées par quelqu'un d'autre, sans comprendre leur signification. Gertrude est prisonnière de sa famille, de sa maison, de sa vie; elle tente de meubler et de remeubler une chambre dans l'espoir futile d'être bonne à quelque chose. Elle est si liée à sa maison qu'elle n'arrive pas à se définir en dehors d'elle, et nous nous demandons si elle pourra jamais

---

[1] Madeleine Brabant, " Encore cinq minutes de Françoise Loranger: conflit des générations, problème du couple, révolte des enfants," Ici Radio Canada, Vol. V, No. 15 (Montréal, le 3 avril, 1971), p. 3.

trouver une issue.

Cette claustration de la femme dans sa maison est développée dans Les Belles-Soeurs de Michel Tremblay. Il met en scène quinze femmes, des mères, des filles, des belles-mères et des amies, mais pas de "belles-soeurs". Le terme "belles-soeurs" est toutefois très à propos dans cette situation, car chaque femme est solidaire des autres, non pas comme être féminin mais plutôt comme ménagère malheureuse. Remarquons que le personnage principal, Germaine Lauzon, a organisé une soirée de collage de timbres non seulement pour remplir ses livres de timbres mais aussi pour donner à ses amies l'occasion d'oublier un instant leur vie pesante et ennuyeuse. La seule difficulté est qu'elle situe son "party" dans l'unique endroit que les femmes veulent éviter: la cuisine. Germaine ne connaît pas d'existence en dehors de celle qu'elle vit à la maison. La cuisine, c'est son endroit à elle, l'unique partie de la maison qu'elle contrôle mais qu'elle déteste en même temps. Quand toutes les femmes s'y sont bien installées nous découvrons que leurs conversations tournent toujours autour de leur vie à la maison, vie qu'elles maudissent mais à laquelle elles ne réussissent pas à échapper. Leur réunion ne résout rien, au contraire elle multiplie leurs problèmes, car elles n'ont pas assez de force pour entreprendre une expérience libératrice, loin de ce qui les ensevelit à la maison. Dans le domaine de la misère, il n'y a pas de classes, chaque femme s'identifie aux autres, de sorte qu'un choeur est formé, qui chante la détresse universelle d'une "maudite vie plate":

> LES QUATRE AUTRES FEMMES
> J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! Des toasts, du café, des oeufs, du bacon... J'réveille le monde, j'les mets dehors. Là, c'est le repassage. J'travaille, j'travaille,

> j'travaille. Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner. J'leu fais des sandwichs au baloné. J'travaille toute l'après-midi, le souper arrive, on se chicane. Pis le soir, on regarde la télévision! Mercredi! C'est le jour du mégasinage! J'marche toute la journée, j'me donne un tour de rein à porter des paquets gros comme ça, j'reviens à la maison crevée! Y faut quand même que je fasse à manger. Quand le monde arrivent, j'ai l'air bête! Mon mari sacre, les enfants braillent... Pis le soir, on regarde la télévision! Le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose! J'm'esquinte, j'me désâme, j'me tue pour ma gang de nonos! Le samedi, j'ai les enfants dans les jambes par-dessus le marché! Pis le soir, on regarde la télévision! Le dimanche, on sort en famille: on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde! Pis le soir, on regarde la télévision! Chus tannée de mener une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maud... (Belles-Soeurs, p. 13)

Ce genre de vie n'offre aucune ouverture, rien de passionnant.[2] Cette existence pourrait être comparée à la routine des êtres embastillés dans une prison d'où l'on ne s'échappe pas.

Tremblay emploie à plusieurs reprises l'image de la cage pour illustrer l'emprisonnement des femmes dans leur monde. Le guichet de Berthe, la vendeuse de billets (Trois petits tours: Berthe), ne restreint-il pas les mouvements de son occupante? Lady Barbara, dans un des contes ("La dernière sortie de Lady Barbara") n'est-elle pas confinée dans une chaise roulante et dans une maison qui ressemble plutôt à une cage d'oiseau? Plus infortunées encore sont les Khjoens, les filles

---

[2] Les enthousiastes de Camus peuvent remarquer la similarité entre "la maudite vie plate" de Les Belles-Soeurs et le "Lever, tramway, quatre heures de bureau [...] " dans Le Mythe de Sisyphe d'Albert Camus, 28e éd. (Paris: Librairie Gallimard, 1942), p. 27, où Camus décrit la routine d'une vie machinale.

métalliques du roman fantastique: La Cité dans l'oeuf. Elles avaient été un jour les agents si décisifs à l'équilibre de la cité, mais vaincues par l'ambition du nain Ghô, elles sont maintenant devenues impuissantes, sequestrées dans des cages. Comme une femme emprisonnée dans sa vie monotone sent son intelligence faiblir après tant d'années de négligence, les Khjoens assistent à leur propre destruction: elles se regardent fondre dans leurs cages:

> L'hémisphère de métal descendit doucement et se posa sur la cage. Aussitôt, les deux suppliantes échappèrent leurs tambourins et portèrent leurs mains à leur bouche. "Elles ne s'entendent plus et croient qu'elles ne crient plus," dit Ghô en souriant. Les Khjoens se mirent alors à courir en tous sens dans la cage, se jetant contre les parois de verre et se frappant l'une contre l'autre [...] Dès qu'elles furent dans la seconde cage, l'hémisphère de métal au-dessus de celle-ci descendit et une lueur rouge, aveuglante, s'en échappa. La grotte trembla et Ghô se met à rire comme un fou. Les Khjoens s'étaient figées, les mains posées sur leur bouche, et elles commençaient à fondre. (La Cité, p. 112)

Une conséquence de cet état d'emprisonnement est le développement du complexe du martyr: si nous ne pouvons rien faire contre les événements qui nous entourent, ne vaut-il pas mieux alors se proclamer une martyre comme le fait Marie-Lou (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) qui accuse son mari Léopold de tous les malheurs qui lui arrivent:

> Léopold: C'est ça, c'est toujours de ma faute.
>
> Marie-Louise: Ben oui, c'est toujours de ta faute!
>
> Léopold: Toute la marde qui nous tombe sur la tête, c'est toujours de ma faute...
>
> Marie-Louise: Oui... toujours...
>
> Léopold: ... jamais de la tienne...
>
> Marie-Louise: C'est toujours de ta maudite faute, toujours! J'ai beau tout essayer pour nous en sortir, on se retrouve toujours un peu plus bas [...]

> J'ai mis le pied dans marde quand j't'ai dit oui [...] (Marie-Lou, p. 59)

Marie-Lou découvre une méthode pour s'attirer toujours plus de misère, méthode qu'elle applique ensuite dans ses relations avec son mari. Quand elle lui redemande de l'argent chaque mardi, elle l'accuse de ne pas économiser comme il faut, oubliant que c'est elle qui achète le steak haché le plus cher ou "la beurre de peanuts crunchy", six cents plus cher que "le beurre de peanuts smoothy". Ses trois enfants et le quatrième qu'elle attend sont le résultat des viols de Léopold. Elle les utilise comme preuve de sa misère et comme un moyen additionnel de susciter la pitié. Marie-Lou ne croit pas qu'un mariage devrait être une association où deux personnes partagent également les responsabilités; pour elle tout ce qui ne marche pas est exclusivement la faute de son mari. Même si Léopold devenait fou (la folie étant héréditaire dans sa famille) elle considérerait cette nouvelle comme le couronnement de sa vie, car tout le monde aurait pitié d'elle: "Pis j'leu conterais toutes sortes d'affaires... En tricotant [...] J'pourrais continuer de tricoter en paix pis j'saurais qu'au moins le monde ont pitié de moé." (Marie-Lou, p. 73). Cette même attitude se retrouve chez sa fille Manon, qui, dès son enfance, a songé à devenir exactement le reflet de sa mère.

Loranger et Tremblay nous présentent les femmes comme des objets sexuels, prisonnières de leur milieu et adoptant quelquefois un rôle de martyr. Le sort de l'homme n'est guère plus enviable; ce personnage mal développé de la littérature québécoise, mal compris de tous fait un travail absurde et humiliant le jour et s'évade dans l'alcool le soir. Dans le roman Mathieu, Françoise Loranger peint le portrait d'un jeune homme

qui se laisse dériver d'une occupation à l'autre, ne trouvant jamais un employeur qui essaie d'utiliser au mieux ses compétences; Mathieu n'est qu'une machine à faire des additions, des multiplications ou n'importe quel autre travail mécanique pour satisfaire les exigences d'un patron qui le connaît à peine. Il existe dans un monde où l'homme est fait pour le système et non pas le contraire, un univers où l'homme est hanté par un travail qui menace de le transformer en robot:

> Le cerveau plein de chiffres qui s'entrecroisaient sans lui apporter de réponse, le jeune homme appuya ses coudes sur le registre ouvert devant lui. L'une après l'autre s'offraient à sa mémoire les têtes des clients qui défilaient quotidiennement devant lui. [...] peu à peu, lassé de ces visages où se lisait toujours la même histoire, il s'était mis à les détester, les accusant de lui apporter du monde une image trop mesquine. Ce soir plus que jamais, il en avait par-dessus la tête l'histoire de leurs espoirs mort-nés. Sa propre vie n'était-elle pas une réplique exacte de la leur? Pauvre, médiocre et morne, si morne, si pitoyablement morne... (Mathieu, pp. 111-112)

Le personnage de Léopold, créé par Tremblay dans A toi, pour toujours, ta Marie-Lou révèle le mieux et d'une manière très précise, la condition humiliante réservée aux hommes abrutis par leur travail:

> Tu viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine! C'est elle qui te mène! C'est pus toé qui watches quand a va faire défaut, c'est elle qui watche quand tu vas y tourner le dos pour pouvoir te chier dans le dos, sacrement! Ta machine, tu la connais tellement, tu la connais tellement, là, que c'est comme si t'étais v'nu au monde avec! C'est comme si ç'avait été ta première bebelle, hostie! Quand j'me sus attelé à c'te ciboire de machine-là, j'étais quaisiment encore un enfant! Pis y me reste vingt ans à faire! Mais dans vingt ans j's'rai même pas un homme. (Marie-Lou, pp. 63-64)

En parallèle avec la femme-objet, Tremblay insiste sur l'idée de l'homme-machine; l'espoir n'est pas possible car le travailleur ne peut plus trouver d'identité en dehors de sa machine. Conscient du fait que le passé est un échec, le présent un fardeau, et l'avenir une garantie de médiocrité, l'homme-machine essaie d'oublier tout. C'est alors qu'il se laisse aller à la boisson.

La taverne, endroit presque sacré de tout travailleur, est essentielle à la compréhension de l'homme québécois. Ce n'est pas une coïncidence si la boisson est très importante pour Mathieu (Mathieu) et Léopold (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou). La boisson est le refuge de l'homme , l'oubli du travail absurde, de la femme qui se refuse, des responsabilités de la famille, des dettes à payer. Mathieu cherche à fuir sa vie misérable en se noyant dans l'alcool. Léopold trouve le courage de s'analyser après avoir bu un coup. A la taverne un homme rencontre d'autres personnes de son genre; chacun s'amollit volontairement pour se préparer à la réalité brutale qui l'attend au dehors. Mais ce refuge qu'ils trouvent dans les tavernes est aussi assujettissant que leur travail; il semble leur offrir une évasion alors qu'il n'est qu'une autre cage. L'alcool les paralyse, pendant que des heures précieuses s'écoulent. Le travail abrutissant et la taverne sont les menottes qui ligotent ces hommes et les empêchent de connaître une vie où ne règnent plus ni la fatalité ni la détresse.

La femme soumise à une famille trop exigeante, l'homme humilié par un travail déshumanisant, sont, tous deux, prisonniers d'une société qui les enferme dans des rôles traditionnels. La profondeur de cet emprisonnement est souvent révélée par les propos des personnages en

question. L'obsession du "français parisien", de la qualité du vocabulaire employé au Québec, de la valeur du joual, sont des thèmes centraux à la compréhension des personnages dans les oeuvres de Loranger et de Tremblay. La pauvreté du langage fait partie de l'enchaînement québécois.

L'abondance, au Québec, des répétitions, des insultes ou des jurons cache un vocabulaire limité. La pièce Médium saignant de Loranger montre un peuple n'arrivant pas à s'exprimer. Par exemple, dans la phrase suivante: "Parce que les bons pauvres comme on les fabriquait autrefois, ben patients, ben résignés, c'est ben dommage pour vous mais y en a quaisiment plus!" (Médium, p. 93), remarquons l'abondance de l'adverbe "ben", l'utilisation du "quaisiment" ou le mauvais emploi de "y" comme pronom personnel. Ces trois mots se retrouvent fréquemment dans la bouche des personnages pour remplacer des adjectifs, des adverbes ou des pronoms qui ne viennent pas facilement à l'esprit au milieu d'une conversation. Plus grave encore est la présence de mots anglais dans des phrases françaises, une pratique qu'on retrouve beaucoup chez les jeunes aujourd'hui, ainsi que chez les animateurs dans Médium saignant:

> Louis: Les p'tits vieux, moi, c'est pas mon bag.
> [...]
> Claude: En fait, on n'a jamais vu ça une assemblée municipale, on pourrait rester pour le kick.
> Louis: Le fun! Une petite municipalité de banlieue!
> (Médium, p. 34)

Les mots "bag", "kick" et "fun" sont tous des objets, c'est-à-dire, ils occupent des places très importantes dans leurs phrases respectives. Il est donc décevant de voir ces personnages se résigner à l'emploi d'un terme étranger dans une position clée de leurs phrases simplement

parce que son équivalent français n'est pas connu ou est considéré trop faible. Ces mêmes personnages dont nous venons de parler essaient parfois de camoufler leur connaissance limitée de la langue en donnant une intonation française à un mot anglais. Quelques-uns même le font sans s'en rendre compte. Dans les phrases suivantes: "Faut que j'aille gonfler mes ballounes!" (Médium, p. 35) et "Les cheveux ben clippés" (Médium, p. 90), nous pouvons remarquer l'addition d'un suffixe français aux racines des mots anglais "balloons" et "clipped".

Tremblay se sert souvent des mêmes expressions, nous révélant la quantité de jurons employés dans le vocabulaire quotidien. Hosanna (Hosanna) exprime ses frustrations par des phrases semblables: "Hostie de tabernac, de ciboire, de câlice!" (Hosanna, pp. 13-14). Marie-Lou (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) n'arrive pas à parler à son mari sans employer "crisse" ou "bâtard" ou autre juron pareil:

> Quand tu sues comme une crisse en croix en arrière de ta crisse de machine, dis-toé qu'au moins demain tu vas manger du buerre de peanuts crunchy au lieu du beurre de peanuts smoothy! C'est déjà mieux que rien, bâtard! (Marie-Lou, p. 47)

Le mot "bitch" est utilisé si souvent dans la pièce Demain matin, Montréal m'attend que tout le monde s'en sert comme refrain d'une chanson, une chanson qui tente d'exprimer les défauts des autres, surtout ceux de la Duchesse et de Lola Lee (cf. Demain, p. 49). Quand Cuirette (Hosanna) cherche querelle à Hosanna, il tombe régulièrement dans la vulgarité: "... parce que t'étais dev'nue ben chaiente... Pis moé aussi, tu commençais à me faire chier, Hosanna..." (Hosanna, p. 70). Bien sûr, dans un moment de colère, on n'aime pas être trop poli, néanmoins il y a

d'autres expressions françaises qui traduisent suffisamment le sentiment de 'Tu me vexes énormément'. Les verbes harceler, tracasser, chicaner, persécuter ou outrager expriment très clairement l'idée de vexation sans avoir à utiliser des mots vulgaires, tels que "chier" et "chaiente".

De plus, Tremblay emploie des mots fabriqués qui correspondent évidemment à la vitesse de la prononciation d'une personne mais qui cachent en même temps une faible connaissance de la grammaire française. Le personnage de Laura Cadieux (C't'à ton tour, Laura Cadieux) nous sert d'exemple. Quand elle dit: "Ousqu'y l'est ... A l'a fini par rire un peu ... pis chus pas sûre qu'à riait vraiment" (Laura, p. 92), remarquons la transformation de 'où est-ce qu'il est' en "ousqu'y l'est", l'emploi de "A" pour remplacer le pronom il, et le mot "chus" qui veut dire 'je suis', cependant c'est épelé comme c'est prononcé. Finalement, des termes sexuels se retrouvent souvent dans la bouche des personnages de Tremblay, faussement convaincus qu'ils traduisent mieux que d'autres expressions les sentiments désirés. Hosanna dit: "Va donc fourrer, un peu" (Hosanna, p. 35) parce qu'une locution moins grossière ne lui vient pas facilement à l'esprit et elle n'a pas reçu une éducation suffisante pour l'empêcher de s'enliser dans la vulgarité.

Le langage des Québécois, le joual, traduit le désespoir de tout un peuple. Prenons par exemple les pièces Médium saignant de Loranger et Les Belles-Soeurs de Tremblay. Dans ces deux pièces ceux qui se servent du joual expriment leur impuissance à surmonter des obstacles trop grands ou leur désespoir face à une vie hostile. Maximilien Laroche, dans son essai "Le langage théâtral", remarque que l'incapacité des

personnages québécois "à exprimer autre chose que la nostalgie, le regret et la rage est pour une bonne part 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 jour."[3]

Lié à cette constatation un phénomène curieux est à remarquer: la honte de s'exprimer parce qu'on a conscience de ne pas utiliser le français international, c'est-à-dire, le français dit correct. Cette manière de penser, certainement due à l'influence de l'ancienne mère patrie, la France, devient si facilement partie intégrante de l'esprit des Canadiens-français qu'ils n'arrivent pas toujours à s'en rendre compte. Loranger décrit cette influence, exercée sur le personnage d'Henri dans Encore cinq minutes. Il est continuellement sur ses gardes, craignant le moment où sa femme va peut-être tomber dans la bassesse et la vulgarité. Le mot "cul", prononcé dans un moment d'exaspération par Gertrude, le blesse plus qu'une gifle au visage. Elevé par une mère qui "avait tellement peur de faire une faute de français qu'elle n'ouvrait jamais la bouche!" (Encore, p. 30), Henri révèle qu'il est hanté par cette même obsession du langage chaque fois qu'il corrige les erreurs de prononciation ou de grammaire de sa femme:

> Henri: J'ai dit: "un jour"... L'année prochaine quoi!
> Gertrude: Tu vas te taire? Où est-elle cette saleté "que tu dis" qu'il a écrit?
> Henri: Ecrite! Saleté, une saleté... (Encore, p. 35)

---

[3] Maximilien Laroche, "Le langage théâtral dans Voix et Images du Pays III, Nos. 22-23 (Montréal: Les Cahiers de l'Université du Québec, 1972), p. 170.

Georges (Georges...oh! Georges)[4] révèle aussi une extrême préoccupation avec le langage. Eduqué dans un système universitaire, il est très fier de son savoir et il l'étale constamment. Quand il rend visite à Berthe et ses filles, il fait tout son possible pour ne pas avoir recours à une langue trop basse. Pour ce faire il essaie d'être poétique, par exemple, au lieu de dire 'il neige' il salue Blanche en chantant: "Les verts sapins de la vallée, ce soir sont habillés de blanc" (Georges, p. 25), ou, quand il parle de l'effet possible des pensionnaires sur la maison de Berthe, il ne se contente pas d'un vocabulaire ordinaire (cf. Georges, pp. 32-33). Qu'il se couvre de ridicule par son langage ne nous concerne pas. Il suffit de comprendre que plusieurs personnes se sentent obligées d'imiter l'ancien mouvement de préciosité en France, parce qu'elles craignent un retour à la bassesse de la langue quotidienne.

Tremblay étudie cette même obsession dans la pièce La Duchesse de Langeais. Il nous présente un vieux travesti qui a honte de son joual et qui s'évertue à parler "correctement", en imitant le français précieux de La Duchesse de Langeais d'Honoré de Balzac.[5] Cette Duchesse devient le symbole de tout ce que ce travesti veut devenir, il essaie alors de l'imiter et il va jusqu'à emprunter son nom. Il a une peine d'amour, comme la vraie Duchesse, il rêve de mourir soeur Carmélite comme elle, et il imite sa conversation raffinée. Mais c'est dans le domaine de la

---

[4] Cette pièce paraît plus tard sous le nom de Jour après jour. Dans cette thèse les références seront toujours faites à Georges...oh! Georges.

[5] Voir Honoré de Balzac, La Duchesse de Langeais suivi de La Fille aux yeux d'or. Paris: Editions Gallimard, 1958.

conversation qu'il se trompe. Tremblay fait cette remarque au sujet de ce personnage: "le gars quand il est femme y parle bien; quand y est homme y parle mal."[6] La Duchesse de Balzac n'avait pas ce problème, car elle était femme et femme seulement. Au contraire, "la Duchesse" de Tremblay est un personnage complexe, un homme qui cherche à détruire sa masculinité pour paraître plus féminin. Il rejette donc sa langue maternelle, le joual, parce que trop vulgaire, trop masculin et il adopte une langue plus féminine, le "français parisien". Mais ses origines le trahissent chaque fois qu'il s'exprime en français: "Ce soir, on ne fait pas l'amour... L'amour! Câlice! J'avais presque oublié ça!" et (un peu plus tard dans la pièce), "Seigneur, rendez mon coeur semblable au vôtre! Ouf! Ca m'a toujours soûlé de pisser, moé..." (La Duchesse, pp. 87, 97).

L'enchaînement par le langage est un phénomène assez complexe. Le Québécois utilise une langue dont il doit avoir honte parce que ce n'est pas le français dit "correct". S'est-on jamais demandé pourquoi les Québécois réussissent si bien dans la peinture, l'artisanat ou les arts audio-visuels? C'est parce que, dans ces domaines, ils ne sont jamais confrontés avec des problèmes de langue. Ce n'est pas une coïncidence si Françoise Loranger, dans Le Chemin du roy, a situé un conflit politique dans une arène de hockey. C'est l'action, non pas la langue qui compte dans les sports, alors les Québécois se sont toujours dit que même si leurs représentants n'ont aucun poids dans l'arène politique,

---

6 Rachel Cloutier, Marie Laberge et Rodrigue Gignac, "Entrevue avec Michel Tremblay" dans Nord No. 1 (Québec: Les Editions de l'Hôte, 1971), p. 75.

ils pourront toujours se glorifier des succès de l'équipe des "Canadiens" de Montréal. Loranger se rend compte que le succès sportif n'est guère suffisant: il faut agir tout de suite au niveau de la langue et prendre confiance ou alors rester éternellement enchaîné par un complexe d'infériorité.

La discussion de la langue nous mène alors à la domination politique que le peuple québécois subit et qui est due en partie à cette peur de s'exprimer sur les questions vitales. L'enchaînement politique est un des thèmes favoris de Françoise Loranger. Dans Le Chemin du roy Loranger nous offre une vision de quelques politiciens au Québec, qui sont plus ou moins soumis à l'influence canadienne-anglaise. Jean Marchand, politicien fédéral, représente le Canadien français qui se vend aux intérêts d'Ottawa et, par conséquent, qui ne travaille pas pour la libération de son peuple mais pour leur enchaînement. Jean Lesage, ancien premier ministre du Québec, craint les réactions des Canadiens anglais; ses idées politiques sont donc formulées dans le but d'éviter d'offenser ces derniers. Et le premier ministre de l'époque, Daniel Johnson, qui a entre ses mains la destinée du Québec, révèle sa politique qui consiste à plaire au plus grand nombre possible de gens par une réplique banale à la question 'êtes-vous séparatiste?' : "Séparatiste si nécessaire mais pas nécessairement séparatiste." (Chemin, p. 103).

Médium saignant nous présente une ville entière prisonnière des Canadiens-anglais, des Américains, des immigrants, des Canadiens-français devenus traitres et de leur propre apathie. Les Canadiens-anglais veulent au moins un Québec bilingue, ce qui mènera éventuellement à l'unilinguisme anglais. De leur côté, les Américains prennent contrôle de l'économie

de la province, ce qui est bien symbolisé par la table du conseil municipal, construite à l'image du dollar américain. Les immigrants apprennent à parler et à penser comme les Canadiens-anglais, donc, au moment des élections, ils aideront à augmenter la force du vote anglais et à détruire le pouvoir du vote français. Si tout cela n'est pas suffisant, il existe toujours les "traitres" comme Ouellette, qui acceptent la puissance américaine et canadienne-anglaise. Le seul espoir qui reste est rapidement détruit par l'apathie des autres Canadiens-français, qui refusent de voir ou de discuter le problème avant qu'il ne soit trop tard.

Un si bel automne expose la séquestration de tout un peuple, soumis aux lois inhumaines de la guerre durant la crise politique d'octobre 1970. La terreur, conséquence de ces mesures, est transmise à chaque personne par l'intérmédiaire de la radio. Loranger a bien choisi son sujet, une catastrophe politique qui a marqué pour la vie le peuple québécois. Mais elle mêle cette histoire à celle d'un petit village, dont les habitants, sauf Roger, s'intéressent plus à un Indien qu'à leur propre histoire. Je crois que c'est avec ce nouvel élément que Françoise Loranger se trompe; je trouve très difficile d'accepter qu'un Québécois puisse vraiment devenir sourd aux paroles du commentateur qui décrit un événement qui le touche si profondément, pour s'occuper des plaintes d'un seul Indien loin de sa réserve. C'est peut-être dans ce sens qu'elle nous enseigne que la crise d'octobre a pénétré l'âme québécoise à un tel point que des écrivains arrivent à peine à la décrire comme il faut, du moins pour le moment.

Les romans et le théâtre de Michel Tremblay sont plus subtilement

politiques que ceux de Françoise Loranger. Ils se préoccupent plutôt de l'enchaînement individuel que de celui d'une collectivité. Mais il nous laisse voir un univers populaire par l'évolution des différents personnages. L'absence de langage élégant, la condition d'exploité les rêves de se débarrasser de la pauvreté, tout cela est une description de l'état québécois. Tremblay dans une entrevue accordée à la revue Maclean, est le premier à admettre que son théâtre "suit l'actualité et c'est en cela qu'il est politique. Il dit aux gens ce qu'ils sont vraiment, il leur renvoie leur propre image et vise essentiellement à une prise de conscience pour un éventuel déblocage."[7] Tremblay présente un miroir au peuple québécois, il leur lance un défi, celui de se rendre compte où ils en sont. Il les pousse à changer au point de vue politique par le réalisme de la description qu'il fait d'eux:

> [...] travaillant au niveau de la naissance d'une prise de conscience des problèmes sociaux et culturels qui touchent les classes populaires, le théâtre de Tremblay devait permettre un éveil donnant lieu à des prises de position politiquement plus engagées dans la situation québécoise [...][8]

Les personnages de Loranger et de Tremblay, prisonniers de leurs rôles traditionnels, de leur langage trop pauvre, et écrasés politiquement, ont peur de vivre. Cette peur se traduit de différentes manières. Nous en examinerons ici en détail quatre exemples: la crainte de quitter un monde de rêves, la peur des autres, la phobie de la sexualité, et la

---

[7] André Vanasse, "Entrevue avec Michel Tremblay ... 'Les Bibittes des Autres' " dans Maclean (Montréal: Le Magazine Maclean, septembre 1972), p. 39.

[8] Michel Bélair, Le Nouveau Théâtre Québécois (Montréal: Les Editions Leméac, 1973), p. 57.

peur de la vieillesse et de la mort.

Dans Un Cri qui vient de loin Loranger nous fait le portrait d'un homme, Lui, qui se définit par ses rêves. Le personnage de Lui arrive avec de grandes difficultés à séparer le rêve de la réalité, le passé du présent: "Les lieux, le temps, la distance, hier, aujourd'hui, demain, j'en arrive à me demander si ce n'est pas tout pareil! Il n'y a peut-être rien d'autre qu'un éternel présent" (Un Cri, p. 101). Quitter ou ne pas quitter sa femme infidèle, tel est le dilemme qui se pose à Lui. Nous voyons les fluctuations de ses pensées entre les retours à son passé et la contemplation présente de sa femme endormie à côté de lui. C'est seulement pendant qu'elle dort que Lui trouve le courage de réfléchir à d'autres possibilités de vie loin d'une femme trompeuse. Lui se laisse tenter par des fantaisies, fantaisies qu'il ne mentionnerait jamais si elle était éveillée. La similitude de sa vie avec celle de ses parents (son père a surpris, lui aussi, sa femme dans les bras de son meilleur ami) accentue la confusion, et il n'arrive pas tout de suite à prendre une décision. Un noeud d'angoisse se forme et l'étreint, nourri constamment par la peur de quitter son monde fictif où il n'est pas obligé de résoudre ses problèmes. Au lieu de discuter ses appréhensions avec sa femme, Lui délibère sur la bien-fondé de quitter Michèle sans lui dire un mot, sans l'éveiller. Lui devient victime de ses rêves, il s'enferme dans l'univers clos des songes pour éviter le monde réel, le monde qui le pousserait à agir. Lui craint la vie, il opte (dans la première partie de l'histoire) pour une existence passive.

Tremblay nous décrit l'histoire de Berthe (Trois petits tours: Berthe), qui, dans ses rêves, s'imagine être une personne importante.

Berthe est un Walter Mitty[9] féminin, dont le rêve débouche sur de grandes aventures, où elle peut se permettre le luxe de se voir vedette plutôt que simple vendeuse de billets. Le succès, la beauté et la richesse remplacent son ennui, son embonpoint et sa médiocrité, la réalité qu'elle affronte chaque jour. Ses rêves lui permettent d'imaginer qu'elle n'est pas vraiment enfermée dans une vie "plate":

> ... j'étais... debout devant une fenêtre... Oui, oui, c'est toujours plus beau! J'étais debout devant une fenêtre... j'avais une robe verte... Longue? Oh! Oui, longue! Une robe longue verte! Je... buvais du champagne. Aussitôt qu'il m'a aperçue, il s'est élancé vers moi et m'a demandé de faire le premier rôle dans sa nouvelle pièce... Naturellement, j'ai dit oui... Un succès... comment on dit ça, déjà? Ah! oui, un succès phénoménal! (T.P.T., p. 14)

Pendant qu'elle rêve, des moments précieux s'écoulent sans qu'elle s'en aperçoive. Pitoyablement elle s'accroche en désespérée aux fils fragiles de ses rêves. Elle est si liée à son monde imaginaire qu'elle ne peut jamais totalement s'en débarrasser:

> Si je rêve qu'un jour j'vas me sortir de ma cage, pis même si je rêve que chus jamais rentrée dans ma cage, qu'on me laisse faire! J'dérange personne! J'fais mon ouvrage pareil! Si je rêve pas, j'vas étouffer! (T.P.T., p. 17)

Pour ceux qui n'ont pas recours au refuge des rêves, la réalité devient source de peur, peur des autres et de soi-même. La peur des autres a ses racines dans la peur fondamentale de soi-même, l'impossibilité de se regarder favorablement. La crainte d'avoir à affronter les autres

---

[9] Voir James Thurber, "The Secret Life of Walter Mitty" dans My World and Welcome to It. 6e éd. New York: Harcourt, Brace and World, 1942.

n'est qu'une indication de manque de confiance en soi. Les meilleurs exemples de cette faiblesse se trouvent dans le roman Mathieu de Loranger et dans la pièce Hosanna de Tremblay.

