

**La fonction des chansons  
dans l'œuvre théâtrale  
de Marie Laberge**

**by**

**Isabelle CARDINAL**

**A thesis submitted to the  
Faculty of Graduate Studies and Research  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Master of Arts**

**Department of French Language and Literature  
McGill University, Montreal**

**January 1991**

**© Isabelle Cardinal, 1991**

## Résumé

Dans les six pièces de théâtre abordées dans cette étude, les chansons remplissent une fonction essentielle au fonctionnement de la diégèse. Elles alimentent, dirigent et motivent le sens même des récits en communiquant un message précis : une émotion, une réflexion ou un manque qui ne pourraient être transmis autrement (que ce soit par les personnages, la mise en scène ou le décor).

L'étude vérifie l'hypothèse de départ qui suggère que les chansons expriment principalement un silence; celui de sujets souffrant de la solitude et de l'incommunicabilité. Nous nous penchons, dans un premier chapitre, sur les chansons écrites par Marie Laberge, alors que le deuxième chapitre aborde la fonction de celles qui ont été empruntées à différentes sources. En utilisant le modèle actantiel de Greimas, l'analyse relève l'importance du choix de ces chansons et de la place stratégique qu'elles occupent dans chaque pièce.

## Abstract

In the six plays studied, the songs fulfill an essential role in the development of the story. They nourish, motivate and direct the very essence of the narrative while communicating a precise message: an emotion, an inner reflection or a want which could not be transmitted by other means (be it through the characters, the stage direction or the decor).

The author explores the central hypothesis which suggests that the songs represent the voice of a silence: the silence of those characters suffering from a profound solitude and incommunicability. The first chapter examines the songs written by Marie Laberge while the second focusses on those borrowed from other sources. Through the use of Greimas' model, the study underlines the importance in the choice of the songs and in the strategic place they occupy within each play.

## Introduction

Affirmer que les chansons occupent un rôle déterminant dans l'œuvre théâtrale de Marie Laberge, c'est affirmer qu'il existe des liens certains entre le discours chanté et le théâtre; des liens de complémentarité, de parenté même, puisque l'histoire nous révèle que la dramaturgie trouve ses origines au cœur de représentations musicales.

Dans sa Poétique, Aristote veut comprendre à quel besoin humain l'art répond. En étudiant ce besoin, il découvre, dans la nature de l'homme, un "plaisir d'imiter".<sup>1</sup> Il en vient à dégager ainsi l'essence de la théâtralité : "on peut imiter les hommes en racontant leurs actions ou en les répétant."<sup>2</sup> C'est dans l'étymologie du mot désignant l'art dramatique, "δραμα" voulant dire "action", que l'on retrouve la signification même du théâtre. Il s'agit d'un art où des acteurs imitent des actions en les exécutant. Aussi, le texte de l'œuvre théâtrale n'est pas conçu pour être lu, mais pour accompagner une action qui sera représentée.

Ce "plaisir d'imiter", selon Aristote, que l'on reconnaît comme le créateur du schème fondamental de ce que l'on appelle théâtre, dans l'histoire des civilisations occidentales, établit dans la fonction même de l'art dramatique, le divertissement comme finalité. C'est dans cette perspective que l'on constate que la chanson, répondant à cette même finalité, a été présente tout au cours de l'histoire du théâtre, dans diverses époques et à travers différents genres, puisque ce "plaisir d'imiter" s'est d'abord manifesté sous une forme essentiellement lyrique. Le chant, moyen efficace de divertir, de sensibiliser, donc de rassembler, est à la source des premières ébauches théâtrales; le discours chanté ayant précédé et en quelque sorte engendré le discours dramatique.

La tragédie des Grecs est, comme on le sait, sortie du chœur.  
Mais comme historiquement et dans la suite des temps elle s'en est  
détachée, on peut dire aussi que poétiquement et par son esprit elle

---

<sup>1</sup> La Poétique d'Aristote, (édition et traduction nouvelles par M.M. Adolphe Hatzfeld et Médéric Dufour), Lille, Le Bigot frères, imprimeurs-éditeurs, Félix Alcan, libraire-éditeur, Paris, 1899, p. 6.