"Penché sur son livre, Mathieu soupirait doucement, comme un blessé, comme un malade, comme quelqu'un qui n'est pas fâché de soupirer sans témoin." (Mathieu, p. 9). "Penché", "blessé", "malade": tous ces mots révèlent, dans la première phrase du roman, la déformation du personnage de Mathieu. Dès le début Françoise Loranger nous présente quelqu'un qui a besoin de se guérir. Mais avant de changer, Mathieu doit se regarder pour savoir qui il est, chose impossible pour un homme qui se cache derrière des lunettes noires. Ces lunettes lui servent de bouclier contre le monde, de sorte qu'il ne se révèle pas aux autres. Plus il s'obstine à les porter plus il s'enfonce dans la peur d'être vu tel qu'il est. Il craint les regards d'autrui, qui ne sont qu'un miroir où il serait obligé de s'examiner, ce à quoi il n'est pas prêt:

> Le regard des autres est à mon visage le plus implacable des miroirs. Même si je ne m'étais jamais vu, les yeux des hommes m'auraient appris ma disgrâce. Et ceux des femmes donc! (Mathieu, p. 65)

Hosanna, l'homosexuel dans Hosanna de Michel Tremblay, montre sa peur chaque fois qu' "elle"[10] se regarde dans un miroir. La glace trahit sa masculinité qu' "elle" essaie de cacher sous le maquillage. Sa déception est évidente quand "elle" n'arrive pas à atteindre la beauté d'une "vraie femme": "Trois heures d'ouvrage! Maudite kétaine! Toute unevie,

---

[10] Pour éviter toute confusion au sujet de la pièce Hosanna, nous ferons toujours référence au personnage de Hosanna comme à "elle" et à Cuirette, autre travesti comme à "il".

ouan, toute une vie de préparation pour en arriver là!" (Hosanna, pp. 13-14). "Elle" ne réussit pas à se convaincre qu' "elle" sera la prochaine Elizabeth Taylor, après tout: "As-tu déjà vu ça, une femme pisser deboute? J'me r'gardais pisser dans le miroir... Elizabeth Taylor, deboute, de profil, avec une quéquette, qui pisse... c'est écoeurant." (Hosanna, p. 34). "Elle" est dégoûtée par son apparence, alors quelle chance a-t-elle de se présenter avec confiance aux autres? Le miroir ne ment pas, et, comme dans les contes des fées, sa réponse est difficile à accepter: "Mirror, mirror on the wall, who's the fairest of them all? Shut up!" (Hosanna, p. 56).

De cette peur de soi-même naît la peur du ridicule. Dans les pièces de Loranger, le professeur (Double jeu) hésite à jouer le rôle du passeur, une des raisons étant qu'il a peur de perdre la face devant ses élèves. Guider ses étudiants dans un psychodrame est une chose mais s'exposer à leurs regards ironiques et écouter leurs propos provocateurs en est une autre. Lui (Un Cri qui vient de loin) est paralysé par les moqueries toujours possibles de sa femme. Il veut partir sans la prévenir, mais l'idée qu'elle peut le ridiculiser en se réveillant le fige sur place. Il imagine une scène entre sa femme et son ami Francis, quelques minutes après son départ:

Michèle: Je t'attendais...
Francis: Il est parti?
Michèle: A l'aube! Sans même me réveiller pour me faire ses adieux! Hein, crois-tu quelle discrétion!
Francis: S'il avait fallu qu'il soit encore ici! Après la scène de l'autre jour!
Michèle: Rassure-toi, nous avons six mois devant nous! Sais-tu quoi? Il m'est venu une très bonne idée! Faire changer la serrure! Si bien qu'à l'automne quand il reviendra,

> il sera obligé de sonner avant
> d'entrer! Comme tout le monde!
> (Un Cri, p. 92)

Lui souffre déjà d'une complexe d'infériorité et la pensée même que sa femme se moquerait de lui devant son ami l'humilie. Plus il croit que les autres le ridiculisent, plus il se sépare de toute possibilité d'avoir une meilleure conception de lui-même. Ainsi il aide à perpétuer la peur de soi, obstacle majeur sur le chemin de la liberté.

Tremblay met aussi en scène des individus qui ont horreur du ridicule, par exemple, Rita et Béatrice dans L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons. Rita n'oublierait jamais (comme sa soeur Mathilde a tendance à le faire) de mettre du rouge à lèvres pour aller à l'école, car cela pourrait donner aux autres une occasion de se moquer d'elle. Béatrice n'aime pas que tout le monde se moque de Mathilde, parce qu'en le faisant, ils rient d'elle en même temps. Laura Cadieux (C't'à ton tour, Laura Cadieux) est un autre personnage de Tremblay qui illustre cette crainte du ridicule. Elle nous décrit une peur qui la fait frissonner, une peur qui la rend impuissante et inférieure, car elle est soumise aux railleries des autres. Après être descendue du métro en tapis roulant elle s'exclame:

> Naturellement, j'ai manqué de me casser la yeule! Comment tu veux arrêter tout d'un coup quand tu débarques d'un affaire qui marche vite de même! J'me sus t'enfargée sur la marche de tôle, là, en bas, pis j'ai manqué de m'écraser à terre. Les deux grands niaiseux ont ben ri. ... J'tremblais encore. J'me sus mouchée, moé avec. Pis là... Les deux écoeurants d'en face s'en sont donné à coeur de joie... "As-tu vu si est grosse, la grosse torche?" "Combien vous pesez, m'ame chose?" "Deux tonnes sans vot' corset?" "Pis à l'a mis sa mini,

> à part de t'ça!" "Le dimanche, à doit mettre ses bermudas fleuris pour aller à messe." "On y dit-tu que sa robe était pognée dans la craque de ses fesses, t'a l'heure, sur le tapis roulant?" J'leu s'ai même pas répond. J'avais assez honte! (Laura, pp. 12-13)

Laura, nerveuse par nature, a dix fois plus tendance à poser des gestes ridicules quand elle sait qu'elle est observée par d'autres personnes. Chaque fois qu'elle essaie de ne pas se faire remarquer elle devient ridicule aux yeux des autres, de sorte qu'un cercle vicieux est formé, dont Laura ne peut sortir.

La peur du ridicule n'est parfois qu'un préambule à la peur du scandale, qui est le prolongement de la peur du ridicule, avec des conséquences plus sérieuses. Très souvent c'est pour éviter le scandale que des personnes commettent des actes contraires à leur nature. Gertrude (Encore cinq minutes) a épousé Henri, un homme pour qui elle n'avait aucune affection, afin d'éviter le scandale. Enceinte de l'homme qu'elle a aimé mais qui a refusé de l'épouser, elle n'avait d'autre ressource que de se marier avec Henri pour arrêter les commérages malfaisants. Dans une situation différente elle aurait ri à l'idée qu'Henri aurait pu être son futur mari.

La mère de Michèle, dans une autre pièce de Loranger, Un Cri qui vient de loin, défend à sa fille de laisser entrer Francis dans sa maison, même s'il est le meilleur ami de son mari. La société québécoise, comme celle des autres pays du monde occidental, est basée sur la monogamie, avec des règles strictes sur la conduite d'un époux ou d'une épouse. La littérature occidentale est pleine d'allusions à des femmes qui prennent des amants, très conscientes du prix à payer au cas où elles seraient

découvertes. La mère de Michèle sait très bien que Francis est plus qu'un ami; l'accueillir serait, de la part de Michèle, s'exposer à la condamnation de toute une société, prix trop cher à payer. La mère a connu une expérience semblable, c'est la voix de l'expérience qui la guidera: "Les gens finiraient par raconter des histoires. Non! Non! Pas de scandale. As-tu compris? Pas de scandale!" (Un Cri, p. 21).

L'église catholique, qui a longtemps prêché et pratiqué une religion basée sur la crainte, a contribué à perpétuer la peur du scandale. Les clubs de nuits deviennent la cible de sa condamnation, de sorte que tous ceux qui les fréquentent subissent l'ostracisme de l'église et de ses fidèles. Angéline Sauvé, dans Les Belles-Soeurs de Tremblay est prise par cette peur du scandale quand ses "chums" découvrent qu'elle fréquente les clubs de nuit. Un reproche lancé par Rose Ouimet: "Communier avec un pareil péché sur la conscience", suffit à lui révéler l'opinion des autres femmes. Soudain, elle doit choisir entre le plaisir des clubs, seuls endroits où elle s'est amusée dans sa vie, ou être acceptée par ses amies. Si elle choisit le plaisir, elle se bannit éternellement de la Société de Notre-Dame du Perpétuel Secours, dont toute Québécoise pieuse du quartier fait partie. Le deuxième choix impliquerait le renoncement au plaisir, thème souvent prêché par les bons prêtres et les bonnes soeurs. Angéline tient beaucoup au plaisir qu'elle trouve dans les clubs, mais elle y renonce, car le fardeau du scandale est trop lourd à porter quand on est seul.

Le pouvoir de l'église sur la société québécoise n'est jamais plus clair que dans le domaine de la sexualité. Si elle fronce les sourcils quand on se laisse aller à l'amusement dans les boîtes de nuit, elle

attaque férocement ceux qui s'adonnent aux plaisirs de la chair. Le Québécois élevé dans l'esprit et la sagesse de la Sainte Eglise devient sans doute conscient très jeune de la dualité de l'être humain: on a chacun une âme vertueuse emprisonnée dans un corps, source de tous nos maux.[11] Donc, il faut essayer de cultiver les qualités de l'âme et oublier les désirs du corps. Le seul problème est que le renoncement aux demandes du corps, c'est-à-dire ici à la sexualité, n'étant remplacé par rien, bien des personnes cèdent finalement aux tentations. Les bons prêtres, dans un moment de génie collectif, ont trouvé une solution, un substitut à la sexualité: le bingo. En créant une passion pour le bingo chez les femmes, ils ont réussi à les séparer "charnellement" de leur mari, et, en conséquence, ils ont perpétué le mythe de la nature pernicieuse du corps. Ce n'est nulle part aussi évident que dans Les Belles-Soeurs, où Tremblay montre neuf femmes excitées par la perspective d'une soirée de bingo à un tel point qu'elles ne se contrôlent plus:

> Germaine, Rose, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange: Là, c'est ben simple, j'viens folle! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là! Chus toute à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers, j'mets mes pitounes à mauvaise place, j'fais répéter celle qui crie les numéros, chus dans toutes mes états! Moé, j'aime ça, le bingo! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo! La partie achève! J'ai trois chances! Deux par en haut, pis une de travers! C'est le B 14 qui me manque! C'est le B 14 qui me faut! C'est le B 14 que je veux! Le B 14! Le B 14! Je r'garde les autres... Verrat, y'ont autant de chances que moé! Que c'est que j'vas faire! Y faut que je gagne! Y faut que j'gagne! Y faut que j'gagne! (Belles-Soeurs, p. 55)

---

[11] Cette croyance a ses racines dans la tradition Augustinienne et fut formulée plus vigoureusement par les Jansénistes en France au XVII^{e} siècle.

La peur du corps se retrouve aussi dans le monde fantastique de Tremblay. Le conte "Circé" (Contes pour buveurs attardés) décrit l'histoire d'un matelot qui rencontre une sirène qui tente de l'éveiller à la sexualité:

> Elle serrait délicatement ses seins et semblait m'inviter à descendre du bateau, à la suivre je ne sais où... peut-être dans son pays, dans un monde à elle qui ne ressemble pas au nôtre, un monde où les femmes chantent toujours... (Contes, p. 15)

Malheureusement, il n'arrive pas à se débarrasser de son puritanisme pour suivre la voix de la sirène, la voix de la sexualité inconsciente, et la sirène est reléguée au domaine des souvenirs et des rêves.

Dans Double jeu les commentaires de Loranger sur la peur du corps ont beaucoup d'importance. L'histoire de la jeune fille qui doit se mettre nue devant le passeur devient très gênante pour plusieurs étudiants du cours du soir. Le professeur, qui joue le rôle du passeur, parvient avec grande difficulté à décrire les volontés du passeur. Même quand il y réussit il ajoute vite: "Tu peux encore changer d'idée" (Double, p. 137). Il aurait bien aimé voir la fille nue, mais le fait d'être obligé de lui faire sa demande de vive voix change tout: il a peur d'exprimer verbalement ses désirs charnels. Le No.2[12] est encore plus prude que le professeur, il n'ose même pas regarder la jeune fille déshabillée. Il est absoluement outré par ce qui se passe autour de lui, et il s'éloigne pudiquement de ces êtres qu'il juge vils et méprisables, tout en disant: "Vous êtes vraiment trop sale. Je ne crois pas avoir

---

[12] Tous les personnages de Double jeu, sauf le professeur, sont identifiés par un numéro, donc, No. 1, No. 2, étc.

jamais vu quelqu'un d'aussi sale!" (Double, p. 187).

La femme qui regarde son corps avec peur apprend vite à détester l'homme sexuellement. Le manque d'éducation sexuelle chez l'homme d'autre part n'a guère amélioré la situation. Loranger nous révèle cette horreur qu'inspirent les hommes à travers le personnage de Berthe, la mère dans Georges...oh! Georges. Berthe a été élevée dans une société où il n'y avait pas de place pour une jeune fille célibataire. Son choix était très restreint: ou bien trouver un mari, ou bien devenir religieuse. Donc, Berthe s'est plongée dans le mariage, état pour lequel elle n'était pas particulièrement douée. De plus, elle n'a ni connu ni compris la nature sexuelle des hommes, et, en conséquence, elle n'a pas aimé le côté sexuel du mariage. Dans Georges...oh! Georges elle voit ses trois filles arrivées au point où elles aussi doivent prendre une décision sur le mariage, et elle révèle ses opinions sur le sujet:

> D'ailleurs, soit dit entre nous, le mariage n'est pas nécessairement une garantie de bonheur! Les enfants qui viennent toujours trop vite, qui tombent malades, qu'il faut soigner... Les inquiétudes, les soucis matériels! ... Sans oublier d'autres malheurs, dont il n'est pas nécessaire de parler... (Georges, p. 17)

Dix ans après son mariage, son mari l'a abandonnée, lui laissant trois filles. Le choc de ce départ a créé chez Berthe le désir de condamner les hommes en général. D'abord, elle prend part à la conspiration moqueuse dirigée contre Georges, seul ami de la famille, jusqu'au moment où Blanche, la plus jeune de ses trois filles, parle de lui comme d'un mari possible. A partir de ce moment-là Georges cesse d'être un sujet de plaisanterie et présente une menace en tant qu'homme sexuel. Il faut

détruire Georges aussi vite que possible, car elle ne veut pas voir une de ses filles subir la misère qu'elle a connue dans le mariage. Croyant qu'une condamnation féroce est un excellent moyen de repousser Georges avant qu'une de ses filles ne soit trop attachée à lui, Berthe se moque de Georges constamment (cf. Georges, p. 35). Elle sait que si elle ne le renvoie pas au début, elle risquera de perdre une de ses filles.

La crainte des hommes mène au lesbianisme dans Lysistrata de Michel Tremblay. Logées dans l'Acropole, loin des hommes, les jumelles se sentent au paradis. Mais elles craignent les hommes, car ceux-ci sont le symbole d'une réalité: le viol. L'homme est un être qui viole, donc il faut l'éviter. Cette conception est transmise très tôt aux trois filles Roberge par leur mère dans une autre pièce de Tremblay "...et mademoiselle Roberge boit un peu...". Séparée de son mari, qui vivait avec une "femme autruche", elle ne laisse ses filles rendre visite à leur père qu'à Noël, et avant qu'elles ne le fassent elles les instruit:

> Rappelez-vous bien, les filles, manquez pas l'autobus de retour, pis suivez-le pas si y veut vous emmener quelque part, pis laissez-le pas vous toucher entre les jambes, pis quand vous aurez fini de sourire pis que vous aurez tout volé c'qu'y a à voler, dépêchez-vous de revenir ici! (Mlle, p. 37)

Cette peur de l'homme se traduit par la peur de l'acte sexuel. Elevées dans l'idée que c'est leur devoir de se donner et de se sacrifier à leur mari, des femmes comme Berthe (Georges...oh! Georges) et Marie-Lou (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) ne peuvent s'empêcher de craindre les relations sexuelles. Un abîme infranchissable se creuse facilement entre l'homme, qui se sent frustré de faire l'amour avec une femme

frigide, et la femme, qui ne comprend pas pourquoi les hommes trouvent tant de plaisir à ce devoir. Le dégoût de l'acte sexuel grandit chez les femmes qui se demandent pourquoi elles ont été tant attirées par le mariage. Berthe, dans la pièce de Loranger, essaie de répondre le plus délicatement que possible à ses filles à ce sujet:

> Mais, ma pauvre petite fille, elles le font pour l'argent! [...] Jamais, jamais on ne me fera croire qu'une femme puisse faire ça autrement que par intérêt. A moins d'être une vicieuse! [...] La réalité, c'est qu'il n'y a rien de plus... plus humiliant pour une femme. C'est... c'est une chose... odieuse!... Cette position... ces gestes... Vous ne pouvez pas savoir! Je ne vois rien de plus... de plus avilissant. Avilissant, oui, c'est le mot! (Georges, pp. 22-24)

Si Berthe a quelque difficulté à exprimer la vulgarité de l'acte sexuel, Marie-Lou ne mâche pas ses mots. Pour elle il n'y a qu'un moyen d'expliquer ces gestes:

> Ma mère, a m'avait juste dit: "Quant ton mari va s'approcher de toi, raidis-toé pis ferme les yeux! Y faut que t'endures toute... C'est ton devoir." Ben je l'ai faite mon devoir, sacrement! Pis mon écoeurant... tu m'a faite mal! Tu m'a faite tellement mal! J'aurais voulu hurler [...] Si c'est ça, le sexe, que j'me disais, pus jamais! Jamais! Jamais! (Marie-Lou, p. 88)

L'église a aidé à créer cet éloignement entre mari et femme par les peurs qu'elle a installées dans l'esprit de la femme, peur de son corps d'abord, peur des hommes en tant qu'êtres sexuels ensuite, et finalement peur de l'acte sexuel. Le rejet par l'église de tout plaisir charnel a guidé et perverti la pensée des femmes croyantes, les enchaînant dans un monde où elles existent au lieu de vivre, où elles vieillissent dans leur jeunesse.

La crainte de la vieillesse, et de la mort, est un quatrième exemple de la peur de vivre. Double jeu nous montre une femme dans la quarantaine (No. 8) qui n'ose pas, au commencement, jouer le rôle d'une jeune fille, car elle se croit trop vieille pour le faire:

> No. 8: Vous voulez faire rire de moi?
> Prof.: On vous l'a dit, l'âge n'a rien à voir.
> No. 8: J'aurais l'air d'une folle.
> Prof.: Pas si au fond de vous-même vous êtes vraiment la jeune fille...
> No. 8: Non! Non! (Double, p. 73)

Loranger nous enseigne que c'est l'état d'esprit et non pas l'âge qui détermine la qualité de l'actrice. Cette situation si admirable soit-elle, ne s'applique pas toujours à ce que Michel Tremblay nous révèle par son portrait d'une vedette approchant la trentaine dans Demain matin, Montréal m'attend. Lola Lee, telle qu'on la voit, est au sommet de sa carrière, après une lutte qui a duré plusieurs années. Mais dans une carrière de "show-biz" l'apogée ne dure pas longtemps. La peur de ne jamais y parvenir est alors remplacée par l'unique hantise de la vieillesse qui attend patiemment pour ruiner sa carrière, pour lui apprendre que "la côte que t'as montée à pieds, t'a redescends en bicycle" (Demain, p. 84). Et si elle se permet d'oublier ce fait, la Duchesse de Langeais, cette vieille "pédale" dont Tremblay parle dans deux autres de ses pièces (La Duchesse de Langeais et Hosanna), va le lui rappeler. La Duchesse représente ce que Lola Lee risque de devenir: une personne qui accumule l'expérience en vain, car la vieillesse détruit tous ses attraits.

Françoise Loranger nous montre la peur de la mort dans son excellente pièce Une Maison... un jour... . Vincent, homme assez jeune,

a toutes les peines du monde à prononcer les mots "hospice", "mort" et même "institut". Chaque fois qu'il tente d'aborder le sujet du déménagement de son père il s'arrête en pleine phrase, incapable de continuer. La mort est un sujet qu'il essaie d'éviter à tout prix; peut-être que si on refuse de la voir, elle va tarder à venir. Son père (appelé grand-père dans la pièce) ne lui ressemble pas. Il réfléchit beaucoup à la mort et il essaie de la repousser en se cramponnant faiblement à sa maison. Ce bâtiment, qui a aussi une existence limitée, représente pour le grand-père, tout ce qui ne change pas dans la vie. Dépossédé de sa maison, il sera forcé de ne songer qu'à la mort, de se rappeler que "chaque instant me rapproche de la fin et que rien ni personne au monde ne pourra empêcher que cela soit!" (Maison, p. 103). Ce n'est même pas l'idée de la mort qui le fait frémir mais plutôt cet instant où il sera forcé de respirer la mort. "Etre mort n'est rien! C'est mourir qui est... inacceptable! L'acte de mourir. Comment ne le comprenez-vous pas? Ce moment où l'on passe... où l'on passe..." (Maison, pp. 101-102)

Dans son roman fantastique, La Cité dans l'oeuf, Michel Tremblay nous présente, d'une manière très convaincante, la peur de mourir. Ici, toute une ville bouge et frissonne devant la présence imposante de la mort. Les oiseaux-hyènes volent l'un après l'autre dans la cité, mais n'arrivent pas à la quitter, écrasés en plein air par le brouillard épais qui précède la descente de la mort. Le cri aigu des Khjoens reflète la terreur qui les emporte. Le visage de Wolftung, autrefois si rayonnant, se métamorphose en celui d'un être hideux. François Laplante devient témoin de la transformation d'un dieu fort et puissant

en un reptile frénétique qui se tord et rampe, incapable de se maîtriser. Laplante est conscient du fait que même M'ghara, "le Dieu aux six bras, le père de tous les dieux, le dieu tout-puissant lui-même [me] fait des signaux désespérés avec ses lampes!" (Cité, p. 166). Tremblay trace un portrait horrible de la mort, qui immobilise toute une ville et la rend folle de terreur. On se demande si un pareil bouleversement ne se produit pas à l'intérieur de chaque personne qui se prépare à la mort.

L'enchaînement joue un grand rôle dans la littérature de Françoise Loranger et de Michel Tremblay. Les êtres prisonniers de leurs rôles traditionnels, aliénés politiquement et victimes de la peur de vivre ne conservent aucune illusion sur une amélioration possible de leur existence. Au contraire, avec chaque événement humiliant qui leur arrive, ils s'éloignent de plus en plus de la société, et, plus tard, de leur famille même. Chaque liaison fondée sur l'amour ou l'intérêt est brisée, remplacée par la solitude. Ces êtres renoncent à toute tentative de révolte et s'enferment dans leurs petites "cellules de tu-seuls", où personne ne peut les atteindre. Les murs de chaque cellule sont garnis de trois éléments: la peur de la solitude physique, la crainte d'être parmi les autres, et la voix intérieure, le substitut tellement nécessaire en créant une illusion de dialogue. Une fois qu'on est entré dans une "cellule de tu-seul" les possibilités d'en sortir ne sont guère nombreuses; au contraire la conséquence ultime est fréquemment la soumission absolue aux forces hostiles. Avant de discuter ce thème de la soumission examinons d'abord ces "cellules de tu-seuls".

La peur d'être seul physiquement, d'être éloigné des autres,

revient très souvent dans les oeuvres de Loranger. Mariette dans Un si bel automne ne songerait jamais à mettre les pieds dans la forêt si elle était toute seule. Le silence et la solitude physique soulèvent en elle le désir de crier, de hurler à pleins poumons pour que quelqu'un, n'importe qui, puisse l'entendre. Nicole Beaulieu (Mathieu) a une horreur absolue de la solitude. C'est elle qui insiste pour que Mathieu vienne boire "un coup" avec elle, c'est elle qui l'implore d'en prendre un autre. Même quand il refuse pour la dernière fois et quitte soudain la taverne, elle ne s'abandonne pas à la solitude. Avalant en hâte le contenu de son verre, elle le rejoint sur le trottoir pour éviter un retour solitaire chez elle. Nicole est probablement le meilleur modèle de la personne dont les moments de joie et de douleur sont très exactement liés à la présence où à l'absence de personnes qui l'entourent et qui s'intéressent à elle.

Tremblay a décrit des êtres semblables à Nicole, et à Mariette. Des Neiges Verrette, la célibataire de Les Belles-Soeurs, se permet d'écouter des histoires osées, des histoires "cochonnes", qui la font rougir, pour ne pas perdre son vendeur de brosses. Pour la première fois de sa vie un homme s'intéresse à elle, et elle a failli devenir folle de joie. Elle est prête à tout faire pour le garder, car, "Si y s'en va, j'vas rester encore tu-seule..." (Belles-Soeurs, p. 32). Laura Cadieux (C't'à ton tour, Laura Cadieux) fait partie d'un groupe de femmes qui se réunissent dans la salle d'attente d'un médecin pour éviter la solitude des après-midi à la maison. Elle vient expressément pour voir les "éternelles": "la gang de folles qui savent pas quoi faire de leurs après-midis pis qui s'inventent des maladies pour v'nir se

rencontrer icitte..." (Laura, p. 76). Mais c'est encore une fois dans La Cité dans l'oeuf que Tremblay réussit le mieux à exprimer le bouleversement d'un individu qui se trouve seul. François Laplante, fils, en contemplant l'idée de l'éternité, est saisi soudain par l'idée qu'il pourrait être seul dans l'Univers, une conception qui, par sa gravité, le pétrifie:

> Comment savoir que l'homme est seul sur sa petite planète au milieu de l'immensité et ne pas mourir de peur! J'avais failli me rendre fou quand j'étais très petit à essayer d'imaginer l'éternité: fini... non, ça continue... fini... pas encore... ça continue toujours... fini...non. Jamais! Jamais! Et c'était la même chose pour le monde qui est chose si tangible, tellement plus près de nous que l'éternité! Le monde lui-même était l'éternité! Le grand jamais! J'étais écrasé sur les marches de l'église, je pleurais, je criais presque d'effroi... (Cité, pp. 53-54)

Quand on est seul physiquement, le remède est assez simple: trouver un groupe de personnes qui vous fasse perdre ce sentiment d'isolement. Mais que faire quand on est seul parmi les autres, physiquement présent mais incapable de se joindre à une assemblée? Ce problème se pose fréquemment dans les oeuvres de Françoise Loranger. Gertrude dans Encore cinq minutes est entourée de personnes qui ne l'écoutent pas. Ses conversations avec son fils en témoignent. Pendant que sa mère lui raconte une histoire Renaud essaie de changer le sujet à son amie Corrine, qui cherche une chambre à louer. Renaud ne fait aucun effort pour comprendre sa mère: "Ça ne tient pas debout ce que tu racontes! Je te jure, ça me fait chier de t'entendre!" (Encore, p. 48). Se moquant de sa mère il part, laissant derrière lui un ultimatum: "ou bien Corrine vient passer ici le temps qu'il lui faut pour écrire sa

thèse, ou bien c'est moi qui m'en vais" (Encore, p. 50). Mais Gertrude ne se trouve guère moins seule après son départ car leur conversation était celle de deux êtres solitaires, séparés l'un de l'autre par la barrière d'indifférence élevée par Renaud.

L'Indien d' Un si bel automne est un étranger dans ce qui était autrefois son pays. Obligé de vivre dans ce nouveau pays des Blancs il n'est jamais à l'aise en leur présence. Le fait qu'il ne leur révèle pas son vrai nom indique que l'amitié entre lui et eux est peu probable. Même Mariette, son amie, s'éloigne de lui et choisit d'épouser Roger quand elle sait très bien que c'est l'Indien qu'elle aime. Toute la société des blancs lui est incompréhensible, alors il reste condamné à mener une existence solitaire.

Mathieu (Mathieu), lors d'une soirée chez Nicole, se trouve tout à coup dans la position ennuyeuse de barman, situation qui l'expose à une variété de personnes et d'idées. Mais fait étrange, les paroles de Mathieu tombent sur un sol stérile: personne ne l'écoute. Même les insultes qu'il lance en direction des autres n'atteignent pas leur cible:

> Comment manifesterait-il désormais sa présence, si les autres n'accusaient plus réception de ses flèches? Comment leur ferait-il comprendre qu'il était vivant, qu'il n'en pouvait plus d'être qu'il crevait de solitude? Ses yeux pleins d'anxiété cherchèrent autour de lui un sourire, même pas, un simple regard qui lui eût permis de prendre conscience de sa réalité; mais les verres étaient pleins, personne n'avait besoin de lui. (Mathieu, p. 51)

Lui et ses parents dans Un Cri qui vient de loin se sont installés à table mais leur conversation se résume plutôt à trois monologues qu'à un dialogue. Le père parle de ce qu'il veut faire de l'avenir de son

fils, la mère ridiculise l'aspect physique de son mari et Lui se demande pourquoi il fait l'effort de parler. Chacun n'écoute que le son de sa propre voix, détruisant la possibilité d'une conversation profitable.

Tremblay discute ce thème de la solitude parmi les autres dans sa pièce A toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Léopold et Marie-Lou, bien que mariés, ne se connaissent pas. Marie-Lou, à cause de ses problèmes sexuels, s'interdit volontairement tout plaisir et s'enferme dans un cercle vicieux où elle ne fait que cultiver ses moments de misère. Ce qui est plus triste encore, c'est qu'elle influence sa fille, Manon, qui se retire dans un monde de "religiosité" excessive:

> Coupée de la réalité, ne vivant plus que sur le souvenir de ce qui s'est passé il y a dix ans, Manon affiche une démission totale qui ne sert qu'à la séquestrer encore plus. N'ayant même pas l'énergie nécessaire pour se forger sa propre cellule, Manon a dû emprunter celle de Marie-Louise. Son isolement n'en est que plus prononcé.[13]

C'est Marie-Lou qui arrive enfin a énoncer cette idée de "tu-seul" quand Léopold la met en demeure d'expliquer pourquoi elle ne prend jamais son plaisir:

> Moé, j'prends mon plaisir, toé prends le tiens... 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-seul ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis

---

[13] Michel Bélair, " A toi, pour toujours, ta Marie-Lou ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer", dans Michel Tremblay, A toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Collection Théâtre Canadien No. 21 (Montréal: Les Editions Leméac, 1971), p. 17.

> 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! Pis tu rêves de t'en sortir, quand t'es jeune, pour pouvoir aller respirer ailleurs... Esprit! Pis tu pars... pis tu fondes une nouvelle cellule de tu-seuls... Moé, j'prends mon plaisir, toé, prends le tien! Sacrement! (Marie-Lou, p. 90)

Tremblay, dans une seule pièce, réussit à peindre toutes les facettes de ce phénomène effrayant qu'il appelle "les cellules de tu-seuls". Cette solitude, plus profonde que l'isolement physique des autres, a ses racines dans l'incommunicabilité:

> Léopold et Marie-Louise ne se parlent pas; ils s'engueulent. Ne se regardant jamais, ne voulant surtout pas se comprendre de peur d'y laisser quelque chose, l'exercice de la parole n'a surtout pas de valeur curative pour eux. Lorsque Marie-Louise parle, c'est pour affirmer la culpabilité de Léopold alors que lui ne peut exprimer que sa médiocrité. Aucun point commun, aucune possibilité d'entente ou même de communication à quelque niveau que ce soit. Ne pouvant accepter leurs propres faiblesses, leurs propres trous, Marie-Louise et Léopold ne peuvent surtout pas les communiquer. Quant à Manon, elle n'est en ce sens qu'un stéréotype de Marie-Louise, ce qui rend sa situation encore plus tragique.[14]

La claustration dans les cellules conduit souvent à l'établissement d'un dialogue entre le solitaire et sa conscience, cette voix intérieure qui ne manque jamais d'interpréter chaque nouvelle crise qui se présente. D'habitude c'est cette voix qui suggère les moyens de rejeter l'emprisonnement pour trouver le chemin de la libération. Mathieu (Mathieu) lutte continuellement contre la voix intérieure qui le défie de se renouveler. Elle lui démontre la nécessité d'une rénovation

---

[14] Ibid., p. 18.

totale, morale et physique. Dans Un Cri qui vient de loin Lui n'accepte pas au commencement les suggestions que lui fait la voix, de crier, de hurler à pleins poumons, car c'est le seul moyen de se vider du désir d'être écouté. François Laplante dans le roman de Tremblay, La Cité dans l'oeuf, se trouve devant un dilemme entre le doute de son intelligence et le désir de sa conscience de sauver la cité. En tant qu'être rationnel, il sera toujours inutile aux autres. C'est seulement en acceptant l'intuition de la voix intérieure, qu'il peut tout accomplir. Berthe, la vendeuse de billets dans Trois petits tours: Berthe renonce à écouter sa voix intérieure qui la pousse à agir, à faire quelque chose de sa vie. Sa préférence pour la poursuite du chemin des rêves ferme éternellement la porte de sa cage, de sa cellule de "tu-seul".

Le summum de l'enchaînement se trouve donc dans la solitude. La solitude physique et l'isolement au milieu des autres enferment chacun dans un monde à part, où il est condamné à dialoguer perpétuellement avec sa conscience. Le refus d'écouter cette voix le plonge dans la même situation qu'un prisonnier qui, ayant reçu la clef de sa cellule, ne daigne pas la mettre dans le trou de serrure, croyant que c'est une ruse. Une pareille résignation nous prépare à la discussion du thème de la soumission.

Pour ceux qui n'osent pas se rebeller contre leur état d'emprisonnement, il ne reste que la soumission. Que ce soit la soumission aux autres ou à la vie, le refus de la lutte ou l'attente de la mort, chacun de ces états symbolise un manque de liberté. Examinons d'abord la soumission aux autres.

Nous pouvons distinguer deux niveaux dans la soumission aux autres: subordination individuelle et subordination politique, donc, du groupe. Au niveau individuel Françoise Loranger nous décrit souvent des êtres soumis. Lucienne et Janine de Georges...oh! Georges vivent dans la peur des railleries maternelles, et, par conséquent, se contentent de discuter de leurs griefs loin de la surveillance vigilante de Berthe. Chaque commentaire est murmuré à toute vitesse, parfois suivi d'un "chut" ou d'un geste traduisant cette crainte d'être surprises. Plus grande encore est la soumission de Mariette (Un si bel automne) qui représente toutes ces Québécoises dont la vie est une suite de soumissions à n'importe qui et à n'importe quoi. Mariette réfléchit peu, elle vit dans l'instant, ne s'inquiétant pas trop du lendemain. Son existence est une sorte de match de ping-pong: les hommes deviennent les joueurs et elle la balle, incapable de contrôler son sort. Fiancée à Roger, elle tombe aveuglement amoureuse de l'Indien et le suit passivement jusque dans son lit, mais, malgré cela, elle n'a pas assez de volonté pour briser rapidement et définitivement ses relations avec Roger. Lorsqu'elle décide de le faire, les réactions de Roger nous indiquent qu'elle a été peu convaincante. Humiliée par la police qui interrompt brusquement sa nuit d'amour avec l'Indien, elle ne songe pas à se défendre, laissant aux autres (en ce cas-ci, l'Indien) une tâche qu'elle aurait dû faire elle-même. De plus elle permet à son père de l'envoyer en Saskatchewan (considérée ici, injustement, comme la Sibérie du Canada); le signe de sa soumission totale est l'acceptation d'épouser Roger, un homme qu'elle n'aime plus. Elle ressemble beaucoup à la jeune fille

de La Leçon[15], qui subit les attaques du professeur, au commencement verbales puis ensuite physiques, jusqu'au moment où elle perd sa vie même. La mort de Mariette sera plus lente et plus pénible, car sa volonté détruite, elle doit attendre la mort de son corps. Dans ce sens sa soumission est plus absurde.

Tremblay étudie également le thème de la soumission dans ses oeuvres fantastiques. Contes pour buveurs attardés met en scène une variété de gens faibles subordonnés aux êtres plus forts qu'eux, qui les manipulent au fur et à mesure de leurs caprices quotidiens. La Cité dans l'oeuf décrit les affreux Warugoh Shala, prisonniers de leurs propres ailes et totalement réduits à l'attente d'un appel, d'une voix qui les animerait. Nous les voyons à travers les yeux du personnage de François Laplante:

> Là, juste devant moi, surgissant soudain de l'obscurité, se tenait la chose la plus hideuse, l'être le plus laid, le plus repoussant que j'aie jamais vu: un monstre de sept à huit pieds de haut, tout blanc, d'un blanc sale, un monstre triangulaire aux pieds énormes et à la tête minuscule qui ne soutenaient que deux petits yeux verts et brillants, un monstre aux courts ailes diaphanes et striées de veines roses, un monstre à la bouche démesurée à la hauteur du ventre, un monstre emprisonné sous une épaisse couche de poussière, ligoté par d'innombrables fils blancs tissés par des générations d'araignées et [...] qui attendaient le signal [...] (Cité, pp. 75-76)

Mais ce sont les femmes surtout qui se sont rendues impuissantes par l'obéissance servile aux hommes, et Tremblay offre une grande variété

---

15 Voir Eugène Ionesco, "La Leçon" dans Théâtre I, Paris: Librairie Gallimard, 1954.

de types féminins dans ses pièces. La jeune fiancée est représentée par Lise (En pièces détachées); elle renonce à la chance de faire un métier qui lui plaît quand son fiancé, chômeur, lui impose des objections financières (il préfère qu'elle travaille dans des conditions misérables si cela rapporte plus d'argent). Thérèse (En pièces détachées) représente la femme qui épouse un homme pour sa beauté sans s'apercevoir qu'il n'a rien d'autre à lui offrir. Sa vie devient un enfer où elle est soumise à la nécessité de gagner le pain quotidien pour un être qui ne peut même pas garder sa beauté. Gloria Star (Trois petits tours: Gloria Star) et Marie-Lou (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) se vendent toutes les deux aux hommes; l'une pour l'argent, l'autre par devoir. Même les "tapettes" sont soumises aux hommes dans La Duchesse de Langeais, Demain matin, Montréal m'attend et Hosanna, n'osant jamais les offenser à cause de la difficulté d'en trouver un autre.

Au niveau politique Le Chemin du roy de Loranger nous décrit un pays qui a trop accepté et qui dépend d'un étranger, Charles de Gaulle, pour réveiller la conscience québécoise. La lâcheté de toute une province, qui possède tout ce qu'il faut pour devenir grande, est représentée par ce peuple qui s'est contenté dans le passé des victoires de leurs équipes dans les matchs de hockey, sans se soucier de perdre les décisions politiques. Actuellement, l'équipe des Canadiens de Montréal, autrefois source inébranlable d'une fierté collective, cesse d'être un symbole du Québec. Remplie de noms à sonorité anglaise (Wilson, Thomas, Shutt, Lefley, Dryden, Roberts, etc.) cette équipe symbolise une puissance non-québécoise qui se nourrit de chaque aspect

de la culture québécoise. Face à cette nouvelle puissance grandissante, Loranger nous demande: comment se peut-il que les Québécois ne réagissent pas totalement et efficacement contre leur destruction imminente?

Tremblay, de manière moins évidente que Loranger, discute aussi la soumission au niveau politique. Chaque personnage de sa pièce, A toi, pour toujours, ta Marie-Lou, par exemple, symbolise une époque dans l'histoire du Québec. Marie-Lou et Léopold représentent le Québec du passé, enchaîné par la religion, la peur et un complexe d'infériorité. Ils sont nés au moment où religion et politique étaient presque synonymes. De cette époque naît le Québec du présent (Manon) et celui de l'avenir (Carmen). Manon perpétue la soumission, Carmen est l'espoir d'une destinée que l'on crée librement. L'important est de se garder du danger de détruire l'espoir des Carmen par la décadence des Manon. Léopold avait fait remarquer à sa femme qu'il y aurait "de moins en moins du monde comme nous autres, Marie-Louise, pis c'est tant mieux..." (Marie-Lou, p. 86). C'est seulement par la transformation des Léopolds et des Marie-Lou en Carmens que le Québec pourra prendre politiquement son destin en main. Sinon, la soumission, la subordination aux forces étrangères est tout ce qui l'attend.

Corrélatif à la soumission aux autres est le refus de la lutte, bien souligné dans Double jeu de Françoise Loranger. Le No. 2 dans Double jeu non seulement renonce à la lutte, il refuse d'entrer dans le jeu, de faire un effort pour se connaître. Par ses attitudes, il ressemble, quand même, au jeune homme de l'histoire, qui trouve facile le mépris des autres sans chercher à les comprendre. Le No. 2 craint de mettre les

pieds dans la boue de la vie, il reste, donc, immobile sur son piédestal pour regarder de haut l'activité des autres, une activité qu'il ne comprendra jamais. La peur d'échouer l'oblige à renoncer à la tâche de vivre. Son dédain pour le No.1 est une preuve de la négation complète de toute tentative de libération. Il n'accepte pas la lutte, donc, il se condamne à une existence stérile.

Germaine Lauzon, dans Les Belles-Soeurs de Michel Tremblay, assiste à la destruction de tous ses rêves, destruction due à ses amies et même à ses propres soeurs. Quand elle découvre le vol de ses timbres, elle essaie d'arrêter chaque femme pour voir le contenu de son sac. Mais elle renonce promptement à l'effort, convaincue de l'inutilité de la lutte. Son acceptation totale n'est révélée qu'à la fin de la pièce quand elle rejoint les autres pour le chant "O Canada". Cette action, même si elle ne sanctionne pas celles des autres femmes, au moins les assure qu'elle ne leur en voudra pas quelques jours plus tard.

Avec un tel refus de lutter, le Québécois n'a qu'un chemin à suivre, celui de la soumission à la vie, qui se traduit par l'acceptation de n'être rien, et, en conséquence, l'acceptation d'un sort misérable. Pour Loranger, le personnage Ouellette dans Médium saignant incarne l'attitude de ceux qui pensent que le Québec est un peuple fini, du point de vue de la langue. Par leur acceptation de la langue anglaise ils acceptent de n'être rien. Individuellement, Mathieu (Mathieu) fait pareil. Il préfère écrire dans ses cahiers noirs, car cela le dispense de vivre. De plus en plus son monde tourne uniquement autour de lui seul, les autres n'ont pas d'importance. Toute confiance en ses talents

disparaît:

> Je ne suis rien. J'accepte de n'être rien. Frappez-moi, méprisez-moi, haïssez-moi, je ne dirai plus un mot [...] Mais c'est fini. Fini l'orgueil. Finie la rage. Finie la lutte. Je suis vaincu, c'est fait; je n'ai plus de fierté, plus de volonté. Tant pis! Tant pis! (Mathieu, p. 140)

Gérard, le mari de Thérèse d' En pièces détachées de Michel Tremblay, est le type parfait de celui qui accepte tout. Il se résigne aux signes de la vieillesse de la même manière qu'il a accepté son accident à la jambe, qui a fait de lui un chômeur: il ne fait aucun effort pour garder sa "beauté", qui l'a rendu si attirant jadis aux yeux de sa femme, et il ne luttera pas contre la vieillesse. Gérard est un raté, un représentant de tous les hommes qui s'allongent dans un fauteuil devant la télévision laissant à leurs femmes le soin de gagner le pain de chaque jour. Physiquement il se laisse aller, ne faisant même pas l'effort de ramasser sa canne, qui a roulé sous son fauteuil. Il est aussi apathique intellectuellement. Sa conversation se réduit à une discussion des dessins animés à la télévision: "Le Capitaine Bonhomme avec ses animaux... Moé aussi, je l'aime, Popeye... Y mange des épinards, pis y vient fort, fort..." (Pièces, p. 54). Gérard, donc, se contente de se promener dans la vie avec les pensées d'un enfant de deux ans enfermé dans le corps stagnant d'un homme au bord de la vieillesse.

L'acceptation d'un sort misérable est très bien illustrée dans le roman de Loranger, Mathieu, par le personnage de Lucienne Normand. Sa réponse automatique à chaque malheur qui lui arrive, "Quand on est

né pour un petit pain!" (Mathieu, p. 11), traduit sa résignation complète à la vie. Cette phrase quasi-religieuse révèle à tout le monde qu'elle n'espère pas changer sa condition terrestre, mais s'attache à l'espoir probablement illusoire qu'elle sera parmi les plus riches dans l'outre monde. Elle prend la route la plus facile à suivre, celle qui nie le travail pour améliorer le sort personnel croyant que Dieu donnera tout plus tard.

Cette attitude pitoyable trouve un reflet dans le choeur de Gérard, de Thérèse, de Joanne et de Robertine dans En pièces détachées, quand ils chantent l'impuissance devant le destin ("Chus pus capable de rien faire"), mais plus spécifiquement par le personnage de Béatrice dans L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons. Tremblay prend ce personnage créé par Paul Zindel[16] et le transforme brillamment en une Québécoise dont la vie est vouée à la résignation. Toute l'existence de Béatrice pourrait se résumer ainsi: être soumise à tout. Même la seule fois où elle ressent de la fierté pour quelqu'un (Mathilde, qui gagne un prix à l'école) elle laisse Rita gâcher son plaisir. La vie a amoindri Béatrice, mais elle n'offre aucune résistance; elle se contente d'expliquer à ses filles ce que c'est de vivre une moitié de vie, ne songeant jamais à se rebeller:

> Une moitié de vie! Si tu veux savoir c'que c'est qu'une moitié de vie, demande-moi-le! T'as devant les yeux l'exemple parfait de la moitié de vie! Chus poignée avec une fille à moitié folle, l'autre qui est supposément à moitié génie, j'ai eu la moitié d'un mari... une maison à moitié pleine de

---

16 Voir Paul Zindel, The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds. 7e éd. New York: Harper and Row Publishers Inc., 1973.

> crottes de lapin, pis j'ai la moitié d'un cadavre sur le dos! C'est ça qu'on appelle une moitié de vie, Mathilde! Ça me fait penser à ta période de radioactivité... le temps nécessaire pour que la masse d'un radio-élément diminue de moitié... Chus diminuée de moitié, Mathilde! J'ai été traitée au Cobalt-60, moi aussi, faut croire! (L'Effet, p. 34)

La conséquence de tout cet enchaînement et de cette soumission que nous venons de discuter est l'espoir de la mort. Mourir est le seul résultat de l'acceptation de l'emprisonnement. Loranger, dans Le Chemin du roy et Médium saignant nous fait le portrait d'un peuple qui peut et va mourir, s'il continue à ne faire aucun effort pour se définir, se protéger et se libérer. Le visage triste et fermé de Mariette (Un si bel automne), regardant par la fenêtre d'un train du Canadien National, ne trahit-il pas l'état d'un être déjà à demi-mort? Dans le roman Mathieu Lucienne Normand décide de terminer ses jours dans une maison de retraite, de se consacrer à la mort. N'est-ce pas là le symbole d'un être qui s'est résigné à être vieux même avant d'avoir vécu, à mourir même avant d'avoir profité de la vie?

Tremblay, avec Manon (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) et Anne ("...et mademoiselle Roberge boit un peu...") nous présente deux individus qui s'excluent du monde extérieur, se préparant pour le moment où leurs corps vont atteindre l'état décadent de leurs cerveaux. Ismonde et M'ghara, les dieux les plus puissants de La Cité dans l'oeuf, étaient parmi les premiers à se résigner à leur sort. M'ghara s'est enfermé dans un monde de prières, Ismonde a abandonné l'espoir. Les sept coups de gong frappés frénétiquement par Ismonde symbolisent l'annonce d'un

monde qui accepte de mourir, sans protestations.

L'épisode de "Le soûlard" (Contes pour buveurs attardés) décrit d'une manière convaincante l'attente de la mort. Dans ce conte fantastique, dont le thème évoque celui de la pièce d' O'Neill (The Iceman Cometh)[17], Tremblay se sert du sujet de l'alcoolisme et l'élargit à toute une taverne et non pas à quelques buveurs. L'ivrogne qui entre dans la taverne empêche les autres d'agir. Il boit entouré d'êtres très conscients de ce qu'il fait:

> Quand vint l'heure de la fermeture le patron fut incapable de dire à ses clients qu'il devait fermer la taverne et personne n'est sorti [...] Jimmy - c'était le comique de l'endroit - s'était arrêté au beau milieu de la meilleure plaisanterie à laquelle il eût jamais pensé [...] (Contes, p. 48)

Des années s'écoulent mais il continue à se rafraîchir. Rien n'est plus important que le contenu du verre. Tout un univers est enfermé dans la boisson. Le soûlard représente l'homme ordinaire qui vit une existence inutile, centrée autour d'un objet peu important mais si difficile à quitter, un homme dont les habitudes mêmes le condamnent à l'attente de la mort:

> Peu à peu la poussière, la saleté et la moisissure s'emparèrent de la place. Des araignées installèrent leur quartier général sur une table et tissèrent leurs fils un peu partout. Les buveurs ne regardaient plus le soûlard, ils savaient qu'il ne fallait plus rien attendre. Ils se regardaient. Ils se regardaient vieillir. (Contes, p. 49)

Le monde de Françoise Loranger et de Michel Tremblay est donc

---

[17] Voir Eugene O'Neill, The Iceman Cometh. New York: Random House, 1946.

un monde des "Willie Loman",[18] d'êtres petits enchaînés dans leur solitude et leur résignation, condamnés à perpétuer une existence misérable. Ils ressemblent beaucoup aux personnages de Bertolt Brecht, surtout ceux de sa pièce Mutter Courage und ihre Kinder. Dans la pièce de Brecht le personnage de Mère Courage existe dans un monde où chacun est aliéné l'un de l'autre et, en plus, de soi-même. Tout le monde circule dans un vide où il est nécessaire de songer d'abord à la survivance personnelle et ensuite à celle de l'humanité. Mère Courage nous laisse voir un univers sans merci, qui a, pourtant, l'inclinaison et la possibilité du bien si chaque personne s'efforce de l'atteindre. Mère Courage se révèle souvent comme un personnage lâche, mais elle exhibe aussi des moments d'extrême rebondissement et d'admirable force de caractère, comme Eric Bentley a remarqué:

> Though her name is an irony, and she is, in the first instance, a coward, she also, in the last analysis, needs courage - needs it merely to continue, merely to exist, and this courage is there - inside her - when she looks for it. A human being, she has human resources.[19]

Comme Brecht, Loranger et Tremblay nous font vivre l'asservissement d'un peuple pour nous préparer à l'entrée en scène des gens qui trouvent ce courage qui les pousse à se révolter contre leur condition misérable. Comme Mère Courage, les Québécois ont besoin de courage pour continuer à exister. C'est la révolte qui leur fournira l'énergie de persévérer.

---

[18] Voir Arthur Miller, Death of a Salesman. 34e éd. New York: The Viking Press Inc., 1968.

[19] Eric Bentley, "Preface" dans sa traduction de Mother Courage and her Children (Mutter Courage und ihre Kinder) de Bertolt Brecht, 7e éd. (Londres: Methuen & Co. Ltd., 1972), p. ix.

Ces deux auteurs font le portrait d'un Québec figé dans la fondrière de l'enchaînement individuel et collectif, mais c'est pour mieux le rejeter par la révolte, révolte pleine d'échecs nombreux et de petits triomphes qui mènera finalement à la constation que la liberté est un but possible.

CHAPITRE II

REVOLTE ET ECHEC

"Bien ou mal, en vers ou en prose, en français ou en joual, il y a des moments où il faut parler. Si vous ne pouvez pas parler, crier!"[1] Par ces mots Françoise Loranger propose une amorce de solution aux problèmes qui ont hanté la pensée québécoise. Le cri, lancé à pleins poumons, est une preuve d'existence. Loranger, et à sa façon, Michel Tremblay, poussent leurs personnages et les spectateurs québécois à la révolte contre leur enchaînement, révolte qui se manifeste par la colère, la violence et la haine. Sans doute y aura-t-il de fausses sorties pour un grand nombre de ceux qui osent se rebeller. Même si la plupart n'arrivent pas à atteindre la liberté à la première tentative, il y en aura quelques-uns qui réussiront, c'est ce que nous étudierons dans le dernier chapitre. Dans les oeuvres de Loranger et de Tremblay le thème central est celui de la révolte des personnages après une prise de conscience de leur enchaînement.

Les graines que nous semons dans nos jardins ressemblent à la révolte. Elles se cachent d'abord dans leurs abris souterrains, où elles mûrissent, pour s'épanouir à un moment inattendu où toutes ensembles, elles auront un effet impressionnant. Pour la révolte, la même période

---

[1] Françoise Loranger, "Jugements critiques sur Médium saignant" dans Médium saignant, Collection Théâtre Canadien, 18 (Montréal: Leméac, 1970), p. 139.

de maturation est nécessaire, de sorte que ses racines seront profondément enfoncées dans l'individu. Cette période de maturation est provoquée par l'insatisfaction de soi chez l'individu, insatisfaction qui le force à penser et à repenser à des moyens de la combattre. Prenons par exemple le personnage de Mathieu (Mathieu). Se cachant des autres derrière ses lunettes noires, Mathieu, en même temps, cherche à échapper à son propre regard. Son plus grand problème n'est pas la recherche de l'acceptation par d'autres personnes; c'est plutôt d'arriver à une conception plus favorable de lui-même. Pendant que ses compagnons participent à la vie, Mathieu préfère l'atmosphère noire et restrictive de sa chambre à coucher, où il transcrit son mécontentement général dans des cahiers noirs. Ses cahiers gardent les secrets d'une pensée troublée, qui s'interroge et qui n'aime pas les réponses proposées:

> L'enfer aujourd'hui habite en moi. Un feu tellement violent me consume que mon corps devrait se dissoudre en fumée [...] Rien de neuf dans tout ce que je pense, rien de neuf dans tout ce que j'écris. Je refais, après des milliers d'autres, le cycle de la souffrance. C'est l'éternelle histoire sans originalité ni fin. (Mathieu, p. 64)

Mathieu souffre d'un complexe d'infériorité extrêmement troublant. Au point de vue physique il est courbé, bilieux et froid; son âme n'est guère en meilleur état, malsaine et cancéreuse après des années d'abus. Mathieu a besoin de guérison aux deux niveaux, une guérison profonde, un renouveau complet. Il observe le bonheur des autres et l'envie, mais après avoir tout analysé, il se rend compte que le bonheur des autres ne fera pas le sien. Observateur consciencieux et scrutateur soigneux de lui-même, il sait ce qui lui manque le plus:

> Non, non! Plus j'examine le bonheur des autres et moins il me tente. Plutôt être ce que je suis que de sombrer dans l'automatisme général. La révolte me donne au moins la sensation de vivre. (Mathieu, p. 69)

La responsabilité de sa transformation n'appartient pas aux personnes qui l'entourent. Au contraire, il sait que la réponse doit venir du fond de lui-même. Il est dans une prison créée en partie par lui-même et il se rend compte qu'il est son propre geolier. S'il veut continuer à songer à une métamorphose personnelle, il devrait, tout seul, initier une révolte. Et, chose nouvelle dans la littérature québécoise, il décide de le faire.

En pièces détachées de Michel Tremblay reflète plus particulièrement cette insatisfaction de soi que l'on trouve chez Loranger. Marcel, toujours considéré comme l'idiot de la famille, est finalement envoyé à l'asile d'où il se sauve un soir pour revenir chez lui. Il garde les souvenirs de son passé, d'une enfance qu'il vaudrait mieux oublier. Sa mère, Robertine, avait tellement honte de lui qu'elle l'a gardé un an à l'intérieur de la maison avant de faire le tour du quartier pour le montrer à ses voisines. Les adultes du quartier l'ont considéré comme un vrai monstre, un démon qui en voulait à tout le monde; les enfants de son âge l'ont cruellement appelé pigeon, parce qu'il avait une tête qui ressemblait à celle d'un oiseau. Sa mère a parlé souvent en anglais devant lui, pour qu'il restât ignorant de ce qui se passait autour de lui. En général, il était traité comme un être faible et fou. Même après avoir grandi, Marcel a subi des injures dans les clubs de nuit, où ses amis ont mis de la poudre dans sa boisson, de sorte qu'il a vu des affaires bizarres et inquiétantes.

Quinze années plus tard, quand Marcel se sauve de l'asile, il se souvient de son enfance quand tout le monde agissait comme s'il n'existait pas, et il se rebelle contre ce traitement. En même temps il se révolte contre le portrait de lui-même qu'il a appris à accepter: celui d'un lâche et d'un ignorant. Toute sa vie il s'est laissé manipuler par d'autres personnes. Sa vie était inacceptable parce qu'il ne l'a pas contrôlée. Maintenant, il prend des mesures pour changer cette situation. D'abord, il a appris l'anglais afin de comprendre sa famille quand elle parle de lui, ensuite il commence à porter des lunettes noires, symbole de son invisibilité et de son pouvoir extraordinaire:

> J'sais pas si y vont me reconnaître avec mes lunettes de soleil, par exemple! Peut-être qu'y me verront pas! Aie, y vont arriver, y vont rentrer, pis y me verront pas! Ça va être comme si j's'rais pas là! [...] j'leu's'ai joué un maudit tour! J'ai mis mes lunettes de soleil, pour être invisible, pis j'ai appris l'anglais! (Pièces, p. 75)

Ce sont les lunettes noires qui lui donnent l'impression d'être fort; les lunettes lui font oublier la misère de son ancienne existence: "Avec mon pouvoir, j'peux faire tu-sortes d'affaires, Maman! J'peux faire apparaître des affaires, pis les faire disparaître après!" (Pièces, p. 77). A partir de ce moment tout le monde, croit-il, aura peur de lui, car, avec ses lunettes il est plus fort que n'importe qui. Sa nouvelle attitude lui donne une lucidité qui nous frappe, surtout quand il annonce à Gérard qu'il n'est pas le seul à être malade. Marcel accepte sa maladie et essaie de la guérir, ce que Gérard n'osera jamais faire. Son opinion de lui-même, jusqu'ici formée par les commentaires mesquins des personnes qui l'entourent, est remplacée par une confiance nouvelle, grâce à ses

lunettes: "Moé, j'peux toute faire! J'ai toutes les pouvoirs! Parce que j'ai mes lunettes!" (Pièces, p. 92). Marcel, malgré sa folie, est le seul personnage d'En Pièces détachées qui se rebelle contre sa condition et qui a cette confiance de tout faire.

L'insatisfaction de soi est la première étape de la révolte. Certes, Mathieu est loin d'un renouveau complet et Marcel retourne à l'asile malgré ses lunettes. Néanmoins ils commencent l'action, ils prouvent que la passivité n'est pas l'unique solution à l'insatisfaction de soi. La révolte, même si elle ne réussit pas toujours, est plus acceptable que la passivité comme réponse à une vie médiocre.

Si la révolte prend racine dans l'insatisfaction de soi, elle se nourrit dans les familles. Dans le premier chapitre nous avons vu les conditions qui éloignent les différents membres d'une famille l'un de l'autre et qui les poussent graduellement à accepter leur état de sorte qu'ils deviennent incapables de voir la moindre lueur d'espoir. Nous étudierons maintenant quelques exemples du commencement de la révolte causée par l'insatisfaction dans la famille.

Renaud, le fils dans Encore cinq minutes, avait, pendant sa jeunesse, idolâtré sa mère à un tel degré que sa propre vie en a souffert par la suite. Il a abandonné son intérêt pour les sports, ses études ne l'ont plus intéressé, il s'est détaché de toutes les préoccupations ordinaires des garçons de son âge. Il a remplacé ses anciens intérêts par ceux de sa mère, par exemple, le théâtre, les concerts et même les discussions dans les salons. En peu de temps Renaud avait organisé toute sa vie autour de celle de sa mère bourgeoise. Même son nom était changé

par Gertrude; elle avait substitué "Boubou" pour "Renaud". La seule difficulté c'est que Renaud a sacrifié son identité personnelle pour imiter faiblement celle de Gertrude.

Vers l'âge de dix-huit ans Renaud s'est rendu compte qu'il devait choisir entre continuer à imiter Gertrude ou développer son autonomie. A ce moment, après tant d'années passées dans l'ombre de sa mère, Renaud s'est aperçu qu'il y avait un élément qui manquait à sa vie, la satisfaction de construire sa propre vie. Chose étrange il a développé une envie fiévreuse de construire son avenir à son gré. Pourtant, l'influence de sa mère l'a bridé à un tel point qu'il ne pouvait créer son avenir en restant dans le cadre de sa famille. S'apercevant qu'il devait agir le plus vite possible, avant que quelqu'un ne le convainque de renoncer à sa décision, il a choisi d'aller à Paris sous prétexte de terminer ses études. L'éloignement représente la seule possibilité pour lui de trouver le bonheur. Il quitte sa famille, et surtout sa mère, pour sauver son identité, ce qu'il révèle dans une lettre écrite à son père:

> '... Si tu veux que je continue à me libérer, fais tout ce que tu peux pour empêcher maman de venir me rejoindre à Paris [...] Car je suis loin d'être détaché d'elle [...] De ton côté je te préviens que tu gâcherais tout en essayant de substituer ton influence à celle de maman [...] Vous ne devez plus compter ni l'un ni l'autre dans l'orientation de ma vie [...] Je déciderai, seul désormais de ce que j'ai à faire...' (Encore, pp. 35-36)

Renaud s'est donc rebellé contre l'influence de la famille. Son départ l'a aidé enfin à initier l'orientation personnelle de sa propre vie.

Quand l'insatisfaction dans les familles augmente elle va souvent

plus loin et s'exprime par une insatisfaction envers la société. Les jeunes personnes qui quittent leur famille avec colère parce qu'elle empêche leur développement total rencontrent souvent un monde plus hostile en dehors du foyer, où il est mille fois plus facile de devenir frustré par le manque de coopération qu'on y trouve. Les parents au moins essaient de comprendre leur raisonnement (même s'ils ne peuvent pas l'accepter), tandis que la société tourne le dos avant même de les écouter. Combien de fois est-ce qu'un chanteur, un danseur ou un comédien ont vu leur carrière ruinée par une société défavorable et injuste? "Il faut une telle vocation pour être comédien dans une ville sans théâtre!" (Mathieu, p. 356). Ces mots de Françoise Loranger, mis dans la bouche d'un de ses personnages, Danielle Cinq-Mars, soulignent les problèmes qui se posent à ceux qui avaient décidé de faire du théâtre à Montréal en 1949. Ce roman exprime la révolte contre les obstacles empêchant le développement du théâtre à Montréal, révolte qui va faire de Françoise Loranger un des auteurs dramatiques les plus importants dans l'histoire du théâtre québécois. Et c'est à travers les comédiens de ce roman qu'elle nous révèle son mécontentement. Ces comédiens n'étaient pas satisfaits d'un théâtre figé, ils ont osé préférer les pièces d'avant-garde de Giraudoux, de Sartre, et d'Anouilh, dramaturges qui n'étaient ni reconnus ni appréciés sous le régime Duplessis. Ils ont travaillé ardemment afin de perfectionner leur art, pour être prêts à transmettre leur enthousiasme aux spectateurs. Mais quelle déception à la première d'Ondine quand les spectateurs ne prirent même pas l'initiative de venir voir le produit de semaines de travail! On comprend que Bruno Cinq-Mars, le metteur en scène, ait été bouleversé:

> Où était l'animation joyeuse des soirs de premières? Où étaient les visiteurs enthousiastes qui, d'habitude, envahissaient la scène, passant d'un interprète à l'autre, s'empêtrant dans les rideaux, mêlant les accessoires, bousculant tout, dérangeant tout le monde, et pourtant accueillis à bras ouverts parce qu'on avait l'impression, en les étreignant, d'embrasser toute la salle. Personne ce soir n'était venu, hormis quelques fidèles, curieux d'explications, prêts d'avance à tout comprendre, à tout pardonner. (Mathieu, p. 44)

Bruno était bouleversé, mais non soumis. Il n'était pas le genre de personne à accepter la défaite devant une déconvenue pareille. Son exclamation: "Oublions ça! Ondine est morte, vive Antigone! Ou le Misanthrope ou autre chose... Nous avons toute la vie pour nous reprendre!" (Mathieu, p. 45), nous annonce son désir de persévérer, de continuer à lutter tant que la société persistera à lui déplaire en créant des situations inacceptables.

Mathieu est l'expression de la révolte individuelle de Françoise Loranger contre sa société de 1949. Les obstacles à franchir pour monter une pièce de théâtre étaient ardus à cette époque pour un homme; pour une femme ils étaient insurmontables, à cause des préjugés de la société. Quand même elle a répondu à ces préjugés par le roman Mathieu, qui contient les idées principales qu'elle développera plus tard dans son théâtre. Mathieu:

> souleva de grandes controverses au moment de sa parution en 1949 [...] aujourd'hui, [il] est reconnu unanimement comme une des oeuvres importantes de la littérature canadienne-française [2]

---

[2] Note de l'éditeur dans Une Maison...un jour... de Françoise Loranger (Ottawa: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1965).

Malgré les critiques défavorables elle a progressé graduellement vers le théâtre, passant par la télévision[3] et enfin présentant Une Maison... un jour..., sa première véritable pièce de théâtre. Tout au long de sa profession de dramaturge elle a fait face à ses critiques par la création d'une pièce meilleureque la précédente, jusqu'au moment où, avec Double jeu et Médium saignant, elle a atteint le sommet de sa carrière. Ces deux pièces n'ont fait aucune concession à une société que Françoise Loranger a voulu changer. Par conséquent, leur effet était bouleversant, et elles prennent place à côté de Tit-Coq, Zone, Les Belles-Soeurs, La Sagouine et Charbonneau et le Chef[4] comme oeuvres capitales et influentes dans l'histoire du théâtre québécois. Les oeuvres de Loranger sont un signe de révolte, un appel au peuple québécois à essayer de se transformer.