<sup>2</sup> Ibid., p. 7.

en est issue et que, sans ce constant témoin et support de l'action, elle aurait donné un genre poétique entièrement différent.<sup>3</sup>

Schiller réaffirme ici le discours d'Aristote qui dit que la tragédie provient des chants du dithyrambe et la comédie des chants phalliques. Dans La naissance de la tragédie depuis l'esprit de la musique, Nietzsche insiste sur le fait que les premières représentations publiques étaient bien limitées à cette seule présence du chœur, "l'élément dramatique lui étant encore étranger."

Tout comme le théâtre antique, celui du Moyen Age est très marqué par la paraphrase de certains répons tirés de rites religieux. On en trouve les premières manifestations dans "ces chants alternés comparables à ceux des Dionysies (chants antiphonés) dont le pape Grégoire le Grand, devait, au VI siècle, donner les règles."<sup>4</sup> Certains tropes, dont on attribue l'origine à la communauté religieuse de Saint-Gall, au X siècle, sont à la base même du théâtre moderne : "les tropes fixaient des variations musicales et poétiques en paraphrasant les récits de l'Évangile. Destinés à aider la mémoire des récitants, ils se composaient de strophes chantées qui formèrent d'abord un dialogue, puis un petit drame."<sup>5</sup>

Avec l'apparition du théâtre classique, la vraisemblance devient l'une des règles essentielles et participe à l'établissement de nouvelles conventions théâtrales qui font disparaître graduellement l'usage des chœurs, qui jusque là, étaient demeurés au centre des représentations. Si le chœur n'existe plus, le chant prend alors d'autres formes et c'est avec Corneille, à qui l'on attribue véritablement la création du théâtre classique, qu'apparaît le premier livret d'opéra en vers libres. "Avec Andromaque (1650) et La Conquête de la Toison d'or (1652), Corneille fait une large place au chant et à la

<sup>3</sup>Friedrich von Schiller, La fiancée de Messine ou les frères ennemis, "De l'emploi du chœur dans la tragédie", collection bilingue des classiques étrangers, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942, p. 103.

<sup>4</sup>Moussinac, Le théâtre des origines à nos jours, Le Livre contemporain, Amiot-Dumont, Paris, 1957, p. 70.

<sup>5</sup>Ibid., p. 71.

scénographie remplie de perspectives fantasques : il se rapproche ainsi du drame lyrique.”<sup>6</sup> Le triomphe des ballets et de l'opéra n'est certainement pas étranger à la popularité du chant au théâtre à cette époque.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est celui des lumières et le concept de liberté y prend un tout nouveau sens. Le théâtre populaire satirique s'oppose aux modèles du théâtre officiel et entraîne ainsi l'évolution des moyens particuliers de la représentation théâtrale. “Les progrès de la technique de la scène, le goût du renouvellement du spectacle chez Voltaire, l'élargissement de certains sujets vers la musique et l'opéra, allaient faciliter la recherche d'une sorte de réalisme nouveau.”<sup>7</sup> Aussi, Diderot rêva-t-il “d'un théâtre complet où pourraient s'unir le décor, la déclamation, la pantomime et même la musique...”<sup>8</sup>

En Allemagne, Herder proclame que le théâtre doit éveiller le peuple à une conscience historique. Fried von Schlegel, dans son Cours de littérature dramatique (1809), prône le mélange des tons, la libre disposition des temps et des lieux ainsi que “la reviviscence du lyrisme par la restauration des chœurs, voix de l'âme collective.”<sup>9</sup> Au second Faust, que Goethe qualifiait lui-même d'opéra d'idées, “il ne manquait que les chants et Wagner les en dota somptueusement dans ses drames lyriques, où Nietzsche crut alors pouvoir saluer la tragédie grecque ressuscitée.”<sup>10</sup> Plus tard, Bertolt Brecht élimina de la scène tout ce qui faisait traditionnellement partie de l'aspect magique du spectacle et assigna au théâtre un rôle systématiquement didactique. Animé par ce souci de “distanciation” (verfremdungseffekt), il se servit de la musique et du chant pourtant, dans le même sens qu'il utilisait aussi la parabole et l'allégorie afin de susciter chez le spectateur

<sup>6</sup>V. Pandolfi, Histoire du théâtre, tome 2, coll. Marabout université, Presses de Gérard & Co, Viviers, Belgique, 1968, p. 220.