Dans le vaste répertoire des pièces de Michel Tremblay, on a tendance à oublier son théâtre de traduction et d'adaptation qui contient d'excellents exemples de l'insatisfaction face à la société. La pièce, L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons, d'après l'oeuvre de l'Américain Paul Zindel (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds),illustre ce thème. Dans cette pièce Tremblay emploie le système scolaire pour montrer la naissance d'une révolte.

Aujourd'hui, bien des parents se trouvent incapables d'aider et même de comprendre les activités scolaires de leurs enfants. Le résultat

---

[3] Avec les téléromans A moitié sage, Sous le signe du lion et La vie commence demain et les téléthéâtres Madame la Présidente et La Santé des Autres.

[4] Pièces de Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Michel Tremblay, Antonine Maillet et Thomas McDonough, respectivement.

est l'élargissement de l'abîme existant déjà entre les générations. Les personnages de Béatrice et de Mathilde illustrent bien ce problème. Béatrice se souvient de son enfance quand elle allait à la même école que sa fille. Tout ce dont elle se rappelle de cette école traditionnelle, qui a accentué l'abstrait et dédaigné le côté pratique de la vie, c'est qu'elle s'y est bien ennuyée. Sa fille Mathilde, au contraire, se passionne pour l'école (qui a évolué énormément en trente ans) et elle est particulièrement douée pour les expériences scientifiques. La différence entre mère et fille est indiquée par leurs attitudes envers un lapin que Mathilde garde chez elle. Pour Mathilde l'observation scientifique du lapin est un événement éducationnel. Béatrice déteste le lapin parce qu'il laisse des crottes partout dans sa maison. Chaque fois que Mathilde commence à expliquer un terme scientifique Béatrice souffre d'un mal de tête. Plus elle entend ce vocabulaire au-dessus de sa compréhension, plus elle en veut à l'école. Quand elle comprend l'obsession de Mathilde pour des Vieux-Garçons[5] elle en a assez. Sa conversation avec M. Laverdure, professeur de science, est sa façon d'agir contre une situation qu'elle n'approuve pas:

> Mais a m'a dit que ses graines avaient été exposées à la radio-activité et je lis des choses tellement terribles sur la radioactivité que j'associe toujours radioactivité et stérilité; vous comprendrez donc que ça m'horrifie d'avoir ces graines atomiques dans mon salon... [...] Je veux dire, Mathilde a assez de problèmes comme ça sans la stérilité... (L'Effet, pp. 35-36)

Pour Béatrice la femme n'a qu'un rôle dans la vie: celui d'épouse,

---

[5] Fleurs qu'elle a traitées avec du Cobalt-60.

de ménagère. Se préparer pour une carrière dans le domaine scientifique est absurde pour une fille, c'est du temps perdu. De plus, elle n'aime pas cette école qui transmet des idées pareilles à sa fille, donc, elle n'hésite pas à condamner les personnes responsables. La décision qu'elle prend de forcer Mathilde à manquer des classes à l'école est sa réponse à un système d'éducation qui enseigne à l'étudiante à participer au progrès scientifique au lieu d'aider sa mère et de se préparer pour son rôle futur de ménagère à la maison. En tant que révolte l'action de Béatrice est admirable, parce que c'est une des rares occasions où elle s'est affirmée, où elle a déclaré ses propres opinions. Néanmoins, sa révolte contre le système d'éducation est mauvaise, car elle ne saisit pas la valeur d'une bonne éducation, non seulement pour les hommes, mais aussi pour les femmes. L'éducation offre un moyen de sortir d'un milieu inférieur; il est dommage que Béatrice ne s'en aperçoive pas.

Les exemples précédents montrent comment l'insatisfaction fournit le climat nécessaire à la révolte. Il est impossible de garder son mécontentement intérieur pendant longtemps; il vient un moment où tout éclate, où l'insatisfaction se manifeste vigoureusement soit par la colère, soit par la haine, ou encore par leur expression commune, la violence. Entre l'atmosphère asphyxiante d' A toi, pour toujours, ta Marie-Lou et la torpeur des pièces bourgeoises de Loranger, il y a un élément commun, malgré la diversité des deux mondes: les moyens choisis pour se révolter. Riches ou pauvres, éduqués ou ignorants, les personnages de Loranger et de Tremblay se servent des mêmes armes pour s'exprimer: la colère, la violence et la haine.

Dans Encore cinq minutes, Henri, homme d'affaires, est très

soucieux d'impressionner favorablement tous ceux qui font sa connaissance. Henri symbolise l'ancien système du Québec avec le concept du père comme figure autoritaire.[6] Il a grandi sous ce système et il veut le perpétuer, croyant que c'est son tour d'être au pouvoir. Avec cette attitude il a réussi dans le monde des affaires; malheureusement, sur le plan domestique il a échoué. Son fils l'accuse d'être vendu aux intérêts anglais et sa femme vient à la défense de Renaud au cours d'une querelle entre père et fils. Quand Renaud le définit comme un désséché, Henri ne peut plus se contrôler. Il se laisse aller à la rage:

> Jamais je n'aurais osé en dire autant à mon père... Il est vrai qu'à cette époque, il fallait s'incliner, plier... C'était le règne de l'autorité paternelle! Le règne du pater familias omnipotent! Et maintenant c'est le règne de la jeunesse! Nous avons été trompés quelque part dans tout ça, tu ne trouves pas? Car enfin mon tour n'est jamais venu! (Encore, pp. 23-24)

La rage est la seule réponse qu'il donne à un fils qui méprise chacune de ses actions. La colère est une réaction plus ou moins acceptée par sa société, qui a horreur des gestes brutaux. Et ces sentiments sont nécessaires pour extérioriser momentanément la frustration d'être père au moment où la jeunesse règne en maître.

Toujours du côté familial Henri a épousé une femme qui a essayé d'être utile en étant toujours au service des autres, ce que nous avons déjà remarqué au chapitre I (cf. p. 11). Gertrude s'identifie peut-être

---

[6] Pour une discussion plus détaillée sur le rôle du père voir Michèle Lalonde et al., "Le mythe du père dans la littérature québécoise" dans Interprétations, Vol. III, Nos. 1 et 2, janvier-juin, 1969, pp. 215-245.

à son mari quand il s'agit de vêtements ou de meubles parce que c'est Henri qui lui donne de l'argent. Néanmoins elle ne l'a aimé que pour son argent; d'où une déception matrimoniale qu'elle n'a même pas réussi à cacher à ses enfants. Gertrude devient une énigme pour Henri, qui ne saisit pas totalement l'ancienne préférence de Gertrude pour un autre homme. Ce fait est très difficile à supporter pour un homme qui a si bien réussi dans d'autres domaines de sa vie. Chaque fois qu'il essaie de comprendre un peu plus l'attitude bizarre de sa femme à l'époque, elle lui fait remarquer que cette partie de sa vie ne le concerne pas et qu'elle préfère qu'il n'en parle plus. Agacé par ces refus, souvent méchant, il ne peut plus réprimer sa colère croissante, de sorte qu'il éclate:

> Je t'en parlerai quand je voudrai! Je t'en parlerai aussi souvent que tu me traiteras de mollusque! Aussi souvent que tu me diras que je ne connais pas mes enfants! Aussi souvent que tu me traiteras devant eux de vieux fossile incapable de les comprendre! Je n'endurerai plus que tu me diminues à leurs yeux. Je te préviens, je le supporte de plus en plus mal! (Encore, pp. 39-40)

Par ces mots, Henri se définit comme quelqu'un qui n'est plus capable de supporter le comportement de sa femme. La rage est l'affirmation de sa révolte.

Chez Tremblay, Thérèse (En pièces détachées) exprime sa colère régulièrement, de sorte que même les voisines savent l'heure précise où elle va sortir de ses gonds. Asservie par un travail qui l'humilie, elle rêve toujours de devenir barmaid au Coconut Inn. Chaque jour, pendant qu'elle sert des "smoked meats" au restaurant "Nick's", elle songe à la fin de la journée où elle essayera encore une fois de trouver un emploi

comme barmaid. Lucille, la serveuse arrivée du Coconut Inn, représente tout ce que Thérèse voudrait devenir. Lucille travaille au bar; elle n'est pas obligée de courir d'une table à l'autre, comme Thérèse le fait chaque jour chez "Nick's". De plus, l'atmosphère du Coconut Inn est plus raffinée que celle qu'elle connaît. Lucille sert des clients plus aisés tandis que Thérèse s'occupe des petits morveux de la rue Papineau. A côté de Thérèse, Lucille paraît très belle, calme, et sûre d'elle-même. Poussée à la fois par l'envie et l'admiration, Thérèse prend l'initiative d'aller parler à Lucille dans l'espoir de trouver une situation. Ses paroles traduisent son désespoir:

> J'peux pas continuer à vendre des smoked meats, chus pus capable! C'est les clubs, la rue Saint-Laurent, la nuite, qui me faut! J'ai toujours vécu la nuite, Lucille! J'aime ça! (Pièces, p. 41)

Mais, rebutée, elle doit s'en retourner chez elle retrouver un mari fou, une fille trop soumise pour son âge et une mère asservie. Incapable de supporter le poids de la journée, Thérèse ne peut s'empêcher d'exprimer sa rage, et c'est sa mère qui en devient l'objet. A cause de sa mère elle a passé son enfance dans un quartier pauvre; Robertine doit prendre la responsabilité pour l'incapacité de Thérèse de sortir de ce milieu. Se souvenant de son adolescence malheureuse, Thérèse se livre à la colère pour extérioriser ses sentiments de frustration; ses paroles sont sa révolte contre tout ce qu'elle a supporté pendant sa vie:

> Mais non, t'étais tellement bête, tellement vulgaire, que j'avais honte de toé! Pis niaiseuse! [...] Une vraie bébitte! 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... (Pièces, p. 61)

Henri et Thérèse sont donc des révoltés. Leur colère est le départ sur le chemin de la libération; ils ont osé s'élever contre les conditions qui les enchaînent. C'est un commencement, rien de plus, car la colère perd son efficacité rapidement. La violence, au contraire, laisse une impression indélébile sur ceux qui en sont témoins. Pour ceux qui n'obtiennent pas les résultats désirés avec la colère, la violence est la prochaine étape logique dans le domaine de la manifestation de la révolte.

Dans Un Cri qui vient de loin la violence joue un rôle primordial. Le personnage principal, Lui, après avoir passé six mois au Nord, retourne avec joie vers sa femme. Cependant, dès qu'il atteint la porte de sa maison cette joie que nous lisions sur son visage se transforme subitement en horreur quand il voit sur le sofa sa femme Michèle dans les bras de Francis. Pétrifié d'abord devant cette scène imprévue, Lui reste muet, incapable de formuler une phrase en guise de protestation. Son regard ne change pas durant les explications banales de Francis, et il ne faiblit pas devant les supplications pitoyables de Michèle: "Ne me regarde pas comme ça... Ne me regarde pas comme ça... (Un Cri, p. 89). Il veut réagir contre l'humiliation qui lui est imposée. Sa virilité, sa valeur d'homme sont mises en question, alors il trouve l'énergie nécessaire pour se révolter. Et cette révolte prend la forme de la violence. S'approchant de Francis, il lui administre une série de coups

de poing, oubliant la supériorité physique de son rival.[7] Lui a recours à tout le courage disponible afin de faire face à Francis, car c'est sa dernière possibilité de reprendre contrôle de sa vie et de s'assurer qu'il n'est ni lâche ni impuissant.

Les personnages de Tremblay se trouvent bien des fois dans un monde où la violence est la seule façon de s'exprimer avec force. Anne ("...et mademoiselle Roberge boit un peu..."), fatiguée de sa soeur Célia, cherche un moyen de se rebeller contre l'influence de cette dernière. Célia, après avoir ruiné la vie de Catherine en lui volant son ami, se tourne vers Anne et se demande ce qu'elle pourrait faire d'elle. Mais cette fois Anne est prête; sa solution se trouve dans la violence: elle sort un pistolet d'une de ses poches et tire trois fois sur sa soeur.[8]

Ce besoin de violence se retrouve aussi dans les oeuvres fantastiques de Tremblay. Ghô, le nain déchu de La Cité dans l'oeuf, veut effacer la honte qu'il éprouve de la laideur que sa mère lui a infligée. Autrefois Ghô était très fort et beau, un symbole de jeunesse et de richesse. Non satisfait de ses possessions il a convoité celles de sa mère, surtout le pouvoir exercé par Ismonde. Pour ses aspirations Ghô est défiguré, une humiliation qu'il n'oublie jamais et dont il jure de se venger. Cette vengeance prend la forme de la torture des sujets de sa mère, d'êtres plus faibles que lui, notamment les Khjoens et les

---

[7] Lui a éventuellement perdu la bataille qui s'ensuivit, mais il ne faut pas oublier l'importance de cet acte, car il est sorti pendant quelques minutes de sa passiveté habituelle.

[8] Dans sa furie Anne a oublié de mettre des balles dans le pistolet, ce qui n'a pas empêché Célia de presque perdre connaissance.

grands-prêtres. En enfermant les Khjoens (filles métalliques) dans les cellules où elles s'effondrent, et en attaquant les grands-prêtres au milieu de leurs cérémonies religieuses, Ghô montre un manque total de respect pour la vie. Il est obsédé par l'idée de tuer, car ce sera pour lui un signe qu'il n'est pas infirme. Personne ne peut maintenant l'accuser d'être impuissant, personne n'ose plus lui rappeler son histoire de vaincu. La maîtrise de soi, le contrôle de son avenir ne semble lui être possible qu'en faisant un effort constant pour rester violent à l'extrême.

Les exemples de violence étudiés plus haut sont bien variés et plus impressionnants que ceux de la colère. Finalement nous voyons des personnes qui répondent physiquement plutôt que verbalement à ce qui les soumet. Leur révolte force l'attention des autres parce qu'elle enseigne qu'une participation active est nécessaire pour combattre des conditions enchaînantes.

La troisième et la plus forte des passions qui mènent à la révolte est la haine. C'est une sorte de venin qui pénètre l'être complet et qui se manifeste non seulement physiquement mais émotionnellement aussi, envahissant toute la personne. Cette haine se révèle plus particulièrement dans les oeuvres de Françoise Loranger. Sur le plan individuel, les deux personnages de Mathieu, Lucienne Normand et son fils, nous frappent par leur haine démesurée l'un pour l'autre. Lucienne est la victime d'un mariage voué à l'échec dès son commencement. Abandonnée par "son beau Jules", elle est bouleversée, hésitant entre l'amour et la haine. Mais quand Jules revient chez elle, paralysé, syphilitique et

alcoolique, elle ne perd pas un instant pour en profiter et pour en tirer vengeance. Elle accepte la responsabilité de le soigner, refusant de l'envoyer à l'hôpital, car ce sera une méthode à elle de se rebeller contre toutes les années de souffrances qu'elle a dû subir à cause de lui:

> Ce retour est son oeuvre, l'oeuvre de sa patiente volonté, de son inépuisable acharnement, la seule réussite dont elle ait lieu de se glorifier. Elle tient enfin sa proie bien en main, muette, impuissante, à sa merci. Jour et nuit à sa merci. A sa merci jusqu'au dernier souffle; jusqu'à la mort, à sa merci. (Mathieu, p. 295)

Prisonnière de son passé, Lucienne, avant le retour de Jules, avait exprimé ses frustrations par une autre forme de révolte: des attaques contre son fils, Mathieu:

> Regarde-là ta sale face! [...] Crois-tu avec une tête semblable tu trouveras jamais une femme pour te faire vivre! [...] Regarde-toi! Regarde-toi-donc! [...] admire un peu ce que ton père m'a laissé en échange de ma fortune! Trouves-tu que j'ai gagné au change? (Mathieu, p. 115)

Si elle n'a pas transmis la beauté physique à son fils, elle lui a inoculé le virus de la haine; haine de soi-même et haine des autres.

Mathieu, condamné à promener dans la vie son visage ingrat, se referme sur lui-même. Souffrant d'un complexe d'infériorité, il rejette toute marque d'amitié et insulte les autres. Mais avant d'accepter les autres il doit se concentrer sur l'acceptation de lui-même, chose impossible à Mathieu au début du roman. Au commencement, donc, sa révolte se limite au cadre étroit d'un horizon obscur assombri par des souffrances

innombrables:

> Je suis l'enfant de la haine.
> Le fiel de ma mère a brûlé mes yeux clignotants
> que la lumière irrite;
> Sa rage a gonflé ma tête trop grosse,
> Son dépit autour de mes os a sculpté ce corps
> malingre
> Car rien de bon ne pouvait sortir d'elle.
> Je n'ai reçu de mon père que le dégoût que
> m'inspire ma mère.
> Elle m'a porté avec fureur.
> Foetus, je m'accrochais à ce ventre qui ne me
> voulait pas,
> Je rongeais ce maigre placenta qui se refusait,
> J'étais en elle quelque chose de plus fort qu'elle,
> De plus puissant que son mépris;
> J'étais le souffle de vie qui travaille à sa con-
> servation.
> Rien ne pouvait faire que je ne voie le jour.
> Sa haine après sept mois de lutte a triomphé de moi.
> Elle ma rejeté, elle m'a vomi avec férocité;
> Mais la vie en moi était déjà trop solidement ancrée.
> Je voulais vivre! Je voulais vivre!
> Je vis.
> Et la haine entre nous ne cessera qu'avec nous.
> Non pas avec l'un ou l'autre de nous,
> Mais avec la mort de l'un et de l'autre. (Mathieu, p. 63)

Au niveau collectif Médium saignant offre une vision de toute une société ravagée par la haine, la haine de toute une ville, haine qui s'exprime à la réunion du conseil municipal et qui est une réaction contre la peur consternante de perdre le contrôle de son destin. Les Canadiens français haïssent les Canadiens anglais qui les forcent à travailler en s'exprimant dans une langue étrangère. Ils haïssent les immigrants parce qu'ils s'allient aux Canadiens anglais pour affaiblir la position des Canadiens français. Ils éprouvent le même sentiment envers leurs propres politiciens, qui, le plus souvent, semblent se vendre aux intérêts canadiens-anglais ou américains. Les immigrants détestent les Canadiens français, qui veulent les forcer à gagner leur vie en parlant

français, chose impossible selon eux dans un pays où les affaires se traitent en anglais. Les Canadiens anglais attaquent les Canadiens français pour avoir imposé le bilinguisme au reste du Canada et pour avoir causé tant de problèmes. Tout le monde hait l'église, et son représentant, le prêtre, symbole de l'autorité toute puissante, des interdictions éternelles, et de la richesse au milieu des gens pauvres. Finalement le vicaire se hait lui-même pour n'avoir pas pu faire ce qu'on attendait de lui.

Cette haine est fondée sur une étroitesse de vue de la part de chacun. Le vicaire ne se comprend pas, il n'est donc guère prêt à s'identifier aux autres. Le Canadien français oublie que la seule préoccupation de l'immigrant est d'avoir la possibilité de gagner sa vie; s'il pouvait le faire en français, il n'aurait pas d'objections, mais actuellement cela lui est impossible. Le Canadien anglais n'est pas compris non plus par ses voisins canadiens-français; il a peur que l'unilinguisme français au Québec ne soit le premier signe de l'effritement de la Confédération du Canada. En effet, des affaires seraient contrôlées par des Canadiens français qui auraient à leur disposition un instrument puissant qui faciliterait leur auto-détermination. Les politiciens ne comprennent rien mais font d'énormes efforts pour cacher cette réalité par un langage irréel et la lourdeur de l'administration. Mais ce sont les Canadiens français qui souffrent de la plus grande injustice. Personne n'essaie de les comprendre. Le bilinguisme pour le reste du Canada ne les intéresse pas, c'est <u>leur</u> culture qui est menacée dans <u>leur</u> province. Comment faut-il assurer la survivance de leur langue et de leurs

traditions? Voilà le problème. La possibilité de satisfaire les demandes de tout le monde a peut-être existé jadis, maintenant il ne reste guère que la haine comme moyen de révolte contre les menaces qui leur viennent de tous les autres.

Chez Tremblay nous avons déjà remarqué que Manon (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) n'est qu'un reflet des pensées de sa mère (cf. chapitre I, p. 15). Il faut souligner néanmoins qu'elle représente en plus les fruits de la haine, elle perpétuera la tradition bien établie par sa mère. Marie-Lou s'est révoltée contre les hommes, et elle a enseigné à sa fille comment les haïr, ce que Manon n'oubliera jamais. A l'âge de six ou sept ans Manon a créé un scandale à la maison de sa tante quand son grand-père a remarqué que Carmen ressemblait à sa mère et Manon à son père. Elle ne pouvait pas supporter l'idée d'être accusée de ressembler à une personne qu'elle haïssait; elle a donc frappé son grand-père au visage et elle a hurlé comme une possédée (cf. Marie-Lou, p. 49). Même après la mort de son père, quand Manon indique qu'elle prie pour son père, ses prières sont infestées de ce même venin qui avait grignoté la vie de sa mère, comme sa soeur Carmen est prompte à le remarquer: "Si tu pries vraiment, Manon, c'est pour qu'y reste en enfer, c'est pas pour qu'y en sorte!" (Marie-Lou, p. 80). Cet étroit attachement à la haine traditionnelle de sa mère traduit un manque d'originalité de sa part. Le chapelet dans les mains, elle s'installe dans un coin de la cuisine, car sa révolte ne l'a pas menée à la liberté; par contre elle se momifie dans le rêve, dans un monde où chaque femme est une martyre et chaque homme le diable en personne.

La colère, la violence et la haine ne mènent donc pas toujours à la libération. Sans doute il y a plusieurs cas où la révolte échoue, où elle aide l'homme à sortir d'une prison pour le faire entrer dans une autre. Bien des fois le résultat d'une révolte se résume dans ce que Michel Bélair appelle les "fausses sorties".[9] Ces fausses sorties se manifestent souvent par le rejet de la famille (quand c'est fait subitement et sans réflexion sérieuse) par la fuite dans un autre monde (c'est-à-dire, un milieu et parfois un état d'esprit qui remplacent l'environnement présent), par le renoncement à sa vraie nature, ou par le désir de se suicider.

Dans la vie de chaque personne, il arrive un moment où il faut abandonner père et mère pour poursuivre un but précis, qui mène à une vie autonome. Ce pas doit être franchi avec beaucoup de réflexion et un certain degré de maturité. Trop souvent il est fait rapidement et sans beaucoup de prévoyance. Il devient une fausse sortie quand il n'est qu'un moyen de se délivrer de la famille. Loranger et Tremblay traitent tous les deux de ce phénomène dans leur théâtre.

Pour Loranger, Geneviève (Encore cinq minutes) est l'exemple typique de quelqu'un qui échoue en rejetant sa famille. Voyant que son frère Renaud s'est détaché de ses parents avec succès, elle jure de faire de même. Quand un homme se présente, en lui demandant de le suivre, Geneviève saute sur l'occasion, l'envisageant comme une chance inespérée d'échapper à sa famille et d'expérimenter quelque chose de neuf. La différence entre Geneviève et Renaud est que celui-ci a laissé le foyer afin de s'endurcir

---

[9] Michel Bélair, Michel Tremblay, Collection Studio (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1972), p. 25.

et de poursuivre ses études ailleurs, tandis qu'elle n'a pas de but. Geneviève se libère d'un enchaînement pour se jeter dans un autre: la fuite aveugle avec un homme qu'elle pense aimer. La preuve que sa révolte est une fausse sortie est, qu'une fois fatiguée de son homme, elle revient à ses parents. Même sa réponse à la question de sa mère (pourquoi a-t-elle quitté la famille) révèle l'échec de sa tentative:

> Bah! Tu sais bien... Pour... Pour apprendre à vivre, comme dit Renaud! Seulement j'avais peur. Toute seule, je ne m'en sentais pas la force. (Encore, p. 70)

La révolte de Renaud a réussi parce qu'une fois détaché de sa famille il n'a pas cherché de substitution. Geneviève, par contre, rompt ses liens familiaux seulement pour changer sa personnalité en s'attachant au substitut de son père et de sa mère.

De son côté Tremblay, avec le personnage de Carlotta (Trois petits tours: Johnny Mangano and his Astonishing Dogs) et Pierrette (Les Belles-Soeurs), met en scène deux personnages qui:

> [...] ont tout laissé tomber, même leur famille, ce qui semble être l'insulte suprême faite à la génération précédente qui ne peut admettre être ainsi rejetée [...] cependant [elles] se définissent comme des êtres en révolte prêts à tenter de changer leur situation quels que soient les résultats.[10]

Malheureusement leur révolte n'est pas bien organisée, de sorte qu'elles prennent pour voie de libération le cul-de-sac d'une fausse sortie. Carlotta, la fille d'un petit plombier pauvre de Montréal a laissé sa

---

[10] Ibid., p. 29.

famille pour travailler avec Johnny Mangano. Amoureuse de Johnny, elle l'a laissé prendre le contrôle de sa vie, sacrifiant ses ambitions personnelles pour le suivre. De son côté, Johnny est terrorisé par tout ce qui est nouveau et se complaît dans sa position médiocre. Pour Carlotta, son mariage avec Johnny et douze ans de circuit de "show biz" avec une troupe de chiens savants n'ont pas amélioré sa vie, au contraire, elle se rend compte quand c'est trop tard, que: "si j'avais pas été avec toi [Johnny] , j'aurais pu devenir une grande star en travaillant! Une grande danseuse!" (T.P.T.: Johnny, p. 28).

Pierrette aussi a quitté famille et amis pour suivre son Johnny, et cette révolte l'a conduite dans les boîtes de nuit, endroits considérés par ses amies comme les ateliers du diable. Dix ans consacrés à un homme auraient dû au moins lui donner un peu de sécurité, mais Johnny l'a renvoyée dès qu'elle a donné des signes de vieillesse. Tout à coup Pierrette est perdue, que faut-il faire maintenant:

> J'étais belle, j'attirais la clientèle. Tant que ça duré, ça allait ben... Mais là... Bâtard, que chus tannée! J'me crisserais en bas d'un pont, c'est pas mêlant! Tout ce qui me reste à faire, c'est de me soûler [...] Chus trop vieille! Une fille qui a faite la vie pendant dix ans, ça poigne pus! Chus finie! [...] J'le sais pas c'que j'vas devenir, j'le sais pas pantoute! (Belles-Soeurs, p. 60)

Seule au monde, elle complète le cercle vicieux de sa vie, par le retour chez sa soeur, le retour à la famille qu'elle n'a pas hésité à abandonner dix ans auparavant.

Liée à cette idée du vain rejet de la famille pour suivre un homme est la fuite inutile vers un autre monde. Cette fuite n'est qu'une

extension du rejet de la famille: on substitue un autre milieu aliénant au foyer familial. Deux personnages de Loranger, Michel (Une Maison... un jour...) et le No.2 (Double jeu) symbolisent la fuite de la réalité; ils vont s'enfermer dans un monde intérieur, où tout se réduit à de petites préoccupations personnelles. Le cadre de leurs intérêts se limite trop à eux-mêmes, car ils manquent du courage essentiel pour permettre l'entrée d'autres personnes dans leur univers. Michel, l'exemple parfait de l'intellectuel, se révolte contre sa famille et refuse de participer à la vie commune. Il refuse de se lever tôt le matin, de partir comme la plupart des hommes pour un travail ennuyeux au bureau et de revenir chez lui pour s'occuper des problèmes de sa famille. Même sa fille Catherine remarque qu'il se dissocie du reste du monde. Michel ignore les autres parce qu'il se sent "coupable du seul fait de vivre" (Maison, p. 73). Il a préféré la solitude afin de contempler son existence et ce qu'il veut en faire. Mais sa démarche n'a aidé qu'à accentuer une situation déjà trop avancée, ce qu'il doit admettre à sa fille:

> Mais je n'ai rien à transmettre aux autres hormis un doute sans fin des valeurs qu'on nous impose! ... Je cherche Catherine, je cherche encore ma propre voie, mon chemin, ma route! Je suis toujours dans la nuit, je ne sais rien et je ne comprends rien à rien, comment veux-tu que j'apporte quoi que ce soit aux autres? (Maison, pp. 68-69)

La révolte de Michel est une fausse révolte parce qu'elle le limite au vide de sa propre personnalité. L'homme est un être social, qui avance dans la société à côté d'autres personnes malgré les erreurs qu'il commet. Ce sont précisément ces autres personnes qui aident l'individu à oublier ses insuffisances. La rebellion de Michel contre la

collectivité humaine ne sert qu'à intensifier son manque de confiance en lui-même au lieu de le résoudre.

Le No. 2 est le représentant du passé, c'est un homme qui s'attache au passé car il a peur de la réalité. Dans le premier chapitre nous avons remarqué son incapacité de rejoindre les autres, vers la réalité (cf. p. 52), parce que, selon ses propres mots: "Il y a trop de boue, là où vous êtes" (Double, p. 187). "Le Chant du jeune homme", récité par le No. 2 devient une expression de révolte contre les gens qui l'entourent:

> Je chanterai l'amour pur,
> Et la fidelité
> Et non pas ce qui change
> Et ne reviendra plus
> Je chanterai ce qui dure
> Et ne se fanera pas
> Et non la démesure
> Et la facilité
> Non, vous ne m'aurez pas
> Au lieu de vos chants
> Vous criez dans le vent
> Et le vent passera.
> (Double, p. 185)

Mais cette révolte ne le libérera pas, au contraire elle le condamne à la solitude. Par son refus d'accepter les imperfections de l'humanité, la boue de la vie, il oublie la nature imparfaite de l'homme, en conséquence, il s'isole de tout le monde.

Dans les oeuvres de Tremblay nous remarquons tout de suite le même désir de fuir vers un autre monde, mais cette fois c'est la fuite vers un autre endroit géographique au lieu de s'enfermer dans un univers intérieur. Lola Lee (Demain matin, Montréal m'attend), découragée par une vie insipide dans le village de Saint-Martin, a décidé de s'installer

à Montréal pour devenir vedette. Parce qu'elle était prête à tout faire pour y arriver, même à devenir putain chez Betty Bird, elle a atteint son but. Mais une fois en haut de la côte elle se rend compte que la vie d'une vedette peut devenir aussi écoeurante que l'existence à Saint-Martin. Quand sa soeur Louise arrive, annonçant son intention de poursuivre la même carrière qu'elle, Lola Lee tente de lui montrer que la vie d'une vedette est une "fausse sortie":

> Y ont toutes être agripignés après toé [...] Toute la gang de p'tits morveux collés après toé comme des mouches à marde! Quand tu va avoir une cenne, y vont te la gruger, pis quand tu vas avoir une chum, y vont se garrocher dessus comme un nuage de sauterelles! Veux-tu absolument te retrouver tu-seule au milieu d'une gang de chenilles à pails qui te dévorent, Louise! (Demain, pp. 53-54)

Derrière ce conseil on trouve la peur secrète de Lola Lee; la crainte d'être remplacée par sa soeur. Sa révolte, qui semble avoir réussi après la rupture de tous ses liens avec Saint-Martin, l'a laissée avec l'impression d'une nouvelle liberté. Mais quand elle proclame à tout le monde:

> [...] Chus t'au top de ma carrière, pis j'veux rester tu-seule! J'en veux pas une deuxième pareille comme moé qui me singe, pis qui réussit en me singeant! (Demain, pp. 75-76)

elle révèle à quel point la peur de perdre sa position l'a enchaînée. Au lieu de continuer à vivre comme si Louise n'était jamais arrivée, elle s'occupe de plus en plus de sa soeur qui représente une menace très réelle à sa carrière. Elle n'accueille pas la rivalité de Louise comme un moyen de prouver sa valeur, révélant ainsi des doutes quant à sa position.

Cet enchaînement à la peur de perdre sa position est une distraction qui ne peut qu'affecter son habileté à exécuter son acte.