<sup>7</sup>Ibid., p. 221.

<sup>8</sup>Ibid., p. 228.

<sup>9</sup>Wilhelm Schlegel, Course of lectures on dramatic art and literature, AMS press, (de l'édition d' Henry G. Bohn, London, 1843) New York, 1965, p. 376.

<sup>10</sup>Encyclopaedia Universalis, corpus 17, p. 1064.

une prise de conscience le portant à l'action politique. Chez lui, l'élément musical de son œuvre participa à cet appel à la raison et non plus à l'émotion.

Après 1930, la recherche au niveau des moyens d'expression ne semble plus être un concept de renouvellement. Une autre tendance a caractérisé l'évolution du théâtre au cours du dernier demi-siècle : celle de promouvoir une culture de masses. Au Québec, on mettra du temps à donner une place décente à toute forme de représentation publique; notamment la dramaturgie. Il faut en effet attendre jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, au moment où s'amorce l'urbanisation au Québec, pour voir apparaître en 1937, les Compagnons de Saint-Laurent, troupe fondée par Émile Legault. Cette lenteur s'explique par la colonisation économico-culturelle, la méfiance de l'Église envers le théâtre et la non-reconnaissance d'un peuple distinct. De 1945 jusqu'aux années soixante, une tendance vers la "québécoïté" se concrétise. Parallèlement à ce que l'on appelle le "théâtre canadien-français", écrit en français universel et ne manifestant pas le souci de s'inscrire dans un cadre socio-culturel particulier, s'élabore un théâtre plus spécifiquement local. Jacques Ferron, Jacques Languirand, Yves Thériault amorcent ce mouvement. Anne Hébert, Françoise Loranger, Guy Dufresne et Marcel Dubé tracent les bases d'une réelle dramaturgie qu'on nommera cette fois québécoïse. Gratien Gélinas, en 1948, donne la première pièce en langage populaire, Tit-Coq, suivie en 1959, de Bousille et les justes.

Plus la province se revendique nation, plus les personnages dans les pièces se distinguent et se personnalisent. Avec Les Belles-Sœurs, Michel Tremblay rompt avec le théâtre traditionnel pour situer l'action dans la classe populaire montréalaise avec des protagonistes qui s'expriment dans leur langue : le joual. Indissociable de l'histoire, le théâtre québécoïse a des résonnances sociales, politiques même, desquelles se dégage une grande volonté : celle d'affirmer une langue et une identité propre. Bien qu'au cours des dernières années, la thématique théâtrale se soit élargie considérablement, la problématique fondamentale traitée par des auteurs comme Marie Laberge, demeure l'aliénation. "Marie Laberge fait le constat vertigineux d'un échec absolu et sans appel. Échec de la parole, de

l'émotion, de toute communication véritable..."<sup>11</sup> Au cours d'une entrevue accordée à André Dionne, Laberge dit ceci : "C'est très important pour moi de trouver la langue de la pièce. Les personnages, c'est beaucoup la langue. Quel 'beat' ils ont! Si tu as vingt ans sur la rue St-Denis, c'est plus sec : 't'sais, j'sais pas s'tu sais, mais t'sais', c'est difficile d'exprimer quelque chose dans cette langue-là..."<sup>12</sup>