Dans le domaine fantastique François Laplante (La Cité dans l'oeuf) représente aussi l'homme révolté qui échoue. Incapable de vivre dans son monde, où la réalité de la solitude risque de le déséquilibrer, François se tourne vers l'oeuf bizarre, qui contient un monde réglé par la Planète Verte. Envoûté par cet oeuf mystérieux et ésotérique, François décide d'y pénétrer pour y trouver la satisfaction qu'il n'a pas découverte dans son propre monde. Mais une fois dans la cité, il retourne à ce qu'il sait être la meilleure solution: fuir. Sur terre François a laissé vagabonder son imagination, car la vie était difficile à supporter. Ici son imagination est remplacée par son corps, qui va d'un quartier à un autre, entraîné dans une fuite toujours précipitée par la nécessité de prendre une décision. François a peut-être réussi à abandonner la Terre, mais le Doute l'a poursuivi jusque dans la cité dans l'oeuf. L'épilogue du roman nous révèle à quel point François est hanté par l'insécurité. Sa prière finale montre l'agonie d'une personne qui voit que sa révolte a échoué:

> Dieu Tout-Puissant, vous qui dirigez la destinée
> de la Création entière, vous que M'ghara lui-même
> appelait à son secours dans le palais de plomb,
> SI VOUS EXISTEZ QUELQUE PART, AYEZ PITIE DE MOI!
> (La Cité, p. 182)

Parallèle à la fuite vers un autre monde est la fuite de soi-même; le renoncement d'une personne à sa vraie nature. Tremblay traite ce thème par l'emploi de personnages très distincts de ceux normalement décrits dans ses oeuvres, c'est-à-dire, les homosexuels (présentés dans La

Duchesse de Langeais, Demain matin, Montréal m'attend et Hosanna).

Dans ses oeuvres Tremblay refuse de présenter le mythe du père traditionnel, ce père stable, honnête et toujours près de sa famille, qui travaille fort et qui s'occupe de sa famille avec soin, en somme, un des symboles de l'harmonie familiale qu'on voit partout dans la littérature canadienne-française.[11] Dans la société qu'il a décrit, à quelques exceptions près, le père est absent. Si le père n'est pas au travail, il passe son temps à la taverne, loin des tensions de sa famille. Parce qu'il gagne l'argent il conclut que c'est à sa femme d'élever toute seule les enfants. Les responsabilités majeures passent alors, du père à la mère, créant une société matriarchale. Un des problèmes né de cette nouvelle société est le manque de possibilité d'identification des enfants mâles avec un père, un adulte masculin. Plongé dans un univers féminin, le jeune homme à tendance à imiter sa mère ou ses soeurs, à cause de l'absence du père. Chez certains mâles une crise d'identité se développe qui s'exprime souvent par l'homosexualité. Ces homosexuels prennent le rôle des femmes dans l'espoir de trouver leur identité. Ils se révoltent contre le rôle de l'homme, refusant de perpétuer les actions des pères étrangers, longtemps aliénés de leurs fils. Ils renoncent à leur nature masculine, qui n'a jamais été définie clairement, pour imiter les femmes, qu'ils comprennent mieux. Ils croient sincèrement que l'homosexualité est la seule voie qui leur offre un moyen d'être accepté comme quelqu'un.

Pour les jeunes gens élevés dans une atmosphère presque uniquement

---

[11] Notamment dans les romans de Germaine Guèvremont (Le Survenant) et de Louis Hémon (Maria Chapdelaine).

féminine le bonheur ne se trouve pas dans l'homosexualité. Malgré toutes les robes qu'ils veulent porter, tout le maquillage qu'ils veulent s'appliquer sur le visage, le fait reste que, biologiquement, ils sont mâles. La Duchesse de Langeais (La Duchesse de Langeais), malgré tous ses efforts pour parler comme une parisienne, et ainsi prouver sa féminité par la langue qu'elle emploie, en revient toujours à ses origines jouales, donc, masculines. Hosanna (Hosanna), vêtue en Cléopâtre, ne trompe ni le chauffeur de taxi ni les autres tapettes; "elle" provoque le rire parce qu' "elle" a mal déguisé sa masculinité. Candy Baby, Cuirette, Brigitte et Mona Lisa (Demain matin, Montréal m'attend) sont des noms d'une sonorité féminine, mais aucune sonorité ne peut cacher la véritable identité de ceux qui portent de pareils noms. Tremblay présente la rebellion de ces homosexuels contre leur vraie nature comme un échec, car cette forme d'homosexualité n'est qu'une fausse sortie, un refuge dans un monde sans père. L'impuissance des homosexuels à trouver une identité en accord avec leur constitution biologique les empêche de trouver la voie de la définition de soi.

Après avoir étudié ces exemples variés de fausses sorties tels que le rejet de la famille, la fuite dans un autre monde, ou le renoncement à sa vraie nature, il ne reste qu'à discuter la voie la plus désespérée: le suicide. Cette réaction devant l'échec d'une révolte est une rebellion en elle-même, un refus d'accepter la défaite et une absence totale de cette force qui est nécessaire pour croire à une réussite future.

Le seul personnage de Loranger qui considère le suicide comme

une solution à ses problèmes est Mathieu (Mathieu). Déçu par une famille froide et distante, trompé par un cercle de personnes devenues des connaissances au lieu d'être de vrais amis, Mathieu s'enferme dans une atmosphère propice au suicide. Il renonce enfin au désir d'insulter les autres pour attirer leur attention: "Mathieu n'attaque plus, il ne cherche plus la victoire sur les autres, et incapable d'être victorieux sur lui-même, c'est l'idée de la mort et du suicide qui rôde d'abord entre les lignes."[12] La vie de Mathieu est vidée de sens, et il se tourne brutalement vers la mort:

> Quel moyen choisir? Il n'a à sa disposition que les moyens des pauvres: le train qui passe, la noyade, le saut du haut d'un édifice [...] D'ici là, marcher, épuiser ce qui lui reste de forces jusqu'à être vidé de toute résistance, jusqu'à ce que la mort devienne aussi invitante que le sommeil. (Mathieu, pp. 212-213)

Par un raisonnement proche de celui d'un Meursault ou d'un Ibbetia,[13] Mathieu se convainc de l'inutilité de la vie:

> 'Faut-il conclure que ni le devoir, ni le plaisir ne mènent au bonheur? Mais alors, qu'est-ce qui y mène? Y arrive-t-on jamais? Existe-t-il seulement?' Mathieu soudain éclate de rire. 'A deux pas du suicide, j'ergote encore sur le bonheur! Faut-il que j'en aie rêvé! Il n'y a pas de bonheur, pauvre fou, pas de bonheur! Accepterais-tu de mourir s'il existait? (Mathieu, p. 214)

---

12 Jean Filiatrault, "Mathieu et la victoire sur soi-même" dans "Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente" dans Littérature et Société canadiennes-françaises de Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1964), pp. 181-182.

13 Les personnages principaux dans L'Etranger d'Albert Camus et Le Mur de Jean-Paul Sartre, respectivement.

Mathieu alors décide de se suicider[14] et cette tentative nous révèle justement comment se fait une fausse sortie. Ses cris frénétiques de "Je vais me tuer! Je vais me tuer!" (Mathieu, p. 215) mettent en vue la fièvre d'un homme consumé par le désir de s'affirmer. Mais cette tentative radicale de se déclarer digne d'attention aboutira juste au contraire: en s'enlevant la vie Mathieu gâcherait toute chance de devenir quelqu'un d'important, en conséquence, sa révolte n'atteindrait pas son but.

Cette phobie de l'affirmation personnelle est aussi souvent présente chez Tremblay dans ses oeuvres fantastiques. Ghô (La Cité dans l'oeuf) se convainc que le meurtre des Khjoens et son suicide consécutif[15] est la méthode la plus efficace de s'exprimer, de prouver que, malgré la défaite que lui a fait subir sa mère, il occupe une place de prestige dans la vie de la cité. Malheureusement il ne nous a pas indiqué comment, une fois mort, il peut avoir une signification pour sa ville natale et son peuple. Les dieux Anaghwalep et Waptuolep de ce même roman considèrent le suicide comme solution à leur vie contradictoire. D'une nature paisible, ils veulent se révolter contre leur fonction de dieux de la Guerre:

---

[14] Il est à noter qu'il y renonce à la dernière minute, mais ceci n'enlève rien à notre examen du suicide comme une fausse sortie, car Mathieu le choisit et tente de l'accomplir. L'étude de son rejet final du suicide sera reservée pour une discussion sur la libération.

[15] L'existence de la cité dépendant des Khjoens, leur meurtre devient un instrument du suicide de Ghô.

> Depuis des milliers d'années Waptuolep et Anaghwalep attendaient le moment de se suicider parce qu'ils refusaient l'existence de la Guerre dont ils étaient les dieux. Ce n'était pas l'Immortalité qu'ils convoitaient, c'était la Mort! (La Cité, p. 145)

Si l'affirmation de la paix doit être accomplie par la violence d'un acte comme le suicide, n'est-ce pas le signe que cette révolte a échoué?

Tremblay nous donne une autre occasion d'examiner le suicide dans sa pièce A toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Un travail exténuant, une femme venimeuse et un avenir non-existant, voilà pour Léopold une justification du suicide:

> Sais-tu c'que j'aurais envie de faire, des fois, ma belle Marie-Lou? Poigner la machine, vous mettre dedans, toé pis Roger, pis aller me sacrer contre un pilier du boulevard métropolitain... Carmen pis Manon sont assez grandes pour se débrouiller tu-seules... Nous autres... Nous autres, on sert pus à rien... A rien... (Marie-Lou, pp. 90-91)

Le tragique de cette pièce est que Léopold réussit à s'enlever la vie et à tuer trois autres membres de sa famille.[16] Mal compris par son milieu, Léopold représente l'homme pour qui la libération est une impossibilité et la révolte un rêve. Victime d'une société qui prêche l'acceptation, qui conseille d'offrir l'autre joue même si les deux sont déjà données, il n'est pas étonnant de voir la vision étrange qu'il a de sa libération:

> Au lieu de continuer à jouer le jeu, de se transformer complètement en légume comme Henri dans En pièces détachées Léopold décide

---

[16] Marie-Lou, Roger, et l'enfant que sa femme attend, si on ose considérer ce dernier comme membre de la famille.

en toute lucidité de mettre fin à sa déchéance.
Le suicide devient la seule solution possible.[17]

Le seul aspect positif de cette action est qu'en détruisant sa génération il fait table rase pour Carmen et Manon, il leur offre une chance de recommencer leur vie avant d'être prises dans un filet comme lui et ceux de sa génération.

Comme s'il n'était pas suffisant que ces personnages de Loranger et de Tremblay échouent dans leur tentative de révolte, il faut en plus que cela leur soit rappelé par d'autres personnes, cet aide-mémoire prenant la forme d'un choeur. Généralement les choeurs se divisent en deux catégories, les uns ayant la fonction négative d'empêcher d'autres personnes de trouver une vie plus satisfaisante, les autres, plus positif, menant à la découverte d'une liberté due aux pouvoirs d'exorcisme que les choeurs exercent. Dans ce chapitre nous voulons étudier la fonction négative de ces choeurs. Par exemple, les femmes qui s'installent sur leur balcon chaque soir dans En pièces détachées ne le font ni pour leur santé ni pour respirer l'air frais. Au contraire, elles fixent le regard sur Thérèse, attendant le moment propice de lancer leur cri: "A va finir dans un trou, pis c'est toute c'qu'à mérite" (Pièces, p. 19). Et ce cri vient toujours à l'instant même où Thérèse fait un nouvel essai pour se libérer. Créer une atmosphère de découragement, démoraliser Thérèse au moment même où elle a besoin de soutien, tel est le but de ces femmes. On retrouve cette idée dans une autre pièce de Tremblay, Les Belles-

---

17 Michel Bélair, "A toi, pour toujours, ta Marie-Lou ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer" dans A toi, pour toujours, ta Marie-Lou de Michel Tremblay, Collection Théâtre Canadien No. 21 (Montréal: Les Editions Leméac, 1971), p. 26.

Soeurs, au cours de la scène de la condamnation d'Angéline et des clubs de nuit.

> Rose, Germaine, Gabrielle: Le club! Un vrai endroit de perdition!
> Toutes les femmes (sauf les jeunes): Ah! endroit maudit! C'est là qu'on perd son âme. Maudite boisson, maudite danse! C'est là que nos maris perdent la tête pis dépensent toute leur paye, avec des femmes damnées!
> [...]
> Rhéauna: Angéline! le club, mais c'est l'enfer.
> (Belles-Soeurs, p. 49)

Peu importe si elles connaissent ou non les clubs de nuit, le fait reste que c'est un endroit qu'elles n'osent pas fréquenter. L'église, qui a longtemps prôné le plaisir spirituel au lieu du plaisir terrestre, a convaincu de son enseignement une bonne partie de la population et les "Belles-Soeurs" entre autres. Croyant que le plaisir terrestre leur étant défendu, personne ne le mérite, ces femmes sont devenues des croisées, se dépensant pour s'assurer que personne ne se libère, que personne ne trouve le plaisir.

Chez Loranger on trouve cette même technique avec le fameux choeur de "Woof! Woof!" dans Georges...oh! Georges. Berthe provoque l'attaque contre Georges pour empêcher Blanche de se libérer; Janine et Lucienne l'aident pour donner de la force à la position de leur mère:

> Berthe: Woof! Woof!
> [...]
> Janine: Woof! Woof! Blanche! Woof! Woof! Le basset, t'en souviens-tu?
> Lucienne: Le basset! le basset! Je l'avais oublié!
> Georges: Qu'est-ce qu'elles ont?
> [...]
> Lucienne: Woof! Woof! C'est Blanche qui a trouvé ça, que vous aviez l'air d'un basset! Vous auriez dû voir l'imitation qu'elle

> nous faisait de vous, ce soir! C'était tellement drôle! Tellement drôle! (Georges, pp. 38-39)

Le choeur familial, par l'intensité croissante de ses cris, réussit à empêcher Blanche de vivre une vie nouvelle avec Georges. Ce sont l'intensité et la répétition des attaques qui la forcent à renoncer à la lutte, à se résigner à ne pas briser les liens qui l'attachent à sa famille.

Ces choeurs de Loranger et de Tremblay, après avoir réussi à empêcher la libération des autres, créent une atmosphère de fausse défaite. La solidarité dans la misère fait que tout le monde supporte mieux ses malheurs, car l'adversité est trop pénible à endurer toute seule.

En voyant l'échec de tous ces personnages qui ont voulu changer de condition on se demande alors à quoi sert la révolte? Tous les moyens choisis pour se rebeller n'ont abouti à rien, ce qui laisse le lecteur avec une impression fort négative. Mais:

> Même si ces choix se sont révélés négatifs, même si, finalement ils n'ont fait que déplacer quelque peu l'axe du problème, ils ont au moins été faits volontairement. Les tentatives avortent, mais elles ont permis aux personnages de vivre leur révolte qui, ainsi, ne s'est pas figée en un cri stérile.[18]

Malgré l'insuccès de leur révolte, ces personnages diffèrent grandement de ceux qui restent enchaînés et soumis à un tel point qu'ils ne trouvent

---

[18] Michel Bélair, Michel Tremblay, éd. Guy Robert, Collection Studio (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1972), pp. 30-31.

même pas l'énergie de songer à la révolte. La révolte manquée que nous venons de discuter laisse pourtant voir une lueur d'espoir même dans des conditions humiliantes; c'est la promesse d'une époque meilleure encore à venir. "Préparant en quelque sorte la voie, elle annonce la venue d'une génération qui aura toutes les chances de pouvoir enfin s'en sortir."[19] Et c'est à cette génération que nous consacrerons le chapitre suivant.

---

[19] Ibid., p. 32.

CHAPITRE III

LIBERATION

La description des personnages enchaînés ou frustrés par une révolte avortée nous prépare à un saut significatif dans l'histoire de la littérature québécoise: celui du mouvement vers une libération à effectuer. Enfin, avec l'aide d'auteurs comme Françoise Loranger et Michel Tremblay, la littérature québécoise et surtout le théâtre décide de mettre sur scène une libération réalisée, une traduction en actes de ce que d'autres écrivains et dramaturges n'ont considéré que comme des rêves. Cette liberté reflète l'opinion courante populaire et positive que le Québécois est capable de prendre en main sa destinée, de s'exprimer au niveau individuel aussi bien que collectif. C'est le résultat d'une variété de motifs, parmi lesquels nous pouvons signaler la résolution d'un individu de vivre selon ses désirs et non pas selon ceux des autres. De tels motifs font naître une libération collective, où toute une société travaille pour le droit de construire ensemble son avenir sans avoir recours aux forces étrangères. Loranger et Tremblay acceptent le défi d'assumer une libération malgré les avertissements d'une partie de leur société puritaine et politiquement arriérée. Dans leurs oeuvres ils ne se contentent pas, comme d'autres écrivains, de créer des personnages qui se révoltent contre leur existence misérable, mais qui échouent en le faisant. Ils abordent aussi le développement d'une libération d'abord

individuelle puis collective. La culmination de leur exposition de la liberté est incarnée par les choeurs fréquemment présents dans leurs oeuvres. Ces choeurs ont la fonction positive de purger la société, une fois pour toutes, des appréhensions qui la menacent, et, en même temps, d'affirmer la confiance nouvellement acquise de ses membres. Nous examinons d'abord la libération individuelle.

La difficulté d'atteindre la liberté personnelle et aussi la satisfaction qui suit lorsqu'elle est atteinte sont bien montrées dans les deux pièces de théâtre de Loranger: Une Maison... un jour... et Un Cri qui vient de loin. Le personnage du grand-père (Une Maison... un jour...) offre le portrait d'un homme solidement ancré dans le passé, de sorte qu'il lui est impossible de contribuer pleinement à la vie du présent de sa famille. Sa maison représente un lieu de sécurité dans un monde en évolution, un dernier refuge où il essaie de se convaincre que rien ne change, que tout reste comme auparavant.[1] Et si rien ne change il peut se débarrasser de l'idée qu'il se transforme, qu'il vieillit, qu'il meurt lentement, car c'est la crainte de la mort qui le hante et le bouleverse. Mais plus le grand-père repousse l'idée de mourir, plus elle le poursuit, de sorte qu'il frissonne à la seule mention de la mort: la mort crée chez lui:

> Cette sensation d'être cerné de plus en plus près, d'être traqué, poussé au pied du mur, au bord d'une fosse, la vôtre! ... Ou encore d'être traîné de force à l'échafaud, comme ces malheureux criminels que j'ai envoyés à la

---

[1] Cette pièce ressemble énormément à celle de Anton Chekhov The Cherry Orchard, où Lyuba Ranevsky a de la difficulté à accepter la vente de sa cerisaie.

> potence tout au long de ma carrière, sans même comprendre la monstruosité de ces exécutions! (Maison, p. 103)

C'est Michel, son beau-fils, qui devient l'instrument de sa libération. Michel lui fait remarquer qu'il démissionne devant la mort au lieu de la comprendre et de l'accepter lucidement:

> Jusqu'ici vous n'avez songé qu'à la refuser. Mais si vous essayiez de l'accueillir comme une chose naturelle, normale, heureuse même? Une délivrance! C'est ainsi qu'il faut la voir! Elle ne peut être que cela d'ailleurs. (Maison, p. 104)

L'obstination du grand-père à ne pas vouloir déménager n'est qu'un prétexte pour cacher la mort. Plus il s'enferme dans sa maison plus il reste prisonnier de la mort. Grâce à Michel il s'en rend compte et décide de vaincre sa peur en la dominant. Dans sa maison il s'est nourri de tendres mensonges afin d'éviter le moment où il doit faire face à la mort. L'acte rationnel de choisir une nouvelle résidence est sa révolte contre ce qu'était jusqu'ici une vie morose, une vie préoccupée uniquement avec la mort. Quand il annonce à Michel: "Vous m'avez dit: il vous reste un dernier choix: accepter la mort ou la refuser. Je choisis de l'accepter" (Maison, p. 145), il entre dans un monde réel, où il n'a plus besoin de se répéter des mensonges. Il est un peu ironique d'appeler sa transformation une libération, puisqu'elle débouche sur la mort. Quand même pour la première fois dans ses quatre-vingt-trois ans il sort de son petit monde de souvenirs pour confronter la mort et en retirer une victoire. Bien sûr sa décision ne change pas le fait que sa mort est proche mais elle lui donne l'occasion de vivre ses dernières

années sans être hanté par la peur de mourir vingt-quatre heures par jour. Maintenant, durant les mois qu'il lui reste à vivre, il peut faire ce qu'il veut sans frémir à la pensée de la mort.

Le personnage de Lui (Un Cri qui vient de loin) ressemble beaucoup au grand-père, car il a lui aussi vécu dans un monde de rêves. Inquiété par des parents qui ne s'entendent pas très bien ensemble et par une épouse difficile à émouvoir, Lui rêve de remplacer la civilisation par la vie dans le Grand Nord, ce qui est pour lui promesse de solitude, de simplicité et de sérénité. Mais ce départ pour un pays qui n'est pas encore pourri par l'homme apparaît comme une fuite de la réalité, et, peu à peu, Lui s'interroge afin de trouver le vrai but de son séjour:

> Et si c'était seulement une évasion? Une évasion? ... Seulement une évasion, ma vie là-bas? Une évasion qui me permet d'ignorer justement ce qu'il y a de pire en moi... De l'ignorer faute d'occasion de le voir monter en surface? Merde! Est-ce seulement ça? Une façon de me fuir? Et de fuir en même temps la souffrance... Par la même occasion! (Un Cri, p. 124)

En songeant à son passé il le considère comme un temps de souffrances, souffrances longtemps cachées dans son for intérieur. Voir sa mère tomber amoureuse du meilleur ami de son père, et, vingt années plus tard s'apercevoir que sa femme a suivi l'exemple de sa mère, sont des vérités difficiles à comprendre et à accepter. Toute sa vie il est resté muet, incapable de se libérer de son angoisse. Mais quand il va chez ses parents et pousse un cri énorme, il est déjà à demi libéré. Ce cri est l'expression d'un être subjugué pendant vingt ans par la souffrance; c'est un exorcisme qui le vide de son mal et lui permet de

reprendre possession de lui-même, de son existence. Par le cri il s'affirme comme un être différent de son père, un être qui refuse de rester immobile pendant que son meilleur ami séduit sa femme. Quand Lui retourne à sa femme et lui demande: "Est-il trop tard? ... Est-il trop tard pour nous deux? Trop tard pour être heureux?" (Un Cri, p. 131), il annonce son intention de recommencer sa vie. Le havresac, symbole de sa fuite vers le Grand Nord, est jeté dans une poubelle. Il se libère de son passé et du monde des rêves pour se vouer à son présent et à son avenir. Pour la première fois il est libre d'accueillir, d'apprécier et d'aimer tout ce qui l'environne.

De son côté Michel Tremblay, avec Hosanna, revient au monde des homosexuels, déjà peint comme un univers fermé et assujettissant dans La Duchesse de Langeais et dans Demain matin, Montréal m'attend. Cette fois-ci il y a une différence: Hosanna et Cuirette (les deux personnages de Hosanna) découvrent une source de libération à la fin de la pièce, grâce au développement d'une meilleure connaissance et appréciation de soi chez les deux personnages en question.

Au commencement de la pièce Hosanna cherche à oublier qu' "elle" s'appelle Claude et que biologiquement "elle" est un homme. Pour mieux s'identifier aux femmes "elle" entreprend d'imiter Elizabeth Taylor dans son rôle de Cléopâtre. Son ami Cuirette, un ancien garçon à motocyclette, n'aime pas le Claude devenu Hosanna puis Cléopâtre qu'il voit devant lui, et la quitte pour rencontrer d'autres tapettes au Parc Lafontaine. Mais dès qu'il aperçoit que le parc n'est plus le même, qu'il est maintenant tout illuminé et public, il retourne à l'appartement plus privé d'Hosanna,

où rien ne change, où rien n'évolue.

Chaque fois que Hosanna tente de ressembler à Elizabeth Taylor ou que Cuirette essaie d'abandonner son milieu trop limité, ils échouent misérablement. Donc, graduellement, ils formulent une nouvelle conception d'eux-mêmes basée sur l'expression personnelle au lieu d'une imitation artificelle d'une vie étrangère à la leur. Quand Hosanna proclame à Cuirette:

> [...] j'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson! Oui, Samson! [...] si j'me sus sauvée, Cuirette, c'est parce que chus pas une femme ... va falloir que tu t'habitues à ça aussi... (Hosanna, p. 74)

elle se prépare à la saisie d'une liberté personnelle et à l'épanouissement d'une confiance en soi, chose nouvelle dans le monde des tapettes de Tremblay. Cuirette se rend compte que c'est la Hosanna et la Cléopâtre qui l'ont forcé à partir vers le Parc Lafontaine, mais que c'est Claude qui l'a obligé à revenir. Finalement il trouve le courage d'exprimer ses sentiments; il révèle laquelle des trois façades d'Hosanna il préfère:

> Pis l'important... Eh, que j'me sens donc niaiseux de te dire ça... 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... va te démaquiller... (Hosanna, p. 75)

Les dernières paroles de la pièce, celles de Hosanna complètent la formulation de la liberté. Elles signalent la mort d'un univers basé sur l'imitation et sur la peur des changements, et, en même temps, elles annoncent la naissance d'une acceptation de soi:

> Cléopâtre est morte, pis le Parc Lafontaine est toute illuminé! R'garde,

> Raymond,[2] chus t'un homme! Chus t'un homme, Raymond! Chus t'un homme! Chus t'un homme! Chus t'un homme... (Hosanna, p. 75)

Peut-être que la libération individuelle la plus laborieuse à effectuer est celle de la maîtrise de soi face à la mort.[3] Françoise Loranger traite de cette libération avec Mathieu (Mathieu), un de ses personnages les mieux analysés. Comme nous avons observé dans le chapitre précédent (cf. pp. 89-90), Mathieu se laisse aller à un désespoir en apparence sans remède. Incapable d'assurer une victoire sur lui-même, il abandonne l'idée de dominer les autres et envisage le suicide. Il a perdu toute envie de vivre quand il s'approche du Mont-Royal, en prononçant d'une façon frénétique et presque incantatoire les mots "Je vais me tuer".

"Pourtant, Mathieu est un être trop fortement enraciné dans la vie [...] pour que le suicide soit possible."[4] Au moment même de sa plus grande désillusion, lorsqu'il escalade la montagne pour se suicider, une

---

[2] Hosanna, comme Cuirette, décide d'appeler son ami par son prénom officiel; autrement dit, "Raymond" remplace le nom "Cuirette".

[3] Nous avons déjà discuté la libération de la peur de mourir chez le grand-père dans Une Maison... un jour..., mais ici il s'agit d'une puissance qui permet à l'individu de vaincre une mort très présente et actuelle, au lieu de la peur d'une mort qui, même si elle est très proche, est encore vague, parce que le moment exact n'est pas connu.

[4] Jean Filiatrault, "Mathieu et la victoire sur soi-même" dans "Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente" dans Littérature et société canadiennes-françaises de Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1964), p. 182.

partie de lui-même lutte contre la mort. Chaque fois qu'il crie "Je vais me tuer" sa conscience pratique et morale répond par un "Calme-toi! Si tu as peur, tu es foutu! Domine-toi!" (Mathieu, p. 215) ou par un "Reprends-toi! Recommence! ne lâche pas! Ta vie est en jeu; défends-là!" (Mathieu, p. 216). Mathieu assiste à un duel entre deux parties de lui-même, chacune luttant pour le posséder entièrement. Durant presque toute sa vie Mathieu a suivi ses impulsions en partie parce que sa conscience morale était toujours en butte aux attaques de ses parents et de son milieu. Ici, loin de cette influence restrictive et démoralisante, la conscience morale, peu à peu, gouverne Mathieu, qui sonde les régions les plus intérieures de son être pour découvrir les forces dont il a besoin pour reprendre sa vie:

> 'Non, je ne tomberai pas! Non, je ne mourrai pas! Pas ici... Pas comme ça... Quand je voudrai! Quand je serai prêt! Pas ici... Pas ici!' Tout le sert maintenant: la moindre aspérité, le plus petit arbuste. Rien ne lui échappe. Il joue des pieds et des mains, il invente des ruses, il rampe, il se traîne, il lutte, il se bat. Vivre! Vivre à tout prix! (Mathieu, p. 216)

Mathieu atteint le sommet complètement vidé et à bout de forces. Malgré sa fatigue une sensation de puissance l'envahit et le domine, l'assurant qu'il s'est enfin délivré du désir de se tuer. Transportés de joie par cet accomplissement incalculable, il s'écrie:

> Je vis! ... J'aurais pu crever, mais je vis! ... J'ai triomphé! Tout seul! J'ai triomphé! Ma vie est à moi! (Mathieu, p. 217)

Michel Tremblay dans ses Contes pour buveurs attardés, présente plusieurs personnages qui emploient des méthodes variées pour atteindre

la liberté. Celui qui nous impressionne le plus est l'homme qui accepte de lutter pour garder sa vie, même quand des forces extérieures le mènent à la porte de la mort et font leur possible pour l'empêcher de se libérer de cette mort qui lui est imposée. Cet homme, on le voit dans le conte "Le vin de Gerblicht". Ce n'est pas Gerblicht que nous admirons (ce démon qui se réjouit de la souffrance des autres), mais sa victime. Le contraste entre ces deux hommes est évident dès le début du conte: Gerblicht a la manie méphistophélique de soumettre à des supplices atroces de chétifs animaux, tandis que le narrateur abhorre les manifestations de cette cruauté recherchée et excessive chez son ami. Durant une démonstration de Gerblicht, où une souris meurt lentement et abominablement dans une boîte attachée à un fourneau à gaz, le narrateur perd connaissance. Quand il revient à lui, les paroles suivantes de Gerblicht nous annonce qu'un sort semblable l'attend: "Tu n'es pas très solide ... laisse-moi te dire que je te trouve très faible. Presque comme un petit animal" (Contes, p. 29).

Quelques jours plus tard, Gerblicht vient avec un cadeau: une bouteille de vin, que le narrateur, malheureusement, accepte. Après avoir bu le vin toxique, il s'écroule, oscillant entre la souffrance réelle et les cauchemars nés de son imagination. Tandis qu'il se tord de souffrances les mots de Gerblicht contribuent à sa folie croissante:

> Je t'avais dit que tu étais faible comme un petit animal! Comment trouves-tu mon vin? Tu vas mourir dans d'atroces douleurs et j'aurai le plaisir de te voir crever de la même façon que la souris qui danse! Exactement comme la souris qui danse! Tu vas brûler! Tu vas brûler! (Contes, p. 33)

Au point culminant de sa douleur il arrive au pied d'une montagne, qu'il essaie d'escalader pendant que Gerblicht lui ordonne de renoncer à la lutte, essayant de le convaincre qu'il est trop tard pour se sauver des mains de la mort. Comme Mathieu (Mathieu), le narrateur s'approche de la mort. Encore quelques minutes d'affliction et tout sera terminé. Il aurait été si facile d'accepter que tout soit fini, de suivre les conseils de Gerblicht:

> 'N'essaie pas d'escalader cette montagne! Je ne veux pas! Je ne veux pas que tu reviennes à la vie! Tu dois mourir! Il faut que tu meures! Je t'ordonne de ne pas escalader cette montagne!' (Contes, pp. 33-34)

Le narrateur refuse d'obéir. La montagne: c'est la vie. Il faut qu'il escalade la montagne pour atteindre de nouveau la vie. Accablé, exténué, vidé, il s'agrippe au sol et il monte. Aucun risque n'est trop grand, car il s'agit cette fois de sa propre vie. Malgré sa fatigue, malgré le terrain qui se dérobe à chaque mouvement de ses pieds, malgré tous les obstacles il découvre la force essentielle qui l'aidera à continuer sa vie. En vomissant le vin il atteint le sommet de cette montagne et il vit. Par la domination de soi en face de barrières presque insurmontables, il défie Gerblicht et prouve que c'est lui qui a la constitution la plus forte. Sa libération des forces du mal et de la mort est extrêmement satisfaisante; comme celle de Mathieu, elle est digne d'attention et d'admiration.

Dans le cas de Mathieu et de Gerblicht la mort qu'ils affrontent les oblige à se dominer pour la vaincre. Néanmoins, ces personnages ont plusieurs informations à leur disposition: ils savent le moment même de

leur mort, la nature de cette mort, et ils savent surtout que la possibilité de la vaincre se trouve en leur pouvoir, ce qui n'est naturellement pas le cas pour une victime du cancer ou d'un accident d'automobile, par exemple. Pour Mathieu et Gerblicht il s'agit seulement d'un triomphe du désir de vivre sur celui de mourir, ce qui est une étape considérable dans notre discussion de la liberté.