C'est dans "cette langue-là", pourtant, que la plupart de ses personnages évoluent ; c'est-à-dire portant la douleur d'un manque profond, celle d'une incapacité d'expression qui engendre l'incommunicabilité fatale. "...ces personnages blessés n'arrivent pas à s'atteindre."<sup>13</sup> C'est dans la perspective de cet échec du verbe que nous considérerons la chanson comme une seconde parole, libérée et révélatrice de la souffrance des personnages. L'aspect musical acquiert ici une fonction qui dépasse sans doute celle de divertir, d'enchanter ou d'éduquer, puisqu'elle fait partie de l'articulation même des sujets et de leur quête. La chanson, qu'elle soit composée ou non par l'auteure, est tantôt la voix d'une colère, tantôt celle d'une résignation ou d'un ardent désir. Mais elle est surtout la voix d'un silence; celui qui emprisonne et qui condamne mais que l'auteure rend parlant grâce au pouvoir qu'elle accorde à l'élément musical. Avec cette parole chantée, essentielle, Marie Laberge ne fait que s'inscrire dans la suite historique des auteurs de tous les siècles qui ont reconnu au chant une puissance unique et complémentaire à l'action théâtrale.

Afin de bien comprendre le rôle de l'élément lyrique à l'intérieur de la structure de chacune des pièces choisies pour cette étude, nous utiliserons le modèle actantiel de Greimas qui propose que "les actants se distribuent en couples positionnels : sujet/objet, destinataire/destinataire, et couples oppositionnels adjuvant/opposant dont la flèche peut fonctionner dans les deux sens, le conflit apparaissant souvent comme une collision, un

<sup>11</sup>Diane Pavlovic, *Jeu*, no. 31, [2e trimestre], 1984, p. 142.

<sup>12</sup>Marie Laberge, dans *Marie Laberge, dramaturge*, Entrevue par André Dionne, *Lettres québécoises*, no 25 [printemps 1982], p. 64.

<sup>13</sup>Pavlovic, *op. cit.*

combat entre ces deux actants.”<sup>14</sup> Nous analyserons le discours chanté dans le contexte du discours dramatique selon ce schéma, afin de saisir sa fonction particulière par rapport à l’évolution de ces actants, c’est-à-dire à “ces unités s’identifiant à un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique.”<sup>15</sup> Cette étude tentera de rendre compte, de cette façon, de l’importance de la présence du chant dans la transmission du message global de ces six pièces de théâtre de Marie Laberge.

---

<sup>14</sup> Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed. Sociales, Classiques du peuple “critique”, Paris, 1978, p. 70.

<sup>15</sup> Ibid., p. 68.

## Chapitre premier

Les chansons écrites par l'auteure

Première partie:

Profession: Je l'aime

On ne peut aborder la pièce Profession : Je l'aime, de 1977, sans replacer l'oeuvre dans le contexte spécifique d'un ensemble qui demeure encore marginal dans son rapport à l'institution : celui des "écritures au féminin."

Dans leurs écrits fragmentés, hostiles à une unicité d'emprunt, elles (les femmes) ont eu souvent partie liée avec la folie, l'aliénation dans la langue (qui double celle qu'avouent de nombreux écrivains québécois), la régression, la révolte, l'aveu d'une sexualité diffuse, parfois éclatante et par là menaçante, différente en tout cas de celle des hommes. Le réseau mouvant, pluriel qu'elles ont tissé, leur a donné un caractère plutôt suspect aux yeux de ceux qui incarnent l'institution.<sup>1</sup>

Si on considère que cette expression "écritures au féminin", recouvre ces écrits manifestant une volonté de rupture avec l'idéologie patriarcale, on reconnaît certainement chez Marie Laberge l'émergence de cette parole de femme, ouvertement féministe qui se distingue autant par le fond que par la forme.