Le point culminant d'une émancipation personnelle est atteint lorsqu'un individu décide de vivre selon ses désirs et non pas selon ceux des autres. En ce qui concerne Françoise Loranger:

> le grand thème qui parcourt et domine l'oeuvre toute entière, depuis cet unique roman [Mathieu] jusqu'à Double jeu et Médium saignant [est] la vie, pleinement reconnue et assumée par l'individu, et n'obéissant à d'autre principe ou loi que la recherche du bonheur, du plein épanouissement de l'homme, de l'amour.[5]

Nous nous limiterons à deux de ses oeuvres: Une Maison... un jour... et Mathieu pour illustrer ce thème. Dans Une Maison... un jour... Dominique incarne l'idée de la liberté individuelle voulue par Loranger. Dominique vit sa propre existence, sans illusions et sans songer à forcer les membres de sa famille à se conformer à sa conception de la vie. La question du déménagement n'est pas un problème pour elle, car l'important est de vivre, sans se soucier de l'endroit. Comme Daniel le révèle, Dominique est : "Ici ou ailleurs, vous êtes... Vous avez une présence" (Maison, p. 39). Elle assume sa vie décidant de faire ce qu'elle veut, malgré

---

[5] Jean-Cléo Godin, "Françoise Loranger ou la maison éclatée" dans Le théâtre québécois de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot (Montréal: Editions HMH Ltée., 1970), p. 109.

les désirs contradictoires d'autres personnes. Son indépendance irrite sa fille Catherine, surtout quand elle s'obstine à toujours chercher le côté positif de la vie. Mais elle refuse de changer, comme elle l'explique à sa fille: "Oui... C'est ma tentation la plus personnelle de toujours dire oui, même quand il faudrait dire non. Je n'y échappe pas" (Maison, p. 80).

Si Dominique a découvert la formule pour se sentir bien en elle-même, elle ne reste pas sur un piédestal. Au contraire, elle utilise chaque occasion pour aider les autres à arriver au même point. Quand sa fille Nathalie montre des doutes en ce qui concerne son amour, Dominique la conseille:

> Nathalie, c'est fou d'attendre des réponses de quelqu'un qui cherche encore. C'est de toi qu'il s'agit, regarde en toi. La réponse ne peut manquer de jaillir. (Maison, p. 37)

Même quand Nathalie annonce son amour pour le mari de sa soeur, Dominique écoute et laisse sa fille suivre la voie qu'elle veut, si douloureuse soit-elle. Nathalie se déclare comme une personne autonome, du même moule que sa mère, en acceptant la vie telle qu'elle est, pleine de souffrances et de joies. Dominique n'essaie pas de dérouter le projet de Nathalie, car elle comprend chez sa fille la nécessité de faire de sa vie ce qu'elle pourra. Malgré ses opinions personnelles, Dominique comprend sa fille, qui insiste que son choix douloureux est le seul qui lui convienne et elle répond:

> Alors, il faut la suivre, Nathalie... Bonne ou mauvaise, il faut la suivre. C'est par là qu'il faut commencer, j'imagine, pour savoir qui tu es, et pour le devenir... Comment faire autrement si

> l'on veut un jour comprendre quelque chose à quelque chose? Comment faire autrement? (Maison, p. 152)

Donc, dans la pièce Une Maison... un jour..., surtout avec le personnage de Dominique et de Nathalie, et:

> A travers les fuites et les révoltes [...] au delà de l'incertitude jamais apaisée [...] Françoise Loranger a formé un pari: celui d'un accord possible avec soi-même, et d'un consentement à l'humaine condition dans la foi et la recherche passionnée de son salut personnel.[6]

Si nous revenons au personnage de Mathieu (Mathieu) il faut dire que même s'il s'est libéré du désir du suicide, il lui reste un grand nombre d'obstacles à franchir avant d'atteindre une libération totale. Et Mathieu est assez lucide pour voir ces obstacles. Il se rend compte de la nécessité de changer radicalement de milieu s'il veut envisager une évolution personnelle. Dans ce but il va à la campagne au Camp des Athlètes d'Emile Rochat. Sous la direction d'Emile il laisse son esprit s'engourdir momentanément pour se consacrer à son corps. Chez sa mère il a passé des heures dans sa chambre à écrire des notes dans un cahier noir. Maintenant il cesse d'écrire et commence à vivre. Il renonce à passer des heures à l'intérieur de la maison et se tourne vers le développement de ses muscles par la participation sportive. Pendant la plus grande partie de sa vie Mathieu s'est détesté; maintenant une transformation est possible s'il apprend à aimer son corps au lieu de le considérer comme un objet de dérision. Ce n'est qu'à travers une regénération physique

---

[6] Maurice Blain, "Eloge de la Tendresse" dans Cité Libre, Vol. XV, No. 78, juillet, 1965, p. 31.

qu'il peut détruire la conception d'une laideur spirituelle. Ainsi, il devient disciple de Rochat, imitant ce maître jusqu'au moment où il peut s'avancer vers un miroir et se regarder, sans reculer. Enfin Mathieu s'apprécie physiquement.

Avec cette nouvelle estime de soi, Mathieu parvient à discerner que le mépris des autres n'est plus une préoccupation souveraine de sa vie; il se rend compte qu'il ne sera accepté par les autres que lorsqu'il se reconnaît lui-même. Chaque jour devient une lutte où sa vie oscille entre le pessimisme gravé en lui pendant des années et l'optimisme qui lui vient après chaque victoire sur lui-même. A Montréal Mathieu se sentait toujours inférieur dans son travail; au camp l'absence de hiérarchie rend acceptables même les travaux les plus méprisables. L'atmosphère saine du camp dissipe peu à peu les tares de sa vie d'autrefois. Pour la première fois Mathieu arrive à dire qu'il est heureux. Il est sûr de se trouver sur le chemin qui conduit au bonheur et à l'égalité avec les autres. Maintenant, "il ne fallait consentir qu'aux actes qui correspondent à la fois aux capacités et aux exigences de l'individu" (Mathieu, p. 333).

La dernière étape dans sa libération survient au moment où il rejette l'imitation de Rochat et l'imitation du bonheur de Rochat pour se forger sa propre voie, son bonheur à lui: "Tout ce que je dois faire, dire ou penser, doit être de moi [...] En un mot, tout recréer à mon usage" (Mathieu, pp. 335-336). Mathieu réussit à se comprendre et à se respecter. La domination de soi a effacé la moindre tentation de suicide pour laisser place à un Mathieu plus lucide:

> On m'avait trompé en me faisant croire au malheur plutôt qu'au bonheur... J'ai compris que j'en avais assez de souffrir et qu'il fallait que j'en sorte puisque je n'acceptais pas de mourir. (Mathieu, p. 345)

En conséquence il n'a plus peur de manifester son amour pour d'autres, surtout son amour longtemps inexprimé envers Danielle. De plus, il ajoute à sa conception de la vie une profondeur qui dépasse son âge. Mathieu sort des ténèbres qu'il a créées pour tirer partie d'un soleil qui a toujours brillé, pour faire partie d'une vie qu'il contrôle librement; il en fait l'aveu dans une lettre à Danielle:

> [...] je me sens aussi ému que si j'étais placé au seuil d'un monde nouveau. Et pourtant rien n'a changé, le monde est tel qu'il était. Mon regard seul est différent, qui me permet de le voir sous un autre jour. Mes lunettes noires gâchaient tout! N'allez pas vous dire toutefois que je crois avoir trouvé à ma vie une réponse définitive, je veux au contraire avoir l'oeil bien ouvert; continuer à chercher; et ne pas craindre, si je me trompe de renier demain ce qui aujourd'hui m'est une vérité. (Mathieu, p. 360)

Michel Tremblay expose, lui aussi, l'idée d'une vie pleinement assumée dans son théâtre de traduction et d'adaptation des oeuvres de Paul Zindel: "... et mademoiselle Roberge boit un peu..." et L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons. Dans cette dernière pièce, l'atmosphère de la maison est peu propice au développement d'un esprit indépendant. Tremblay met sur scène un drame poignant où l'épilepsie, la folie et les échecs occupent le premier plan. Au milieu de tout cela il installe Mathilde, la génie de la famille Messier, qui s'efforce de s'améliorer malgré son environnement. Pendant que sa soeur, Rita, obsédée par les apparences physiques, se moque des vêtements de Mathilde,

celle-ci se consacre à une activité plus satisfaisante: des expériences scientifiques. Entourée d'une mère qui considère l'école comme une perte du temps (cf. chapitre II, p. 69) et d'une soeur épileptique qui s'intéresse exclusivement aux garçons, Mathilde ne reçoit aucun encouragement dans ses recherches. Bien des fois elle doit lutter pour préserver ses Vieux-Garçons. Mais elle persévère et réussit à gagner un trophée à l'école en récompense de ses efforts. A cause de son jeune âge, Mathilde n'a ni la chance ni la maturité nécessaire pour quitter cette maison peu favorable au développement intellectuel, mais elle a décidé de vivre une vie à elle malgré tout. A la fin de la pièce sa mère conclut qu'il faut haïr le monde; Mathilde annonce qu'elle n'accepterait jamais de suivre la voie de sa mère. Au contraire, ses expériences scientifiques l'ont amenée à une conception beaucoup plus saine et plus optimiste de la vie. Mathilde décide de travailler pour réaliser ses désirs:

> Mais le plus important, je crois, c'est que cette expérience m'a prouvé que je pouvais devenir quelqu'un moi aussi... Je suis importante! Chaque atome en moi, chaque atome en chacun de nous est venu du soleil... ou d'endroits inimaginables plus loins que nos rêves [...] Atome. Atome. Quel beau mot! (L'Effet, p. 71)

"...et mademoiselle Roberge boit un peu..." présente l'histoire des trois filles Roberge: Célia, Anne et Catherine. Célia est la seule des trois soeurs à réussir dans la vie; à être contente de son emploi comme directrice des bureaux pédagogiques. Les deux autres soeurs, simples institutrices, ont toujours été jalouses de leur soeur aînée. Quand Anne devient folle, Célia veut offrir son aide financière, mais

chaque effort de sa part est reçu avec colère. Anne en veut à Célia parce que celle-ci a toujours été différente des autres, elle a toujours tenté de créer une façon à elle de vivre. Même quand Célia conseille à ses soeurs de chercher une avenue qui leur convienne elle rencontre leur résistance. Catherine s'obstine à la tenir responsable de ses malheurs, tandis que Anne s'amuse à tirer un pistolet (sans balles) dans sa direction (cf. chapitre II, p. 74). Finalement, Célia en arrive à ne plus tolérer les injures qu'on lui lance et elle crie: "T'es pas obligée de me suivre! Laisse-moi faire! LAISSE-MOI FAIRE MA VIE!" (M11e, p. 93). Elle annonce qu'à partir de ce moment elle va s'occuper de sa vie et non plus de celle de ses soeurs. Les papiers qu'elle lance à Catherine indique qu'elle renonce à aider Anne. Elle quitte ses soeurs parce qu'elle refuse de sacrifier sa liberté d'être ce qu'elle veut. Ses derniers mots à Catherine atteste son refus de jouer le jeu de ses soeurs:

> A partir de maintenant, c'est toi qui es responsable, mais laisse-moi te dire une chose: QUOI QUE TU FASSES, TU REUSSIRAS PAS A M'AVOIR! TU REUSSIRAS JAMAIS A ME DETRUIRE! PAS AU POINT OU ON EST RENDU! PAS AU POINT OU ON EST RENDU! (M11e, p. 94)

La libération individuelle la plus importante du monde de Tremblay reste celle de Carmen dans A toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Carmen, comme sa soeur Manon, a passé une quinzaine d'années dans une maison où le père et la mère se détestaient. Après la mort de ses parents elle a décidé d'aller dans le monde et de créer sa propre vie. Sa soeur Manon, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre (cf. pp. 45-46), essaie de perpétuer la lignée de sa mère, qu'elle considère comme une sainte. Pour elle Marie-Lou représentait le bien et Léopold le mal. Carmen est

assez lucide pour comprendre que ses parents avaient des qualités et des défauts, que ni l'un ni l'autre n'étaient complètement bons ou complètement mauvais. Mais cette partie de sa vie a cessé d'être importante après la mort de ses parents. Carmen accepte le fait qu'elle n'oubliera jamais son passé, néanmoins elle se rebelle contre l'idée d'y rester enfoncée comme Manon (cf. Marie-Lou, p. 91)

Carmen s'est rendue compte que c'est le temps d'agir, de quitter "c'te maudite trappe à rats-là" (Marie-Lou, p. 86), qu'est devenue sa maison. Rester à la maison serait accepter une vie de soumission, de passivité, d'emprisonnement dans une autre cellule de "tu seul". Elle quitte sa maison et sa soeur, optant pour la vie. Si elle est née dans la misère, au moins elle décide d'en sortir, ce qu'elle révèle à sa soeur:

> Carmen: [...] Chus v'nue au monde dans marde pareille comme toé, Manon, mais au moins j'essaye de m'en sortir! Au moins, j'essaye de m'en sortir!
> Manon: En chantant des chansons de cowboy, au Rodéo!
> Carmen: Oui, en chantant des chansons de cowboy, au Rodéo! Pour moé, être libre, c'est de chanter des chansons de cowboy, 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! (Marie-Lou, p. 70)

Ce qui nous étonne le plus dans le choix de Carmen c'est qu'elle ne demande pas trop. Elle sait ce qu'elle est capable de faire, et se limite à cela. Elle ne prétend pas devenir une nouvelle Diane Dufresne ou une autre Ginette Reno; elle se contente de sa position de chanteuse "western". Ce qui est plus important encore, c'est qu'elle est heureuse. Carmen est le premier personnage de Tremblay qui arrive à dire: "je suis heureux avec ce que je fais". Carmen a quitté la maison, mais le

milieu reste le même: elle vit toujours dans les quartiers pauvres de Montréal. La décision de Carmen est d'autant plus difficile qu'elle accepte de se libérer dans son milieu, malgré les conditions qui l'entourent:

> Le nouveau monde de Carmen ne diffère en rien de celui de son enfance, de ses parents. Rien n'est changé si ce n'est cette volonté de s'en sortir autrement que par le refus. Comprendre son passé, non pour s'y enfermer irrémédiablement, mais pour y puiser les racines de son destin du révolté, pour y découvrir la substance de ce qui la différencie des autres; tel sera le défi de Carmen! Et Carmen, chose unique dans le monde de Tremblay, prendra en main son histoire.[7]

La liberté de Carmen n'est pas une liberté égoïste. Elle retourne à la maison avec l'intention de faire naître chez sa soeur le goût d'une vie autonome. Elle s'est émancipée, elle a assisté à l'éveil de sa propre conscience et c'est cela qu'elle veut partager avec Manon. Même devant la lâcheté de sa soeur, Carmen tente de la pousser à l'action:

> Y faudrait que tu comprennes qu'y est temps que tu sacres ton chapelet à terre, que tu te débarrasses 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! [...] Vide-toé la tête! Mets tes souvenirs à porte! Sors de ton esclavage! Reste pas assis là, à rien faire! FAIS QUEQU' CHOSE! (Marie-Lou, p. 92)

Finalement elle abandonne, car elle est trop libre pour reprendre une vie de lamentations, de pitié et de haine. Elle est trop heureuse pour

---

[7] Guy Cloutier, "Michel Tremblay ou de la révolution tranquille aux événements d'octobre" dans Nord No. 1 (Québec: Les Editions de l'Hôte, 1971), p. 17.

s'installer de nouveau dans un passé qu'il vaut mieux oublier. Donc, Carmen, à la fin de la pièce, affirme encore une fois sa liberté en fermant la porte sur la partie de son passé qui ne la concerne plus: Manon. Carmen refuse d'avoir pitié de sa soeur, et, puisque celle-ci ne désire pas son aide, Carmen revient à la jouissance de sa propre indépendance.

La libération individuelle est donc une étape nécessaire, essentielle pour sauvegarder un état d'indépendance complète et finale. Sans le développement d'une autonomie personnelle chez tous les "Mathieu" et les "Carmen" du Québec, il n'y aurait jamais l'occasion d'évoluer vers une prise de conscience collective. Ce sont les Carmen et les Mathieu qui moissonnent les premières récoltes dans le champ de l'indépendance nationale. Mais c'est l'ensemble de leurs successeurs qui en assure l'épanouissement.

La femme occupe une place importante dans les oeuvres de Loranger et de Tremblay. Jusqu'ici nous avons vu que les femmes décrites par ces deux écrivains-dramaturges comme des objets plutôt que comme des personnes étaient condamnées à une "maudite vie plate" dans une maison à l'atmosphère étouffante. Malgré toute cette noirceur il y a quand même une lueur d'espoir: pour Françoise Loranger grâce au personnage de Gertrude dans Encore cinq minutes;[8] chez Michel Tremblay les pièces

---

[8] La libération de Gertrude est une de ces libérations qui peuvent être interprétées de plusieurs façons. On peut à juste titre la considérer comme un exemple de libération personnelle, mais j'ose la voir comme une libération collective, Gertrude étant le symbole de chaque femme opprimée. C'est justement la pièce Encore cinq minutes qui met fin au théâtre traditionnel de Loranger et annonce sa nouvelle voie: le théâtre collectif.

Lysistrata et "Gloria Star" (Trois petits tours) expriment concrètement sa conception de la libération féminine.

Encore cinq minutes présente une scène familière à un grand nombre de femmes d'aujourd'hui: une ménagère peu appréciée de sa famille. Chaque effort qu'elle fait pour plaire à sa famille est reçu non seulement avec un manque d'intérêt mais avec dégoût (cf. chapitre I, p. 11). Chacun exprime le désir de s'éloigner de Gertrude, et finalement elle demande: "Qu'est-ce que j'ai donc? Quelle sorte de poison suis-je pour qu'on soit obligé les uns après les autres, de vous détacher de moi?" (Encore, p. 72).

Le grand problème de Gertrude, et des femmes de son genre, c'est qu'elle n'évolue pas avec son temps. Gertrude adhère à des valeurs fixes, pendant, qu'autour d'elle, son monde s'écroule. Elle continue à appeler Renaud "Boubou" (cf. chapitre II, p. 64), se souvenant des moments passés depuis longtemps, où il avait organisé sa vie autour d'elle. Elle remplit sa maison de meubles canadiens anciens parce qu'ils symbolisent une stabilité que son mari et ses enfants cessent de lui donner. Et pendant qu'elle tourne en rond dans une pièce vide, sa famille se disperse, chacun cherchant un style personnel de vie.

Gertrude se rend compte de l'inutilité de ses actions, du vide qui s'est produit dans sa vie après tant d'années au service des autres. Et c'est la pièce vide qui la pousse à agir. Cette pièce évoque la nécessité de faire table rase de sa vie, de la désinfecter afin de recommencer avec une page blanche. Gertrude, si longtemps prisonnière des autres, se rebelle finalement. Le bilboquet de Geneviève, le pétrin de Boubou, tous ces cadeaux symboles de sa soumission familiale, sont

jetés ou brisés. Elle tente de détruire tout ce qui vient des autres, tout ce qui l'empêche d'avoir une identité à elle. Gertrude montre que la femme est capable de mener sa propre vie, de prendre possession de soi. Pour mieux convaincre sa famille elle insiste:

> Ne me commande pas! Ne te mêle plus jamais de me dire quoi faire! Jamais plus personne ne me dira ce que j'ai à faire! (Encore, p. 74)

La décision finale de Gertrude, celle de quitter sa famille, annonce qu'elle se débarrasse d'une dépendance étroite du passé pour vivre au présent. Sa vie est à elle donc il faut qu'elle la crée. "Il doit bien me rester encore cinq minutes, non?" (Encore, p. 78) indique qu'il y a toujours de la valeur à travailler pour une libération même après tant d'années de servitude. Françoise Loranger, par le personnage de Gertrude, montre la nécessité pour les femmes d'être traitées comme des êtres humains entiers. Gertrude prouve à sa famille qu'elle n'acceptera plus jamais leur conception égoïste du monde:

> 'Et moi? et moi?' lance-t-elle à son fils. Ce cri c'est l'expression du malaise profond de bien des femmes qui, toute leur vie, n'ont été que la femme de quelqu'un, l'épouse d'un autre et la mère d'un troisième [...] Gertrude trouvera la force de caractère pour traduire en actes les conclusions de cette crise. Elle dira à sa famille: 'Vous avez tous l'âge d'être orphelins.' Et, à partir de ce moment, elle tâchera de trouver en elle-même des raisons d'exister, ce qui, d'après Madame Loranger, devrait être le but de tous les êtres humains, qu'ils soient hommes ou femmes.[9]

---

[9] Henriette Major, "Tout sur tout" dans Châtelaine, Vol. 8, No. 2, février, 1967, p. 10.

Les Trois petit tours de Michel Tremblay nous présente la femme vue sous plusieurs aspects. D'abord, il y a la femme prisonnière d'une vie sans avenir véritable dans "Berthe" (voir chapitre I, pp. 27, 28 et 47), et ensuite, Carlotta dans "Johnny Mangano and his Astonishing Dogs" incarne la femme-objet (voir chapitre I, p. 9 et chapitre II, p. 82). La troisième pièce, "Gloria Star", marque une rupture avec les deux autres. Gloria Star est une stripteaseuse, dont la carrière a été soigneusement préparée par son agent. C'est grâce à l'agent que Gloria Star est devenue célèbre. L'agent a toujours été sensible aux courants populaires, et elle sait que les femmes refusent maintenant de rester immobiles pendant que les hommes s'amusent de plein gré. Elle se rend compte que le temps est venu de répondre aux exigences des femmes:

> Mais il est une partie du public que j'ai toujours négligée, une partie du public qui est en train de devenir majorité: la partie du public qui demande quelque chose de neuf! Les femmes aussi veulent être provoquées, transportées, jeune homme! (T.P.T., p. 61)

Jusqu'alors la sexualité était le domaine des hommes. Tremblay, avec "Gloria Star", annonce que les désirs féminins ne doivent plus être oubliés. Pour que la femme réussisse un jour à atteindre sa libération, il faut enseigner au public qu'elle a besoin d'une égalité avec l'homme. Tout ce qui, jusqu'ici, était réservé exclusivement aux hommes, doit être maintenant accessible aux femmes, et cela inclut l'expression d'un appétit sexuel. La femme d'aujourd'hui refuse de rester passive en ce qui concerne la sexualité, et l'agent, conscient de ce fait, l'indique au régisseur:

> Avez-vous déjà pensé à ce que cela donnerait

> si un jour un homme se déshabillait sur une scène? [...] Je ne plaisante pas! L'ère de la femme-objet est révolue, jeune homme! Nous entrons maintenant dans l'ère de l'homme-objet! [...] Vous paraissez, vêtu en Arabe! Le cheik d'Arabie! [...] Et vous commencez à vous dévêtir, lentement... Vous enlevez votre burnous, votre cafetan, vous délassez vos sandales, devant un public de femmes en délire! (T.P.T., pp. 59,62)

A la fin de la pièce, le régisseur, malgré son obstination, suit dans un état d'hypnose Gloria Star sur scène. L'agent réussit à dominer le régisseur, à le convaincre qu'il remplacera Gloria Star, que c'est lui la nouvelle vedette, lui le futur objet. Le rire de l'agent symbolise l'arrivée d'une ère nouvelle, qui a été rendue possible parce que la femme est sortie de sa passivité pour s'exprimer et même pour dominer.

Le thème de la femme libérée à un tel point qu'elle domine l'homme est traité par le "Dynamic Duo"[10] d'André Brassard et de Michel Tremblay dans leur adaptation d'une pièce d'Aristophane: Lysistrata. Le personnage principal, Lysistrata, déteste la guerre parce qu'elle vide la Grèce de sa population mâle. De plus, la guerre dure depuis si longtemps que personne ne se souvient des raisons exactes qui l'ont provoquée. Chaque femme a souffert de la guerre, et chaque femme la hait, mais personne à part Lysistrata ne songe à la confronter. Comme elle le dit: "L'inconscience des femmes est leur trait le plus bête" (Lys., p. 18). Lysistrata rêve de la libération de chaque femme grecque, spartiate aussi bien qu'athénienne, mais cette libération ne sera possible que si toute

---

[10] J'ai tiré cette expression de Michel Bélair dans son livre Michel Tremblay, Collection Studio (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1972), p. 66.

la population féminine se solidarise contre la guerre. Dans ce but Lysistrata propose une solution unique mais difficile:

> Pour tuer la Guerre, car il s'agit bien ici de tuer la Guerre, et pour toujours, il suffirait que nous nous refusions à tout contact charnel avec les hommes et que nous occupions l'Acropole où est entassé le trésor public, nerf de la guerre, jusqu'à ce que les hommes capitulent. (Lys., p. 28)

Dans une première étape Lysistrata essaie de convaincre les autres femmes qu'elles sont capables, vraiment capables, de détruire la guerre. Petit à petit les femmes acceptent le raisonnement de Lysistrata, qui prouve qu'il ne reste que peu de temps pour agir car la guerre risque d'enlever à jamais les hommes. Ses paroles font grandir chez les autres femmes une confiance nouvelle:

> Les femmes, comme des statues, resteront froides alors
> Que restera-t-il aux hommes d'autre que capituler?
> Femme de Grèce, toi qui te languis, tu peux changer ton sort.
> Ecoute-moi, suis mes conseils, et la victoire est assurée!
>
> (Lys., p. 29)

Les femmes mettent en pratique leur nouvelle confiance quand neuf vieillards empêchent les deux jumelles de retourner à l'Acropole. Tout de suite elles viennent en aide aux jumelles et arrosent les vieillards. Quand le Prytane vient examiner les plaintes des vieillards, Lysistrata définit la position des femmes:

> Un pays est aussi facile à diriger qu'un logis!
> Et une femme, en fin de compte, est toujours plus brillante que son mari!
> Vous vous êtes perdus vous-mêmes; nous vous sauverons!

> A l'avenir vous carderez la laine et nous régnerons!
> (Lys., p. 54)

A partir de ce moment-là, les femmes refusent de rester passives quand les hommes détruisent leur avenir.

Ces femmes remportent une importante victoire quand Kineas, un des soldats d'Anagyros, vient à l'Acropole demander sa femme. Plein de désir, il s'agenouille prêt à tout faire pour reprendre sa femme, sauf à arrêter la guerre. Myrrhine le rend presque fou en le séduisant sans s'offrir à lui, et les femmes se moquent de ce soldat incapable de se contrôler. Kineas est humilié et cette humiliation marque une victoire inestimable pour les femmes. Maintenant elles n'ont plus peur de personne; elles savent qu'elles triompheront en fin de compte.

Dans Lysistrata Tremblay et Brassard mettent sur scène un mouvement féministe. Pendant des centaines d'années la femme a cherché son identité, la liberté et le contrôle de son avenir. Mais l'homme s'est toujours tout approprié pour lui-même, réservant à la femme le rôle d'une citoyenne de deuxième classe. Avec le plan de Lysistrata, les hommes doivent finalement céder aux demandes des femmes, tout en admettant que la femme a évolué et qu'elle est arrivée au moins à un point d'égalité avec l'homme. Les femmes sont sorties de leur complaisance dans un état surbordonné pour prendre en main leur destinée.

La libération féminine, un sujet peut-être trop discuté dans notre siècle de "women's lib" est néanmoins essentielle à toute étude des oeuvres de Françoise Loranger et de Michel Tremblay. La femme occupe une place centrale dans la société québécoise parce qu'elle est

indispensable à la continuation de cette société: c'est elle qui la peuple et c'est elle qui l'éduque. Personne n'ose nier que la mère engendre la race humaine et seulement un imbécile proposera que l'éducation de chaque individu ne débute pas avec sa mère. Donc, si on veut libérer une société il faut commencer par le coeur de la famille: la mère. Si on ne libère pas la femme, tout espoir de libération est détruit pour les hommes et pour les enfants. Loranger et Tremblay, comme nous l'avons vu, sont bien conscients de ce fait.

Un obstacle à franchir sur le chemin de la liberté (cette fois pour toute la société et non seulement pour les femmes) est le puritanisme et la peur de la sexualité, solidement enfoncés dans l'esprit québécois par des siècles de tradition religieuse. Double jeu est la réponse de Françoise Loranger à cette barrière. Le personnage de No. 1 joue le rôle de la jeune fille, qui représente l'évolution vers une conception plus saine de la sexualité et, partant du bonheur. Dans sa recherche du jeune homme elle demande l'aide d'un passeur et d'un arpenteur; le premier lui demande de se déshabiller devant lui et le dernier cherche à faire l'amour (cf. chapitre I, pp. 8-9). D'abord, avec le passeur, elle réfléchit avant de prendre une décision: qu'est-ce qui est plus important, retrouver le jeune homme ou rester habillée? Les deux sont importants mais graduellement elle se rend compte que l'amour doit avoir la priorité. Donc, elle se soumet aux désirs visuels du passeur et se déshabille devant lui. Par cet acte la jeune fille utilise son corps comme moyen de marchandage; le geste est nécessaire. Elle satisfait sans enthousiasme le désir du passeur pour la bonne

raison que, retourner chez elle sans retrouver le jeune homme serait un retour en arrière, un renoncement à ce qu'elle croit être le bonheur.

De l'autre côté de la rivière la jeune fille réfléchit davantage à la demande de l'arpenteur. Son hésitation est compréhensible, car l'arpenteur lui a demandé de faire un acte qui est condamné par la société. Elle ne suit pas aveuglément la pensée rigoureuse d'une société qui ne lui a jamais apporté de bonheur. Finalement, elle accepte le prix de l'arpenteur parce que c'est la seule voie qui lui est ouverte. L'arpenteur l'utilise; il traite le corps de la jeune fille comme un objet, mais elle est obligée d'accepter ses conditions si elle veut retrouver le jeune homme. Malheureusement, en se donnant à l'arpenteur, elle reste encore soumise aux autres.

A la fin de l'histoire la jeune fille réussit enfin à trouver le jeune homme. Ce dernier après avoir écouté son histoire, la rejette, la considérant indigne de lui. Après avoir franchi tant d'obstacles afin de le retrouver, la jeune fille semble avoir échoué. Ce n'est pas du tout le cas. Tout à coup elle comprend qu'elle s'est trompée dans son image du bonheur. Elle se débarrasse de la notion que le jeune homme représente le bonheur, parce que ce bonheur dépend d'une autre personne et non pas d'elle-même. Son rêve est inutile. Elle comprend que le jeune homme est prisonnier d'une conception trop austère et trop limitée de l'existence, qu'il a peur de son corps et peur de la vie. La jeune fille, par contre, est trop indépendante pour désespérer. Son voyage n'a pas été inutile parce que chaque expérience a contribué au développement de sa libération totale. Elle sait qu'il n'est pas nécessaire

maintenant de prêter son corps aux autres si cela ne correspond pas à ses désirs. Néanmoins elle ne regrette pas ses actions passées et elle ne les considère pas comme des péchés mortels. La jeune fille voit les aspects positifs de ses expériences. Avec le passeur elle a appris la valeur de la persévérance, avec l'arpenteur elle s'est rendue compte de la beauté de son corps: "J'appris par lui que mon corps était bon. Non seulement pour lui... mais pour moi" (Double, p. 201). Le jeune homme l'a poussée à voir que son existence ne dépendait pas de lui. Elle arrive à une position où elle peut définir qui elle est, ce qu'elle souligne dans son chant:

> Etre là toute entière
> Présente à cet instant
> A ce moment de vie.
> Tu es là, tu es toi
> A tort ou à raison
> Tu es bien dans ta chair
> Tu es bien avec toi.
> Tu es le coeur du monde
> Centre de l'univers.
> (Double, p. 53)

Ce chant exprime la vraie libération de la jeune fille. Elle a rejeté les peurs nombreuses qui l'ont suivie pendant sa vie pour construire une moralité pratique et plus saine. Elle se rend compte, finalement, que son bonheur dépend d'abord et principalement d'elle-même.

La libération de la jeune fille est aussi collective qu'individuelle. Par cette pièce Françoise Loranger se définit comme une dramaturge très proche du peuple. Elle a senti l'étouffement de tout un peuple sous une moralité exigeante et étroite, imposée par une église trop arriérée. La libération de la jeune fille montre un moyen pour en

sortir. Même si le personnage du No. 1 est l'actrice principale, elle n'est pas la seule qui joue le rôle de la jeune fille. No. 7, No. 8 et No. 10 essaient tous de jouer le rôle, et même les spectateurs, à la fin de la pièce, sont invités à monter sur scène. L'expérience de purification, de libération, de la jeune fille ne peut pas être réservée exclusivement à un individu, car elle appartient à tout le monde, à chacun prêt à payer le prix. Dans Double jeu "l'auteur fournit au spectateur le moyen de se voir vivre et renaître sur scène, de se purifier par la représentation."[11]

Michel Tremblay a aussi parlé d'une libération de la peur du corps. Déjà dans Lysistrata il a mis sur scène un choeur de femmes qui chantent la beauté du corps de leur mari et ensuite celle de leur propre corps. Jamais auparavant dans le théâtre québécois un dramaturge n'avait osé employer une quantité d'adjectifs positifs pour décrire le corps humain. Le duo de Tremblay-Brassard le fait. Le choeur des Spartiates remplacent la honte et la peur du corps par l'admiration et l'exaltation:

> Des corps superbes, elles ont nos femmes!
> Des corps musclés, oui, mais gracieux!
> Des corps robustes, des corps vigoureux!
> Des corps puissants, des corps solides!
> Des corps très fermes, des corps admirables!
> Des corps magnifiques, des corps merveilleux!
> Des corps magnifiques, des corps merveilleux!
> (Lys., p. 33)

Avec "Gloria Star" (Trois petits tours) Tremblay va un peu plus loin quand il fait dire à l'agent: "Le corps humain est le chef-d'oeuvre de la

---

[11] Jean Garon, " 'Double jeu', un psychodrame à la rescousse de l'être humain" dans Le Soleil, 1er février, 1969, p. 32.

Création" (T.P.T., p. 61). C'est dans son roman, C't'à ton tour, Laura Cadieux qu'il développe à fond ce thème, afin de rejeter, une fois pour toutes, une conception fausse et ignoble du corps et de la sexualité.

C't'à ton tour, Laura Cadieux est un roman dont la trame se déroule dans la salle d'attente d'un gynécologue un après-midi. Tremblay reprend le type de femmes que nous avons déjà vues dans Les Belles-Soeurs et il les laisse parler pendant qu'elles attendent le médecin. Ce ne sont plus les "Belles-Soeurs" de 1968 mises sur scène mais celles de 1973, cette fois beaucoup plus saines, et donc, plus prêtes à être libérées. Madame Thibodeau nous intéresse beaucoup, car c'est elle qui incarne le changement radical des idées envers la sexualité. Elle représente une évolution dans le monde de Tremblay; enfin il nous présente une femme qui non seulement aime faire l'amour, mais qui crève quand elle en est privée:

> [...] moé y me faut mes trois bottes par semaine! Mais pas des p'tites bottines, là, non, non, non, des vrais botterleaux! Demandez à Oscar, y'est pâle comme un linge pis les jambes y tremblent quand y s'en va travailler, le lendemain matin. Moé, j'aime ça, madame! Pis chus pas gênée de le dire, hein, pis j'en ai pas honte: j'aime ça, j'trouve ça le fun, ça me garde en forme, ça me fait chanter, ça me rend de bonne humeur, pis ça me fait dormir comme une Madeleine. (Laura, p. 127)

Madame Thibodeau détruit le mythe, perpétué par une certaine conception religieuse, que faire l'amour est un devoir et non pas un plaisir. Elle parle ouvertement, de son amour du sexe, tout en montrant qu'elle est une personne meilleure pour s'y être adonnée. L'activité sexuelle est décrite d'une manière positive: elle améliore la santé physique et

mentale. Ceux qui y participent ne sont pas des obsédés mais des personnes qui profitent plus pleinement de la vie.

Tremblay ne se contente pas de décrire uniquement une femme satisfaite de la sexualité. Il veut créer une situation où le lecteur ne doit plus être choqué, tout en choquant le lecteur une fois pour toutes. Madame Thibodeau ne s'arrête pas à dire simplement qu'elle aime faire l'amour; elle pérore sur une situation très très personnelle entre elle et son mari (cf. Laura, p. 128). A travers le personnage de Madame Thibodeau, Tremblay nous pose une question: serons-nous scandalisés, comme Lucille Bolduc et les deux soeurs grecques qui ont tout écouté, ou serons-nous capables de rire, d'être amusés par une femme qui évidemment jouit du côté sexuel de la vie? Et il espère que nous répondrons par un rire, car c'est la libération de la peur de la sexualité par toute la société qu'il recherche et non seulement celle d'un de ses personnages.

Dans toutes ses oeuvres Michel Tremblay traite du problème de l'incommunicabilité sexuelle. Par suite d'une éducation religieuse qui date de cinq siècles, le Québec est plein de Marie-Lou et de Manon (personnages d' A toi, pour toujours, ta Marie-Lou), qui perpétuent à leur insu des tabous sexuels. Avec Madame Thibodeau, Tremblay annonce un Québec en transition, qui repousse les attitudes médiévales pour affirmer la nouvelle liberté d'esprit sur le plan sexuel, un Québec où une Madame Thibodeau n'est plus la seule à s'épanouir grâce à une vie sexuelle heureuse. L'attitude de Madame Thibodeau (cf. Laura, p. 131) montre que des pas énormes ont été faits pour la libération sexuelle du peuple québécois.

L'influence du clergé sur la formation de la pensée et de la culture québécoise est irréfutable, surtout aux niveaux sexuel et politique. Plus que n'importe quelle autre autorité, le clergé a effectivement paralysé le peuple québécois. C'est donc contre cette influence religieuse que ce peuple a dirigé tout d'abord sa révolte. La libération sexuelle que nous venons de discuter nous prépare pour la dernière et la plus importante étape de l'indépendance: l'indépendance politique. Sans elle, le Québécois ne peut pas vraiment se considérer totalement libéré.

La conscience de la nécessité d'une libération politique domine surtout les oeuvres de Françoise Loranger. Même dans une de ses premières pièces, Une Maison... un jour..., le personnage de Catherine exprime l'horreur de Loranger devant l'immobilisme du peuple québécois sur le plan politique:

> Nier l'action au 20e siècle! Nier l'action quand on appartient à une petite poignée de Canadiens français perdus sur un continent tout entier projeté dans l'action! C'est de l' aberration pure et simple, au moins reconnais-le! Condamner l'action quand notre survivance même en dépend! (Maison, p. 61)

D'ailleurs à partir de 1967 Françoise Loranger a complètement changé l'orientation de son théâtre, se consacrant spécifiquement au thème de la libération politique dans les pièces Double jeu, [13] Le Chemin du roy,

---

[13] Françoise Loranger, dans une entrevue avec J.P. Brousseau, "Loranger: 'Le vrai sujet de ma pièce, la peur' " dans La Presse, janvier, 1970, p. 32, considère qu'elle n'a écrit que deux pièces politiques (Le Chemin du roy et Médium saignant) mais l'interprétation politique de Double jeu est quand même très valide et évidente.

et Médium saignant. La transformation dans le théâtre de Loranger ne s'est pas faite aveuglément. Elle s'est rendue compte que, historiquement, le mot vaincu décrivait très bien le peuple canadien-français la plupart du temps, ainsi dans Le Chemin du roy:

> 7 : Comme ça, ça fait longtemps qu'on est paralysée, pauvre madame?
> 12 : Deux cents ans...
> Tous : Marchons, marchons... (Chemin, p. 86)

Remarquons qu'elle accepte le fait que son pays ait été paralysé si longtemps, parce qu'on ne peut pas changer le passé. Néanmoins les mots "marchons, marchons" évoquent une vigueur nouvelle dans l'esprit québécois: maintenant on est convaincu que la libération politique est possible dans le présent, malgré le passé dont il faut se débarrasser pour préparer collectivement l'avenir.

A cause des difficultés énormes qui s'opposent à la libération politique, bien des fois il faut avoir un catalyseur pour éveiller la fierté nationale chez l'homme ordinaire. Cette fonction est remplie par le Général de Gaulle dans Le Chemin du roy et l'arpenteur dans Double jeu. Quand le Général de Gaulle a lancé son cri, maintenant célèbre, du balcon de l'hôtel de ville de Montréal, il s'est réservé une place exclusive dans l'histoire québécoise. Non pas que les mots "Vive le Québec libre" fussent originaux mais ils ont poussé chacun à prendre position pour ou contre, à revaloriser les options politiques, devenues stagnantes avec les années. Françoise Loranger souligne cette influence dans une entrevue accordée à Parti Pris:

> Sa présence a permis aux Québécois de saisir concrètement l'existence d'une présence française

> dans le monde. Ses paroles nous ont permis de prendre conscience que notre revendication d'une existence française en Amérique n'était pas une fantasmagorie de névrosés. L'impact collectif suscité par cet événement nous a permis de réaliser que nous étions assez nombreux à le vouloir ce Québec Libre.[13]

De Gaulle n'a pas présenté une formule d'action; il n'a pas établi une liste détaillée de choses à faire pour reprendre possession d'un pays économiquement et politiquement vendu aux intérêts étrangers. Il a simplement dit d'agir, d'une façon ou d'une autre pour que cela soit fait. La réponse du peuple à cet appel fut énorme et encourageante. Dans Le Chemin du roy Loranger incarne cette réponse par le cantique "rendez mon coeur semblable au vôtre":

> 5 : Béni soit le général...
> Tous : Béni soit le général.
> 5 : Béni soit son grand nom [...]
> 9 : Souvenez-vous, ô bienheureux général, qu'on n'a jamais entendu dire, qu'aucun des membres de la francophonie qui ont eu recours à votre protection aient été abandonnés. Je cours vers vous, et gémissant sous le poids de cent années d'injustices en cette anglaise vallée de larmes, j'implore votre assistance. Veuillez, ô père du verbe, ne point mépriser mes avances, mais daignez les exaucer. Ainsi soit-il. (Chemin, pp. 113, 115)

Ce cantique est révélateur à différents points de vue. D'abord il est basé sur une prière de l'église catholique, le "Béni soit Dieu" récité au service de bénédiction, ce qui montre que la libération politique est devenue, en termes d'église, un principe sacré. Par ce cantique les

---

[13] T. Dumouchel, "Théâtre: événement vécu par la collectivité" dans Parti Pris, Vol. 5, No. 5, février, 1968, p. 56.

personnages de Le Chemin du roy soulignent l'importance primordiale d'une liberté politique. En même temps, par le ton dérisoire sous-entendu, c'est un rejet de cette même église, qui a contribué à la servitude de la nation québécoise par son attitude de toujours prêcher l'acceptation et la soumission. Enfin, c'est la décision de faire quelque chose pour affirmer et garder l'identité française au Canada. Ce réveil en lui-même est déjà une libération.

L'arpenteur dans Double jeu a aussi servi de catalyseur pour un réveil politique. Il devient très habile dans la traversée du marais, qui représente la barrière la plus dure à franchir: la barrière des difficultés politiques.[14] La jeune fille a résolu les problèmes de la forêt et de la rivière parce qu'elle a désiré pleinement une libération individuelle. Elle reste enfoncée dans le marais, incapable d'avancer, parce que sa conscience politique est restée endormie pendant trop d'années. Elle a développé une meilleure connaissance d'elle-même au cours de son voyage, néanmoins elle risque de la perdre car il manque à cette connaissance une partie fondamentale: son identité comme Québécoise.

L'arpenteur, à l'opposé de la jeune fille, a "assumé" son pays:

> Ce pays je le connais dans toutes ses dimensions! [...] J'ai vu des villages croupir dans l'ignorance et la pauvreté, j'ai vu des familles entières lutter à coeur d'années même pas pour vivre, mais pour survivre. Pour survivre, dans ce pays si riche! Oui, ce pays, je le connais. Assumer ce pays est aussi difficile que de s'assumer soi-même (Double, p. 165)

---

[14] Pour une élaboration des symboles de la forêt, de la rivière et du marais dans Double jeu voir Jean-Marcel Duciaume, "Françoise Loranger: Du théâtre libre au problème de la liberté." (Manuscrit inédit)

La jeune fille est inconsciente de cette dimension de l'arpenteur. Pour elle ce qui importe, c'est de trouver le jeune homme, rien de plus (cf. chapitre III, p. 123). Elle incarne le problème primordial du Québec: chacun préoccupé de son rêve personnel au lieu d'un travail collectif qui apporterait peut-être le moyen de l'accomplir. L'arpenteur reconnaissant ce trait chez la jeune fille essaie de la diriger vers une prise de conscience politique:

> [...] C'est de toi que je parle! [...] Oui, de toi! Oui, réveille-toi! Ce pays c'est toi, qu'est-ce que tu attends pour t'en apercevoir? Je parle de l'air que tu respires, de la terre qui te porte, de la rivière que tu viens de traverser, des chansons que tu chantes, de la langue que tu parles, d'une certaine façon d'être qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans le monde. (Double, p. 162)

Constatant l'inutilité de ses paroles sur la jeune fille, l'arpenteur annonce le prix qu'il demandera pour l'aider à sortir du marais (cf. ch. III, p. 123), un prix qui met fin à la parole et qui réclame d'elle une action. Il est vrai que l'acte d'amour n'est pas un acte libre de la part de la jeune fille (cf. ch. III, p. 123) mais en même temps l'union entre elle et l'arpenteur fait naître un nouvel ordre. L'arpenteur transmet à la jeune fille la semence qui produira des gens prêts à assumer leur pays. Ce n'est qu'après avoir fait l'amour, qu'après avoir agi qu'elle sort graduellement de ses rêveries pour se plonger dans le monde réel. L'arpenteur l'a aidé à saisir la signification d'une liberté politique. Avec lui, elle a finalement appris à assumer son pays; elle comprend maintenant le sens de la chanson de l'arpenteur:

> Trébucher et tomber [...]
> Se relever quand même

Et continuer plus loin [...]
Espoir ou illusion
D'être parmi ceux là
Qui bâtissent le monde
A la mesure des hommes.
(Double, pp. 159, 161)

Et le sens de cette chanson, la conscience politique qu'elle éveille, remplacent le jeune homme. Elle échange ses fantaisies romantiques contre la réalité.

Alain Pontaut, dans son introduction à la pièce Médium saignant, la décrit comme "un document brûlant sur le destin d'un peuple".[15] La pièce tourne autour du conflit du "bill 63", un bill qui propose de faire du Québec une province bilingue. Ce bill cache le fait qu'un Québec bilingue perdra son identité française pour devenir simplement une nouvelle province anglaise, comme les neuf autres du Dominion du Canada. Soudain, le destin des Québécois est mis en question; et Françoise Loranger écrit cette pièce dans l'espoir qu'il n'est pas trop tard pour agir.

La pièce se déroule dans le Centre Culturel d'une ville, où politiciens, immigrants, Anglais, Québécois, jeunes et vieux, se réunissent pour discuter le problème du "bill 63". Bien sûr les Canadiens anglais, les Américains et les immigrants sont responsables en partie de ce qui s'est passé au Québec (cf. ch. I, pp. 24-25). Pourtant, il ne faut pas chercher à les tenir seuls responsables de la condition

---

15 Alain Pontaut, "Notes préliminaires" dans Médium saignant de Françoise Loranger, Collection Théâtre Canadien 18 (Montréal: Les Editions Leméac, 1970), p. 13.

présente du Québec. Le personnage de Ouellette touche au coeur du problème quand il dit que c'est: "A cause de nous, de notre inertie! C'était à nous d'empêcher ça!" (Médium, p. 103).

Une fois qu'on accepte la responsabilité des erreurs du passé on peut commencer la longue préparation d'un avenir indépendant. D'abord, il faut donner à chaque individu la foi en un Québec construit par des Québécois et dirigé par des Québécois. Les Québécois sont capables de faire n'importe quoi aussi bien que les Américains ou les Canadiens anglais s'ils le veulent. Et ils ont déjà donné des preuves que c'est possible:

> Citoyen II : L'Hydro-Québec, c'est nous autres.
> Citoyen I : Le grand barrage de Manic 5 [...]
> Une citoyenne : La Manic, c'est nous autres!
> Citoyen I : Nous autres tout seul!
> Une citoyenne : Et en français! [...]
> Citoyen II : Aie! On n'est pas pire!
> Un citoyen : Le Québec, c'est à nous autres de le faire! (Médium, p. 88)

Ce n'est plus le temps de rester inactif et même de songer aux exploits magnifiques de l'Hydro-Québec et de la Manic. Ceci fait, il faut entreprendre autre chose, et laisser aux historiens le soin de passer des heures à définir ce que c'est qu'un Québécois. Comme le personnage du Greffier, les Québécois doivent annoncer que: "Etre ce qu'on est, ça s'explique pas, ça se vit!" (Médium, p. 108). Médium saignant est le dernier appel et le plus fort de Françoise Loranger, comme dit Kati Vita Marson[16] c'est un appel aux armes pour libérer le

---

[16] Kati Vita Marson, "Mass-Catharsis or a Call to Arms" dans The Montreal Gazette, le 19 janvier, 1970, p. 23.

Québec. L'indépendance politique n'appartient pas à un seul individu dans cette pièce, elle est à tout le monde ou à personne. Si nous pouvons juger les intentions des Québécois d'après la réponse enthousiaste des spectateurs à Médium saignant, alors, nous devons peut-être constater que finalement le peuple québécois s'est décidé à mettre fin à la parole et à agir, afin d'obtenir son autonomie politique.

L'aspect politique est moins évident dans l'oeuvre de Michel Tremblay, mais il ne faudrait pas conclure qu'il n'existe pas du tout. Les Belles-Soeurs, Trois petits tours, En pièce détachées, etc. résument la pensée de Tremblay: le peuple Québécois a besoin d'une libération, son indépendance est encore à accomplir. Dans Les Belles-Soeurs, par exemple, Tremblay sonne l'alerte sur le destin du Québec. La fin de la pièce, où Germaine Lauzon perd la majorité de ses millions de timbres qu'elle a gagnés, est le procès de l'autodestruction des Québécois. Les voleuses qui sortent de la maison de Germaine -- ses meilleures amies -- s'assurent qu'elle ne pourra jamais sortir de son milieu. Oubliant qu'il faut que quelques-unes en sortent les premières afin d'aider les autres, elles se contentent d'arrêter rapidement toute tentative de libération. Le "O Canada" chanté à la fin de la pièce signifie, en plus du sens déjà remarqué au chapitre premier (cf. p. 52), qu'elles resteront politiquement endormies, répétant la chanson d'un autre peuple porté à les assimiler graduellement.

Le groupe, dans l'oeuvre de Tremblay, intensifie parfois les problèmes de chacun au lieu de les résoudre. Quand personne n'accepte que son voisin ne se libère l'espoir est presque nul. Cependant:

> 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; 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.[17]

Tremblay met sur scène l'homme québécois ordinaire, victime d'injustices, soumis à des tensions et à des frustrations, et toujours incapable de faire un pas en avant. En même temps il pousse les spectateurs à s'analyser et à établir un parallèle entre leur vie et celle qui est présentée devant eux. Peu à peu le spectateur se demande: Suis-je pareil? Suis-je comme ça? Le théâtre de Tremblay mène alors à un réveil du spectateur, qui comprend la nécessité d'un renouvellement personnel puis collectif. Et dès que le spectateur s'interroge, le théâtre de Tremblay devient politique. Carmen, un des personnages le plus affectueux du monde de Tremblay (A toi, pour toujours, ta Marie-Lou) montre la transition d'une libération de l'individu à celle d'une collectivité. Une fois son indépendance établie elle fait de son mieux pour libérer sa soeur, qui s'attache encore aux traditions fixes du passé (cf. ch. III, p. 114). L'important est de ne pas détruire les Manon du Québec, qui n'ont aucun désir de changer leur situation ou celle de leurs voisins. Au contraire, il faut les réorienter, aussi difficile que cela puisse paraître, vers une prise de conscience de leur propre

---

[17] René Berthiaume, "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois" dans Nord No. 1 (Québec: Les Editions de l'Hôte, 1971), pp. 13-14.

situation. La libération collective du peuple québécois implique la participation de tout le monde, les Manon aussi bien que les Carmen, les bourgeois aussi bien que les pauvres, et c'est là où Tremblay veut en venir:

> [...] on verra alors que le théâtre de Tremblay ne vise qu'à la libération; qu'à une libération au niveau individuel menant à l'acceptation de notre condition même de Québécois à l'exclusion de toute différence de classe et de quelque préjugé que ce soit [...] Il montre que la société québécoise doit composer avec chacune de ses parties constituantes pour se réaliser véritablement.[18]

Si l'autonomie collective dans le domaine politique est le point culminant du thème de la libération chez Loranger et chez Tremblay, l'exorcisme par les chants en est l'expression la plus frappante. Ceux qui osent se rebeller contre les événements qui les menacent, ceux qui n'ont pas honte d'être différents si cela les mène à l'indépendance, ont quand même peur devant la voie exceptionnelle qu'ils choisissent d'aborder. Leur désir de libération comprend un risque, et ce risque est effrayant. La meilleure façon de vaincre leur peur est de le faire ensemble, par le moyen des chants. Nous avons déjà vu que le groupe est un des moyens principaux de perpétuer une vie de soumission (cf. ch. II, p. 94). C'est ce même groupe qui contient la possibilité de découvrir la liberté. Le chant de futilité, commencé par un pessimiste, peut gagner rapidement d'autres membres du groupe et les convaincre de l'inutilité de la révolte. Le chant d'espoir, commencé par un optimiste,

---

[18] Michel Bélair, Michel Tremblay, Collection Studio (Québec: Les presses de l'Université du Québec, 1972), p. 65.

remplit d'autres membres du groupe d'une confiance nouvelle, nécessaire pour détruire la peur. Le chant qui affirme une libération est utilisé par Françoise Loranger dans deux de ses pièces de théâtre en particulier: Médium saignant et Le Chemin du roy.

Médium saignant, plus que n'importe quelle autre pièce de Loranger, groupe des représentants de chaque section de la population du Québec (cf. ch. III, p. 133). Chaque groupe et chaque personne éprouvent une peur spéciale, mais personne n'ose l'avouer en public. Tant que cette peur n'est pas guérie la haine fleurira. Finalement Olivier prend l'initiative et leur reproche de garder leur peur secrète:

> Comprenez donc que ce que je vous reproche ce n'est pas d'avoir peur, c'est de vous cacher que vous avez peur! Comme si c'était un honte! Vous imaginez-vous que la peur est un trait de caractère québécois? C'est universel! Ca fait des millenaires que les hommes ont peur, c'est rien de nouveau! Quoi de plus normal que de trembler devant un danger réel? (Médium, p. 116)

Olivier sert de catalyseur, car il pousse chacun à exprimer verbalement non seulement sa peur mais sa haine. L'expression de la haine est le seul moyen de se défaire des peurs individuelles. Donc, chacun à son tour, commence à révéler sa haine (cf. ch. II, p. 77).

L'expression de la haine est seulement valide si elle aide chacun à s'en libérer. L'autonomie individuelle et collective n'arrivera qu'avec la crucifixion de la haine. Ceux qui chantent "Je les z'hais, je les z'hais, je les z'hais!" (Médium, p. 118) doivent le faire avec l'idée que; une fois qu'ils auront cessé, ils ne haïront plus personne. Dans ce but Françoise Loranger ne termine pas sa pièce sur la haine mais

sur une cérémonie d'exorcisme, qui devrait bannir à jamais les peurs individuelles et collectives. Tout seul, personne n'arrivera jamais à une libération; ensemble, les personnages de Médium saignant se rendent compte que tout est possible, qu'aucun obstacle n'est trop imposant. Comme ils l'ont fait pour l'expression de la haine, chacun parle au nom de ce qui le préoccupe, et le reste répond par un "Démon de la peur, hors de moi." L'exorcisme prend la forme d'une litanie religieuse, symbolique de la purgation spirituelle et émotionnelle désirée par tout le monde:

Louis: Au nom de la vie...
Animateur: Au nom de ce qui est...
Au nom de la réalité...
Olivier: Au nom de ce que nous sommes, dans le plus vrai de nous-mêmes.
Pascale: Démon de la peur, hors de moi.
Tous: Démon de la peur, hors de moi.
(Médium, p. 128)

Le choeur de "Démon de la peur, hors de moi" remplace celui de "Je les z'hais, je les z'hais, je les z'hais!", annonçant que les Québécois rejettent l'emprisonnement par la haine et par la peur. A la fin de la litanie le rythme s'accélère et la participation devient universelle, créant un effet bouleversant (cf. Médium, pp. 131-132). Le dernier mot de la pièce est un "moi", un "moi" chanté par tout le monde, donc un "moi" collectif. Ce "moi" est la méthode utilisée par Loranger pour affirmer sa foi qu'une libération commune est possible par un effort universel.

Dans Le Chemin du roy, même si elle n'atteint pas l'effet émotionnel du Médium saignant, elle utilise le même phénomène de l'exorcisme

par les chants. Cette fois Loranger et son collaborateur, Claude Levac, discutent le problème de la réalité d'une identité française dans un continent anglais. Le Canadien-français, dans le passé, s'est trop longtemps contenté de son image d'être passif, qui accepte tout sans jamais élever la voix en signe de protestation. Il a toujours pensé au singulier: qu'est-ce qu' UN Canadien-français peut faire devant tous ces Canadiens-anglais? Le Chemin du roy met fin à ce mythe, et pour le faire Loranger et Levac retournent au passé. Ils se demandent s'il y a, dans l'histoire du Québec, une preuve d'une victoire pour le Québec grâce à un travail d'équipe. La réponse est évidente: l'équipe de hockey des Canadiens de Montréal. Chaque année, ils ont continué à gagner tandis que le peuple du Québec se perdait sur le plan politique (cf. ch. I, p. 50) et la raison de leur succès s'explique par leur cohésion et leur esprit d'équipe. Donc, dans Le Chemin du roy Loranger et Levac mettent la politique sur glace afin d'insuffler au peuple québécois l'idée qu'il est possible de gagner dans le domaine politique aussi, s'il y a un effort total de la part de tout le monde.

Le Québec joue contre Ottawa dans Le Chemin du roy, Ottawa étant le symbole de la domination anglo-saxonne du Québec. Cette fois Québec remporte la victoire 4 à 2 et cette victoire n'est pas due à la chance. Le Québec gagne parce que chaque membre de l'équipe travaille avec les autres. Ils prennent l'avantage 4 à 0 mais ils risquent de le perdre quand la rage des Canadiens-anglais produit deux buts. Les Québécois gardent la victoire quand même parce qu'ils présentent un front commun et impénétrable. Ils atteignent une confiance politique qui dépasse leur

ancienne confiance sportive. Pour une fois la minorité québécoise a vaincu la majorité anglo-saxonne. Néanmoins la peur existe toujours de ne pas garder leur victoire, de perdre l'avantage dû à leur triomphe. C'est à ce moment que Loranger introduit son exorcisme. Dans Médium saignant une liberté nouvelle est acquise par le chant "Démon de la peur, hors de moi." Dans Le Chemin du roy les Québécois reprennent la chanson des noirs américains, "We shall overcome" pour faire preuve de leur nouvelle prise de conscience politique:

> Nous serons nous-même
> Nous serons nous-même
> Nous serons nous-même toujours.
> Le Québec est à faire, nous le faisons
> Nous serons nous-même toujours.
> (Chemin, pp. 127, 129)

La solidarité des joueurs, représentants du Québec, qui chantent pour affirmer leur indépendance est la meilleure façon de détruire la propagation de la peur. La phrase clé de leur chant, "Le Québec est à faire, nous le faisons", soutient leur conviction d'une autonomie nationale. Ils n'accepteront jamais plus d'être des "nègres blancs d'Amérique".

Le choeur a parfois une valeur libératrice dans les oeuvres de Michel Tremblay, et comme chez Loranger, il sert à créer une libération par l'exorcisme. Michel Bélair, en parlant des oeuvres de Tremblay, prétend que: "la parole est un exorcisme, mais un exorcisme qui avorte toujours."[19] Mais Bélair a trop tendance à diviser tout l'univers de Tremblay en noir et blanc. Il est vrai que l'exorcisme dans le monde

---

[19] Ibid., p. 49.

de Tremblay avorte bien des fois, mais pas toujours. Lysistrata, par exemple, révèle un exorcisme qui libère au lieu d'enchaîner.

Lysistrata comprend la nécessité de vaincre la peur devant la Guerre, la peur d'échouer dans sa rebellion et celle de toutes les femmes (cf. ch. III, p. 120). Donc, elle encourage les femmes à chanter, car les chants dissippent leur peur:

> Les 4 femmes:
> Et j'écraserai ma rivale sous mon talon!
> Lorsque je serai plus belle, plus forte qu'elle!
> Je suis le plus beau poison!
> Je suis le plus fort poison!
> Je serai le poison de la Guerre!
> Je serai le poison de la Guerre!
> Et je la tuerai!
> (Lys., p. 21)

Les chants remplissent les femmes de confiance, dont elles ont grand besoin pour faire ce que Lysistrata exige d'elles. Pour vaincre la Guerre il faut devenir plus obstinée, plus attirante et plus forte qu'elle. Lysistrata demande alors aux femmes de se priver de toute relation sexuelle avec leurs maris tant que la Guerre continuera (cf. ch. III, p. 120). Une fois que toutes les femmes ont accepté, elle les pousse à chanter de nouveau. Lysistrata les encourage, les assurant qu'elles ont pris la bonne décision, car sans son encouragement elles risquent de tomber dans la médiocrité encore une fois. Les femmes partent vers l'Acropole pleines d'espoir, et leur chant révèle qu'elles n'ont plus peur de présenter leurs demandes à leur mari:

> Ton homme rampera à tes pieds, ma fille
> Et tu refuseras!
> Tu resteras froide comme le marbre, ma fille
> Et tu vaincras!

> Il se fera tout petit devant toi, ma fille
> Et tu feras de lui ce que tu voudras!
> Tout t'est permis, ma fille!
> Tout t'est possible, ma fille!
> Le monde entier t'appartient,
> Si tu le veux!
> (Lys., p. 38)

Dès ce moment, nous assistons à un événement rare dans le monde de Tremblay; ces femmes, par leurs actions, décident lucidement de prendre contrôle de leur avenir, et cette décision les libère. Leurs chants sont la preuve qu'elles resteront fermes, car une fois qu'elles seront arrivées à un état d'indépendance, il n'y a plus de raison de faire un retour en arrière. Ces femmes ont vaincu la Guerre; elles détruisent leur peur, et ce sont les chants qui servent d'instrument de purgation.

Loranger et Tremblay, par leur refus de montrer seulement le côté négatif et enchaînant de la vie québécoise, ont apporté une nouvelle dimension à la littérature québécoise. Ils ont décrit des personnages qui se libèrent des conditions affreuses où ils vivent, même si leurs amis les condamnent. Ils ont présenté cette libération dans un cadre réaliste, révélant toujours les énormes difficultés à surmonter pour arriver premièrement à une libération individuelle d'abord, puis collective. Ils ne se trompent pas dans cette conception de la libération, car ils se rendent compte qu'il reste encore un long chemin à parcourir avant que le Québec entier ne se déclare indépendant. Mais l'important c'est que quelqu'un a commencé, quelqu'un a fait le premier pas. Maintenant, il ne faut qu'attendre pour que d'autres suivent leur exemple, car les graines du changement social sont fréquemment semées par les écrivains.

CONCLUSION

Notre étude nous a plongé au coeur des oeuvres de Françoise Loranger et de Michel Tremblay, auteurs qui présentent une vision réaliste du Québec, en projetant la lumière sur quelques aspects de cette province francophone. Loranger et Tremblay ne cachent pas la misère crue quand ils écrivent. Nous avons vu un Québec aux nombreux visages, un Québec où les peines existent à côté des joies, un Québec enchaîné et soumis mais néanmoins imprégné d'un désir de surmonter ses difficultés. Loranger et Tremblay décrivent un Québec où toutes les misères ne sont pas dues aux forces extérieures; ils accusent les Québécois d'être lâches et les défient de changer d'attitude. Malgré toute la soumission et la révolte vaine qui imprègnent leurs oeuvres ces deux écrivains-dramaturges incarnent quand même un espoir pour l'avenir. La libération est toujours quelque part sur leur chemin.