Sans supposer par là que le théâtre des femmes au Québec se soit approprié une forme propre, il demeure que celui-ci reflète néanmoins la marginalité de sa position et que pour exprimer ses refus et son affirmation, il a développé ses moyens particuliers. "De la Nef des sorcières aux Fées ont soif, de Jacqueline Barrette à Francine Tougas, les femmes ont, pour leur part, créé non pas tant des pièces que des 'shows'. Leur écriture est non linéaire, pleine de brèches syntaxiques."<sup>2</sup> Michèle Rossignol, lors d'une table ronde sur la question, va encore plus loin en posant l'hypothèse fort intéressante que la forme théâtrale des Fées ont soif, par exemple, "prouve que les femmes ne trouvent pour s'exprimer que des discours marginaux ou exilés; le chœur et surtout le monologue." Et elle ajoute que "c'est là, peut-être notre première forme d'expression."<sup>3</sup> Si l'histoire nous a démontré que les premières manifestations théâtrales étaient d'ordre lyrique, il semble que le théâtre

<sup>1</sup> Suzanne Lamy, dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klin Kenberg, Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone, Bruxelles, Ed. Labor. coll. Dossiers Medias, Montréal, PUM, 1985, P.34.

<sup>2</sup> Lucie Robert, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, no. 5, 1983, p.83.

<sup>3</sup> Michèle Rossignol, dans "L'image de la femme dans le théâtre québécois-table ronde", Revue de l'Université d'Ottawa, v. 50, no. 1, (janvier-mars 1980) p. 151.

féminin québécois connaît lui aussi des commencements qui baignent dans le lyrisme, et qui, par le chant et le monologue, qu'on peut interpréter "comme un premier pas vers l'affirmation de soi",<sup>4</sup> évolue peut-être vers une rencontre avec l'autre, vers la dialectique du dialogue. "Car, il est vrai qu'aujourd'hui encore, le public ne veut pas entendre le discours du dialogue entre l'homme et la femme, mais plutôt le discours de la rupture."<sup>5</sup>

À propos de la pièce Profession : Je l'aime, marquée justement par la présence significative du monologue et du chant, Marie Laberge dit : "J'ai voulu montrer qu'il y a des formes sociales très répandues qui nous condamnent à être autre chose que ce qu'on est."<sup>6</sup> L'oeuvre se veut être en effet la démonstration désolante de trois femmes, prisonnières du piège social que représente l'institution du mariage. Le sujet est composé de trois actants: Monique, Françoise et Claire qui aspirent, plus ou moins consciemment, à leur liberté individuelle et collective. Elles sont les seuls actants à être physiquement présents sur scène; les autres ne restant qu'au niveau du référent.

Le sujet peut être collectif; ce peut être un groupe qui désire son propre salut ou sa liberté (menacés ou perdus), ou la conquête d'un bien; ce peut être une abstraction. Le destinataire et même le destinataire, à la rigueur, l'adjuvant ou l'opposant peuvent être abstraits, le sujet est toujours animé, présenté comme vivant et agissant.<sup>7</sup>

Deux d'entre elles, Monique et Françoise, déjà mariées, vivent leur quotidien d'épouse au premier abord de façon très différente. Monique se réfugie corps et âme dans son rôle et paraît en retirer du plaisir : "Toué matins, j'fais l'tour de l'appartement avec la balayeuse, j'te dis qu'ça m'prend pas d'temps...j'me sus faite un espèce d'horaire, pis ça marche, chus jamais en r'tard, pis quand Claude arrive, j'ai l'temps de m'asseoir pis d'jaser

---

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>Michèle Lalonde, dans "L'image de la femme dans le théâtre québécois-table ronde", Revue de l'Université d'Ottawa, v. 50, no. 1, (janvier-mars 1980) p. 150.

<sup>6</sup>Marie Laberge, dans Marie Laberge, dramaturge, Entrevue par André Dionne, Lettres québécoises, no. 25 (printemps 1982) p.66.