Loranger et Tremblay ont présenté un niveau de liberté jamais atteint chez leurs prédécesseurs. La liberté des sujets n'est que trop évidente dans toutes leurs oeuvres. Loranger discute sans hésitation et avec une vision remarquablement claire de questions aussi épineuses que l'affaire Saint-Léonard et la visite du Général de Gaulle. Tremblay n'a nullement peur de discuter franchement les thèmes de la sexualité et de l'homosexualité, thèmes longtemps tabous dans la littérature québécoise. Pour transmettre leurs idées, Tremblay d'abord et ensuite

Loranger (dans son théâtre nouveau) choisissent une langue différente, qui peut-être choque une minorité de la population mais qui expose clairement les données du problème québécois. Cette langue les a aidés à démystifier les conceptions traditionnelles de la famille, de la religion et des institutions qui ne conviennent plus à une civilisation en marche. Comme Gélinas, ils ont rejeté les anciens thèmes européens et traditionnels pour établir un théâtre qui pourrait servir de catalyseur aux spectateurs. Il y a maintenant une forte identification entre l'action sur scène et la vie des spectateurs, car le théâtre québécois de Loranger et de Tremblay est un théâtre vivant, en contact étroit avec la vie québécoise et fondé sur la culture populaire. Ils ont attaqué sans relâche le complexe d'infériorité inculqué au peuple par les Français de France et nourri par les puissances de langue anglaise en Amérique du Nord. En acceptant tous les éléments de l'existence québécoise, en se moquant de leurs travers en cherchant leur identité, les Québécois auront une chance d'atteindre leur libération. Loranger et Tremblay s'efforcent, d'une façon ou d'une autre, d'éveiller cette prise de conscience des Québécois; ils désirent créer un avenir collectif, où chacun participera avec responsabilité à la création d'un destin autonome.

La libération ne suit pas une ligne ascendante dans les oeuvres de Loranger et de Tremblay, mais elle existe dans toutes leurs oeuvres. Même si elle reste quelquefois à l'état latent elle est là, indiquant qu'il faut continuer à travailler, à grimper pour atteindre au moins un échelon de la libération. Cette libération est comme une anguille

que l'on peut attraper, néanmoins toujours difficile à garder sans une veille constante. Loranger et Tremblay annoncent l'arrivée d'une génération prête à assumer le poids de cette veille, une génération qui rejette la tentation de retourner en arrière vers la position humiliée et soumise de leurs ancêtres, car elle a le goût de la liberté:

> Nous te ferons, Terre de Québec
> lit des résurrections
> et des mille fulgurances de nos métamorphoses
> [...] c'est nous ondulant dans l'automne octobre
> c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière
> l'avenir dégagé
>
> l'avenir engagé[1]

---

[1] Gaston Miron, "Octobre" dans L'homme rapaillé (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1970), p. 62.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE FRANÇOISE LORANGER PAR ORDRE ALPHABETIQUE:

A. Roman :

Loranger, Françoise. Mathieu. Collection de Poche No. 4, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1968.

B. Pièces de théâtre :

Levac, Claude et Loranger, Françoise. Le Chemin du roy. Collection Théâtre Canadien No. 13. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1969.

Loranger, Françoise. "Un Cri qui vient de loin " dans Collection Les Cahiers de Sainte-Marie No. 1, 4e éd. Montréal: Les Editions de Sainte-Marie, 1968.

_____. Double jeu. Collection Théâtre Canadien No. 11. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1969.

_____. Encore cinq minutes suivi de Un cri qui vient de loin. Collection Théâtre 2, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1971.

_____. "Georges...oh! Georges" dans Ecrits du Canada Français Tome XX. Montréal: Ecrits du Canada Français, 1965.

_____. Jour après jour suivi de Un si bel automne. Collection répertoire québécois Nos. 14/15. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1971.

_____. Une Maison...un jour... . Collection de Poche No. 16. Ottawa: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1965.

_____. Une Maison...un jour... . Collection de Poche No. 16, 2e éd. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée., 1968.

_____. Médium saignant. Collection Théâtre Canadien No. 18. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1970.

OEUVRES DE MICHEL TREMBLAY PAR ORDRE ALPHABETIQUE:

A. Romans et contes :

Tremblay, Michel. La Cité dans l'oeuf. Montréal: Les Editions du Jour, 1969.

_____. Contes pour buveurs attardés. 2e éd. Montréal: Les Editions du Jour, 1972.

_____. C't'à ton tour, Laura Cadieux. Montréal: Les Editions du Jour, 1973.

B. Théâtre de traduction et d'adaptation :

Tremblay, Michel. L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons, d'après Paul Zindel. Collection Théâtre Traduction et Adaptation No. 1, 2e éd. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1972.

_____. "... et mademoiselle Roberge boit un peu...", d'après Paul Zindel. Collection Théâtre Traduction et Adaptation No. 3. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1971.

Brassard, André et Tremblay, Michel. Lysistrata, d'après Aristophane. Collection répertoire québécois No. 2. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1969.

C. Théâtre Originel :

Tremblay, Michel. A toi, pour toujours, ta Marie-Lou. Collection Théâtre Canadien No. 21. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1971.

_____. Les Belles-Soeurs. Collection Théâtre Vivant No. 6. Montréal: Holt, Rinehart et Winston Ltée., 1968.

_____. Les Belles-Soeurs. Collection Théâtre Canadien No. 26. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1972.

_____. Demain matin, Montréal m'attend. Collection répertoire québécois No. 17. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1972.

_____. En pièces détachées suivi de La Duchesse de Langeais. Collection répertoire québécois No. 3. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1970.

_____. En pièces détachées. Collection répertoire québécois No. 22, 2e éd. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1972.

Tremblay, Michel. Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais. Collection répertoire québécois Nos. 32/33. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1973.

_____. Trois petits tours: Berthe suivi de Johnny Mangano and his Astonishing Dogs suivi de Gloria Star. Collection répertoire québécois No. 8. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1971.

AUTRES PIECES CONSULTEES:

Anouilh, Jean. Antigone. Paris: Editions de la Table Ronde, 1946.

Aristophanes. Lysistrata. trad. Parker, Douglass. New York: New American Library Inc., 1970.

Brecht, Bertolt. Mother Courage and her Children. trad. Bentley, Eric. 7e éd. London: Eyre Methuen Ltd., 1972.

Chekhov, Anton. Uncle Vanya and The Cherry Orchard. trad. Hingley, Ronald. 3e éd. London: Oxford University Press, 1970.

Dubé, Marcel. Florence. Collection Théâtre Canadien No. 16. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1970.

_____. Un simple soldat. Montréal: Les Editions de l'Homme, 1967.

_____. Zone. Collection Théâtre Canadien No. 1. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1968.

Gélinas, Gratien. Bousille et les Justes. Montréal: Les Editions de l'Homme, 1960.

_____. Tit-Coq. 3e éd. Montréal: Les Editions de l'Homme, 1968.

Giraudoux, Jean. Ondine. Paris: Editions Bernard Grasset, 1939.

Ionesco, Eugène. "La Leçon" dans Théâtre I. Paris: Librairie Gallimard, 1954.

Maillet, Antonine. La Sagouine. Collection répertoire acadien No. 2. Montréal: Les Editions Leméac Inc., 1973.

McDonough, John Thomas. Charbonneau et le Chef. Toronto: McClelland and Stewart Ltd., 1968.

Millar, Arthur. Death of a Salesman. 34e éd. New York: The Viking Press Inc., 1968.

Molière. Le Misanthrope. 866e éd. Paris: Editions Sociales, 1963.

O'Neill, Eugene. The Iceman Cometh. New York: Random House, 1946.

Racine, Jean. Athalie. 450e éd. Paris: Editions du Seuil, 1952.

Sartre, Jean-Paul. Huis Clos suivi de Les Mouches. Collection Livre de Poche No. 1132. Paris: Editions Gallimard, 1947.

Shakespeare, William. A Midsummer Night's Dream. 8e éd. New Haven: Yale University Press, 1960.

Williams, Tennessee. Cat on a Hot Tin Roof. New York: New American Library Inc., 1955.

_____. A Streetcar named Desire. New York: New American Library Inc., 1947.

Zindel, Paul. The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds. 7e éd. New York: Harper and Row Publishers Inc., 1973.

_____. And Miss Reardon Drinks a Little. New York: Dramatists Play Service Inc., 1971.

ROMANS, CONTES ET POEMES CONSULTES:

Balzac, Honoré de. La Duchesse de Langeais suivi de La Fille aux yeux d'or. Collection Livre de Poche No. 1836. Paris: Editions Gallimard, 1958.

Camus, Albert. L'Etranger. 58e éd. Paris: Editions Gallimard, 1948.

_____. Le Mythe de Sisyphe. 28e éd. Paris: Librairie Gallimard, 1942.

Gaspé, Philippe Aubert de. Les Anciens Canadiens. Montréal: Editions Fides, 1970.

Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Collection du Nénuphar No. 45, 2e éd. Montréal: Editions Fides, 1974.

Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Collection du Nénuphar. Montréal: Editions Fides, 1946.

Miron, Gaston. "Octobre" dans L'homme rapaillé 4e éd. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1971.

Roy, Gabrielle. Bonheur d'occasion. 2e éd. Montréal: Librairie Beauchemin Ltée., 1967.

Sartre, Jean-Paul. Le Mur. Collection Livre de Poche. Paris: Editions Gallimard, 1964.

Sylvestre, Guy éd. Anthologie de la poésie canadienne-française. 5e éd. Montréal: Librairie Beauchemin Ltée., 1969.

Thériault, Yves. Aaron. Montréal: Editions de l'Homme, 1965.

_____. Agaguk. Montréal: Editions de l'Homme, 1961.

_____. Ashini. Montréal: Editions Fides, 1960.

Thurber, James. "The Secret Life of Walter Mitty" dans My World and Welcome to It. 6e éd. New York: Harcourt, Brace and World, 1942.

Vallières, Pierre. Nègres blancs d'Amérique. Collection aspects. 2e éd. Montréal: Editions Parti Pris, 1969.

DICTIONNAIRES UTILISES:

Bélisle, Louis-Alexandre éd. Petit dictionnaire canadien de la langue française. Québec: Bélisle, Editeur Inc., 1969.

Bénac, Henri éd. Dictionnaire des synonymes. Paris: Librairie Hachette, 1956.

Pontaut, Alain. Dictionnaire critique du théâtre québécois. Collection Documents. Montréal: Editions Leméac Inc., 1972.

Robinson, Sinclair et Smith, Donald éds. Practical Handbook of Canadian French. Toronto: Macmillan Company of Canada, 1973.

Turenne, Augustin. Petit dictionnaire du "joual" au Français. Montréal: Editions de l'Homme, 1962.

THESES ET OEUVRES CRITIQUES:

Barthe, Marcel et Dolment, Marcelle. La Femme au Québec. Montréal: Les Presses Libres, 1973.

Bélair, Michel. Michel Tremblay. Collection Studio. Québec: Les presses de l'Université du Québec, 1972.

_____. Le Nouveau Théâtre Québécois. Montréal: Editions Leméac Inc., 1973.

Beraud, Jean. 350 ans de théâtre au Canada français. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1958.

Bergeron, Léandre. Petit manuel d'histoire du Québec. 5e éd. Montréal: Editions Québécoises, 1971.

Bishop, Neil. Visions de la vie québécoise: Gélinas, Dubé et Tremblay. Thèse de M.A., Faculté des Arts, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 1972.

Chatlain, Harvey. L'Isolement et la solitude dans les romans d'Yves Thériault. Thèse de M.A., Faculté des Arts, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 1973.

Deschamps, Marcel et Tremblay, Deny éds. Dossier en théâtre québécois. Jonquière: Presses Collégiales de Jonquière, 1973.

Dumont, Fernand et Falardeau, Jean-Charles. Littérature et société canadiennes-françaises. Québec: Les presses de l'Université Laval, 1964.

Eleuthère, Soeur Sainte-Marie. La mère dans le roman canadien-français. Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres, Université de Montréal, Montréal, 1961.

Falardeau, Jean-Charles. Notre société et son roman. Montréal: Editions HMH, 1967.

Godin, Jean-Cléo et Mailhot, Laurent. Le théâtre québécois. Montréal: Editions HMH, 1970.

Grandpré, Pierre de (rédacteur en chef). Histoire de la littérature française du Québec, tome IV. Montréal: Librairie Beauchemin Ltée., 1969.

Hamelin, Jean. Le Renouveau du théâtre au Canada français. Montréal: Les Editions du Jour, 1961.

_____. Le Théâtre au Canada français. Québec: Ministère des affaires culturelles, 1964.

_____. The Theatre in French Canada (1936-1966). Québec: Department of Cultural Affairs, 1968.

Hayne, David M. Littérature canadienne-française ou québécoise: instruments de travail, sujets de recherche, méthodes critiques. Présenté à la réunion de l'A.P.F.U.C. à Kingston, Ontario, jeudi, le 31 mai, 1973.

Nord. Nord. No. 1, automne 1971. Québec: Editions de l'Hôte, 1971. Numéro consacré à Michel Tremblay.

Roy, Roland. The Quebec Question. Minithèse. Faculté des Arts, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 1974.

Tougas, Gérard. Littérature canadienne-française contemporaine. Toronto: Oxford University Press, 1969.

Turi, Giuseppe. Une culture appelée québécoise. Montréal: Editions de l'Homme, 1971.

ARTICLES SE RAPPORTANT AUX OEUVRES DE FRANÇOISE LORANGER OU DE MICHEL TREMBLAY:

Abran, Henri. "Dubé, Loranger, Maillet, Gurik, Levac, Kempf: syndicalisme et tentatives de tous ordres" dans Le Devoir, le 15 octobre, 1966, p. 14.

Anonyme. "Celebration of Words" dans Time Magazine, le 29 janvier, 1973, p. 7.

Basile, Jean. "Du théâtre de la liberté, de Dieu" (entrevue accordée par Françoise Loranger) dans Le Devoir, le 18 janvier, 1969, p. 13.

_____. "Encore cinq minutes de Françoise Loranger" dans Le Devoir, jeudi, le 19 janvier, 1967, p. 10.

_____. "Réflexions sur la participation dans Double jeu" dans Le Devoir, samedi, le 22 janvier, 1969, p. 19.

_____. "Théâtre: toujours Michel Tremblay" dans Le Devoir, le 24 avril, 1969, p. 12.

_____. "Théâtre: voulez-vous jouer avec Françoise Loranger?" dans Le Devoir, samedi, le 20 janvier, 1969, p. 9.

_____. "Une Maison...un jour... bis" (brève rencontre avec Françoise Loranger) dans Le Devoir, vendredi, le 1er octobre, 1965, p. 6.

_____. "Une Maison...un jour... de Françoise Loranger" dans Le Devoir, mercredi, le 17 février, 1965, p. 13.

Beaulieu, Michel. "En quoi Michel Tremblay nous a rendu notre âme" dans Le Devoir, samedi, le 18 mars, 1972, p. 13.

_____. "Le joual c'est la substance même de notre drame" dans Le Devoir, le 17 février, 1973, pp. 6 et 8.

Beaulieu, Victor-Lévy. "De la fiction à l'affliction" dans Dimensions-Digeste, Vol. VI, no. 4, avril, 1969, pp. 15-17.

Bélair, Michel. "A toi, pour toujours, ta Marie-Lou ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer" dans A toi, pour toujours, ta Marie-Lou de Michel Tremblay. Collection Théâtre Canadien No. 21. Montréal: Editions Leméac Inc., 1971, pp. 7-31.

_____. "Des Belles-Soeurs plus théâtrales..." dans Le Devoir, mardi, le 25 mai, 1971, p. 10.

_____. "Le 'Hit-Parade' théâtral" dans Le Devoir, le 8 juin, 1970, p. 10.

_____. " 'Je pars avant de m'effouerrer' " dans Le Devoir, le 3 juillet, 1971, p. 11.

_____. "Laura Cadieux: un roman presque théâtral" dans Le Devoir, samedi, le 21 avril, 1973, p. 20.

_____. "La marquise et la duchesse, deux grandes soeurs!" dans Le Devoir, le 21 février, 1970, p. 17.

_____. "Médium saignant: Pour un principe d'action théâtrale" dans Le Devoir, le 19 janvier, 1970, p. 9.

_____. "Du Rideau-Vert à Michel Tremblay" dans Le Devoir, le 10 mars, 1971, p. 8.

_____. "Le théâtre-vérité" dans Le Devoir, samedi, le 1er mai, 1971, p. 13.

_____. "Un Tremblay trop 'vrai' " dans Le Devoir, le 23 septembre, 1970, p. 12.

_____. "Yvan Canuel, Médium saignant, et le théâtre engagé" dans Le Devoir, samedi, le 14 février, 1970, p. 14.

Berthiaume, René. "A propos de l'oeuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d'alarme lancé au peuple québécois" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 9-14.

Blain, Maurice. "Eloge de la tendresse" dans Cité Libre, Vol. XV, No. 78, juillet, 1965, pp. 29-31.

Blais, Jean-Ethier. "Livres en français: le théâtre" dans University of Toronto Quarterly, Vol. XXXV, No. 4, juillet, 1966, p. 524.

Bourque, Paul-André. "Masculin-féminin: le rêve triste et la triste réalité" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 41-48.

Brabant, Madeleine. "Encore cinq minutes de Françoise Loranger: conflit des générations, problème du couple, révolte des enfants" dans Ici Radio Canada, Vol. V. No. 15, le 3 avril, 1971, p. 3.

Brabant, Madeleine. "En pièces détachées de Michel Tremblay: une étude de moeurs tragique" dans Ici Radio Canada, Vol. V, No. 11, le 6 mars, 1971, p. 3.

_____. "Du théâtre avec Une Maison...un jour... de Françoise Loranger à la télévision en couleur de Radio Canada" dans Ici Radio Canada, Vol. IV, No. 41, le 3 octobre, 1970, p. 5.

Brassard, André. "Quand le metteur en scène..." dans Les Belles-Soeurs de Michel Tremblay. Collection Théâtre Canadien No. 26. Montréal: Editions Leméac Inc., 1972, pp. 129-130.

Brie, Albert. "Les Belles-Soeurs subissent-elles l'outrage des ans?" dans Le Devoir, samedi, le 13 octobre, 1973, p. 22.

_____. "Encore les Belles-Soeurs!" dans Le Devoir, samedi, le 29 décembre, 1973, p. 11.

Brousseau, Jean-Paul. "Loranger: 'Le vrai sujet de ma pièce, la peur'." (entrevue accordée par Françoise Loranger) dans La Presse, samedi, le 10 janvier, 1970, p. 32.

Caron, Jean. "Les Belles-Soeurs, une production de grand mérite" dans Le Soleil, le 31 août, 1968.

Cellard, Jacques. "Les Belles-Soeurs: Quinze femmes du Québec" dans Le Monde de jeudi, le 29 novembre au mercredi le 5 décembre, 1973, p. 11.

Cloutier, Guy. "Michel Tremblay: De la révolution tranquille aux événements d'octobre" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 15-17.

Cloutier, Rachel et Gignac, Rodrigue et Laberge, Marie. "Entrevue avec Michel Tremblay" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 49-81.

Courtemanche, Gil. "Une question de confiance" (entrevue accordée par Françoise Loranger) dans Le Devoir, jeudi, le 31 mars, 1966, p. 28.

Dassylva, Martial. "L'amour du 'joual' et des timbres-primes" dans La Presse, le 29 août, 1968.

_____. "Du côté de la rue Fabre" dans La Presse, le 23 avril, 1969, p. 64.

_____. "Le nouveau réalisme (?) des Belles-Soeurs et le joual" dans La Presse, samedi, le 14 septembre, 1968, p. 28.

d'Auteuil, Georges-Henri. "Les Belles-Soeurs" dans Relations, octobre, 1968, pp. 286-287.

d'Auteuil, Georges-Henri. "Double face de notre colonialisme: Médium saignant, Le Marquis qui perdit" dans Relations, mars, 1970, p. 88.

_____. "Double jeu" dans Relations, mars, 1969, p. 88.

_____. "L'Effet des rayons gamma... : une évocation de pénibles souvenirs" dans Relations, novembre, 1970, pp. 315-316.

_____. "Encore cinq minutes" dans Relations, mars, 1967, p. 83.

_____. "Une Maison...un jour..." dans Relations, avril, 1965, p. 119.

_____. "Le T.N.M. : Lysistrata" dans Relations, janvier, 1970, p. 24.

_____. "Le T.P.Q. : Encore cinq minutes" dans Relations, janvier, 1970, p. 25.

_____. "Le Songe d'une nuit d'été et Une Maison...un jour..." dans Relations, novembre, 1965, p. 327.

Doré, Fernand. "Michel Tremblay, le gars à barbe sympathique" dans Le Magazine Maclean, juin, 1969, p. 60.

Duciaume, Jean-Marcel. "Françoise Loranger: Du théâtre libre, au problème de la liberté" manuscrit à paraître dans "Le théâtre canadien-français" dans Archives des lettres canadiennes, Tome V.

Dumouchel, T. "Théâtre: événement vécu par la collectivité" (entrevue accordée par Françoise Loranger et Claude Levac) dans Parti pris, Vol. V, No. 5, février, 1968, pp. 53-57.

Filiatrault, Jean. "Mathieu et la victoire sur soi-même" dans "Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente" dans Littérature et société canadiennes-françaises de Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau. Québec: Les presses de l'Université Laval, 1964, pp. 179-182.

Fosty, Andrée. "En pièces détachées" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 18-22.

Gagnon, Martha. "Médium saignant, spectacle fort bien cuit, selon quelques témoignages recueillis" dans Le Reveil, le 11 février, 1970, p. 21.

Garon, Jean. "Double jeu, un psychodrame à la rescousse de l'être humain" dans Le Soleil, le 1er février, 1969, p. 32.

Gélinas, Marc F. "Les Arts et les Autres" dans Le Magazine Maclean, novembre, 1970, p. 60.

Germain, Jean-Claude. "J'ai eu le coup de foudre" dans Les Belles-Soeurs de Michel Tremblay. Collection Théâtre Vivant No. 6. Montréal: Holt, Rinehart et Winston Ltée., 1968, pp. 3-5.

_____. "Michel Tremblay: le plus joual des auteurs ou vice versa" dans Digeste Eclair, octobre, 1968, pp. 15-19.

_____. "Ne pas confondre trébeaux et tribunes" dans Le Magazine Maclean, septembre, 1973, p. 52.

Gingras, Claude. " 'Mon Dieu que je les aime, ces gens-là!' " (entrevue accordée par Michel Tremblay) dans La Presse, samedi, le 16 août, 1969, p. 26.

Girard, Michel. "Michel Tremblay: le fantastique" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 23-34.

Godin, Gérald. "Sur trois pièces québécoises" dans Parti pris, Vol. II, No. 8, 1965, pp. 60-61.

Godin, Jean-Cléo. "Françoise Loranger ou la maison éclatée" dans Le théâtre québécois de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. Montréal: Editions HMH, 1970, pp. 109-122.

Guay, Jacques et Tremblay, Michel. "A Guichet fermé" dans Le Magazine Maclean, février, 1969, p. 30.

Heller, Zelda. "Prolonged Cry of Frustrated Rage on Stage" dans The Montreal Star, janvier, 1970.

_____. "Tremblay's Belles-Soeurs Landmark in Quebec Theatre" dans The Montreal Star, le 25 mai, 1971.

Houde, Christiane. "Une langue qui se cherche ou de la servitude à la libération" dans Nord No. 1. Québec: Editions de l'Hôte, 1971, pp. 35-40.

Laroche, Maximilien. "Le langage théâtral" dans Voix et Images du Pays, Vol. III. Nos. 22-23. Montréal: Les Cahiers de l'Université du Québec, 1972, p. 170.

Lalonde, Michèle, et al. "Le Mythe du père dans la littérature québécoise" dans Interprétations, Vol. III, Nos. 1 et 2, janvier-juin, 1969, pp. 215-245.

Larue-Langlois, Jacques. "Michel Tremblay, 27 ans, auteur dramatique prolifique: il montre ce qu'il voit" dans Perspectives, le 20 décembre, 1969, pp. 7-8.

Mailhot, Laurent. "Les Belles-Soeurs ou l'enfer des femmes" dans Le théâtre québécois de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. Montréal: Editions HMH, 1970, pp. 191-202.

Major, André. "Les Belles-Soeurs en français? Non, merci!" dans Le Devoir, le 26 septembre, 1968, p. 13.

_____. "Le Chemin du roy de de Gaulle" dans Le Devoir, le 23 avril, 1968, p. 10.

_____. "Le Chemin du roy passe par l'Egrégoire" dans Le Devoir, le 26 avril, 1968, p. 12.

_____. "Le Chemin du roy et du rire" dans Le Devoir, le 1er mai, 1968, p. 15.

_____. "Un Exorcisme par le joual" dans Le Devoir, le 21 septembre, 1968, p. 14.

_____. "Michel Tremblay entre le joual et le rêve" dans Le Devoir, samedi, le 15 février, 1969, p. 17.

_____. "Quand l'imagination est en quête du réel" dans Le Devoir, le 1er mars, 1969, p. 15.

Major, Henriette. "Tout sur tout" dans Châtelaine, Vol. VIII, No. 2, février, 1967, p. 10.

Marson, Kati Vita. "Mass-Catharsis or a Call to Arms" dans The Montreal Gazette, le 19 janvier, 1970, p. 23.

Mesnil, J. P. du. "Quand le 'joual' bave au Rideau-Vert" dans Le Devoir, le 24 septembre, 1968, p. 12.

Morgan, Jean-Louis. "Pour les amateurs de théâtre" dans Actualité, février, 1971, p. 46.

Piazza, François. "Présence du théâtre québécois" dans Théâtre Vivant, Vol. III, 1967, pp. 3-8.

Pontaut, Alain. "Contente mais frustrée" (entrevue accordée par Françoise Loranger) dans Le Devoir, le 27 novembre, 1965, p. 11.

_____. "Françoise Loranger: un auteur, un jour" (entrevue accordée par Françoise Loranger) dans Le Devoir, lundi, le 11 janvier, 1965, p. 11.

_____. "Et mademoiselle Roberge plaît un peu" dans Le Devoir, le 16 septembre, 1971, p. 10.

_____. "Notes préliminaires" dans Médium saignant de Françoise Loranger, Collection Théâtre Canadien No. 18. Montréal: Editions Leméac Inc., 1970, pp. 7-13.

Ryngaert, Jean-Pierre. "Françoise Loranger: A la recherche d'un nouveau théâtre" dans Livres et auteurs québécois, 1972, pp. 341-351.

_____. "Du réalisme à la théâtralité: La dramaturgie de Michel Tremblay dans Les Belles-Soeurs et A toi, pour toujours, ta Marie-Lou" dans Livres et auteurs québécois, 1971, pp. 97-108.

Saint-Onge, Paule. "Châtelaine a lu pour vous: Du Frère Untel à Françoise Loranger" dans Châtelaine, Vol. VI, No. 8, août, 1965, p. 46.

Shek, Ben. "Quebec: French Canadian Playwright Michel Tremblay" dans Performing Arts in Canada, automne, 1971, pp. 28-29.

Tarrab, Gilbert. "Initiation à la saison 1969-70 du Théâtre du Nouveau Monde" dans L'Envers du décor, Vol. II, No. 1, le 19 octobre, 1969, p. 2.

Thério, Adrien. "Contes pour buveurs attardés de Michel Tremblay" dans Livres et auteurs canadiens-français, 1966, pp. 54-55.

Tremblay, Michel. "...L'intelligence de rire de soi-même" dans L'Envers du décor, Vol. II, No. 1, le 19 octobre, 1969, p. 3.

Turcotte, André. "Les Belles-Soeurs en révolte" dans Voix et Images du Pays, Vol. III, Nos. 22-23. Montréal: Les Cahiers de l'Université du Québec, 1972, pp. 183-199.

_____. "La Cité dans l'oeuf de Michel Tremblay" dans Livres et auteurs québécois, 1969, pp. 37-39.

Vanasse, André. " '... Les Bibittes des autres' " (entrevue accordée par Michel Tremblay) dans Le Magazine Maclean, septembre, 1972, pp. 20-23 et p. 39.

AUTRES REFERENCES CONSULTEES:

Brassard, André et Tremblay, Michel. "Backyard Theatre" dans Adieu Alouette, émission de Radio-Canada (télévision), le 17 mars, 1974.

Brochu, André. "D'un faux dilemme" dans Parti pris, Vol. II, No. 8, 1965, pp. 58-59.

Demers, Maurice et Moreau, André. "Un nouveau théâtre" dans Le Devoir, le 24 juillet, 1971, pp. 10-11.

_____. "Genèse du nouveau théâtre" dans Le Devoir, le 31 juillet, 1971, pp. 10-11.

Demers, Maurice et Moreau, André. "La rencontre de l'art et de la science" dans Le Devoir, le 7 août, 1971, p. 11.

_____. "Forger par la panique un outil de désaliénation" dans Le Devoir, le 25 septembre, 1971, p. 18.

Germain, Jean-Claude. "Quand un ex-critique le critique du Devoir" dans Le Devoir, le 11 mars, 1972, p. 15.

Godin, Gérald. "Le joual politique" dans Parti pris, Vol. II, No. 7, 1965, pp. 57-59.

Sabourin, Jean-Guy. "Le théâtre" dans Culture vivante, Vol. V, 1967, pp. 24-27.

INDEX DES OEUVRES ETUDIEES

OEUVRES DE FRANÇOISE LORANGER :

Le Chemin du roy : pp. 4, 5, 23-24, 50, 55, 128, 129-131, 138, 139-141.

Un Cri qui vient de loin : pp. 5, 27, 30-31, 32-33, 44-45, 47, 73-74, 97, 99-100.

Double jeu : pp. 4, 5, 8-9, 30, 35-36, 39, 51, 67, 83, 84, 106, 122-125, 128, 129, 131-133.

Encore cinq minutes : pp. 5, 11-12, 21, 32, 43-44, 63-64, 69-71, 80-81, 115-117.

Georges...oh! Georges : pp. 5, 22, 36-37, 38, 48, 93-94.

Une Maison... un jour... : pp. 5, 39-40, 66, 67, 83-84, 97-99, 106-108, 127.

Mathieu : pp. 6, 15-16, 17, 29, 42, 44, 46-47, 52-53, 54, 55, 60-61, 65-66, 75-77, 89-90, 102-103, 105, 106, 108-110, 115.

Médium saignant : pp. 4, 5, 18-19, 20, 24-25, 52, 55, 67, 77-79, 106, 128, 129, 133-135, 138-139, 141.

Un si bel automne : pp. 5, 25, 42, 44, 48-49, 55.

OEUVRES DE MICHEL TREMBLAY :

A toi, pour toujours, ta Marie-Lou : pp. 5, 14-15, 16-17, 19, 37, 38, 45-46, 50-51, 55, 69, 79, 91-92, 112-115, 127, 136-137.

Les Belles-Soeurs : pp. 4, 5, 12-13, 20, 32, 33-34, 42, 52, 81, 82, 92-93, 126, 135.

La Cité dans l'oeuf : pp. 6, 13-14, 40-41, 43, 47, 49, 55-56, 74-75, 86, 90-91.

Contes pour buveurs attardés : pp. 6, 10, 13, 35, 49, 56, 103-106.

C't'à ton tour, Laura Cadieux : pp. 6, 20, 31-32, 42, 126-127.

La Duchesse de Langeais : pp. 22-23, 39, 50, 87, 88, 100.

Demain matin, Montréal m'attend : pp. 19, 39, 50, 84-86, 87, 88, 100.

L'Effet des rayons gamma sur les Vieux-Garçons : pp. 31, 54-55, 67-69, 110-111.

En pièces détachées : pp. 9, 50, 53, 54, 61-63, 71-73, 91, 92, 135.

"... et mademoiselle Roberge boit un peu..." : pp. 37, 55, 74, 110, 111-112.

Hosanna : pp. 19-20, 29-30, 39, 50, 87, 88, 100-102.

Lysistrata : pp. 37, 116, 119-121, 125, 142-143.

Trois petits tours : pp. 9-10, 13, 27-28, 47, 50, 81-82, 116, 118-119, 125-126, 135.

REVOLTE ET LIBERATION
DANS LES OEUVRES PUBLIEES DE
FRANÇOISE LORANGER ET DE MICHEL TREMBLAY

A Thesis

Submitted to

the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfilment

of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

In the Department of French

and Spanish

University of Saskatchewan

by

Wayne F. Chamney

Saskatoon, Saskatchewan

August, 1974

715637

The author claims copyright. Use shall not be made of the material contained herein without proper acknowledgment. Quotations are to be acknowledged and authorities cited.