<sup>7</sup>Ibid., p. 80.

avec...j'ai même el temps de m'maquiller jusse avant qu'y arrive..."<sup>8</sup> Quant à Françoise, elle se questionne sur le sentiment d'impuissance qui la consume sans trouver de réponse satisfaisante : "J'm'ennuie, j'pense, mais j'sais pas d'quoi... des fois j'me demande c'que j'aimerais faire pis j'trouve rien qui m'frait plaisir, comprends-tu, j'veux dire vraiment rien..."<sup>9</sup>

Claire, pas encore mariée mais sur le point de l'être, écoute l'un après l'autre, les discours de ses deux amies. Cet actant est en quelque sorte le pivot de l'action en ce qu'il exprime une certaine neutralité et surtout l'hésitation d'une femme qui considère le profil de son avenir à travers le témoignage des deux autres; un avenir peu reluisant, qu'elle redoute dès le tout début du texte : "J'sais pas pourquoi, chaque fois que j'viens t'voir, ça m'met en maudit. Tu fais rien de spécial mais j'finis toujours par m'énarver. On dirait que s'pu pareil, nous autres, depuis qu't'es mariée."<sup>10</sup> Avec l'une et l'autre, Claire crée une opposition qui motive le dialogue et permet à chacune de définir sa perception d'elle-même. Bien qu'on ait inscrit Claire dans l'axe sujet-objet au niveau du déroulement global de la diégèse, elle agit tantôt dans le rôle de l'adjuvant et tantôt dans celui de l'opposant auprès du groupe sujet duquel elle fait partie.

Le fonctionnement du couple adjuvant-opposant est loin d'être simple : comme celui de tous les actants, en particulier dans le texte dramatique, il est essentiellement mobile, l'adjuvant pouvant à certaines étapes du processus devenir soudain opposant, ou, par un éclatement de son fonctionnement, l'adjuvant peut être en même temps opposant.<sup>11</sup>

Elle révèle la complexité des sujets dans leur relation avec l'objet; c'est-à-dire dans leur quête de se percevoir et de se réaliser comme individus . "Les actants qui sont à la fois adjuvants et opposants s'ils soutiennent des rapports très subtils avec l'ensemble de l'action dramatique, ont en général des déterminations immédiatement perceptibles par le

<sup>8</sup>Marie Laberge, Profession : Je l'aime, texte inédit disponible au Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1977, p. 4.

<sup>9</sup>Ibid., p. 8.

<sup>10</sup>Ibid., p. 1.

<sup>11</sup>Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed. Sociales, Classiques du peuple "critique", Paris, 1978, p. 72.

spectateur.”<sup>12</sup> Claire s’applique à démontrer à Monique le côté sombre de sa vie de couple et lui rappelle sa solitude : “Ouais, ben c’est l’fun pour lui, ça. Ca t’fais rien, toi, d’passer tes soirées tu-seule?”<sup>13</sup> En cela, elle active le sens de la quête qui commence à se dessiner. Elle pousse Françoise à apprécier, par contre, sa chance d’épouse comblée : “Comptes-toi ben chanceuse d’avoir c’que t’as, pis plains-toi pas...”<sup>14</sup> Ici, au contraire, elle nie la quête et incite le sujet Françoise à accepter sa situation, donc à renoncer à son désir de l’objet. Cette oscillation constante reflète le conflit de Claire qui vit partagée entre la force d’une pression sociale opposante, verbalisée par exemple par Monique : “Vous d’vez ben être à veille de vous marier, là ? Veux-tu ben m’dire qué cé qu’t’attends?... ”<sup>15</sup> et celle d’une anxiété, d’un pressentiment, d’un élan intérieur adjuvant qui voudrait échapper à un destin semblable à celui des deux autres sujets et qu’elle tente de communiquer à Bernard : “...ça t’fait pas peur toi, din fois, l’idée qu’on va être mariés? P’tête qu’on devrait attendre encore un peu...”<sup>16</sup>

Les deux premières parties de la pièce révèlent donc, par l’entremise de Claire, les différences d’attitudes de Monique et de Françoise : l’une s’abandonnant à sa tâche avec une tranquille douceur et l’autre se débattant dans une lourde tristesse. La troisième partie place les deux épouses-ménagères dos à dos, et leurs monologues respectifs, s’intercallant, font ressortir cette fois, tout ce qu’elles ont de commun; d’abord et surtout, cet auditeur imaginaire qui n’est pas présent sur scène, leur mari. “Un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n’être inscrite que dans le discours d’autres sujets de l’énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n’est jamais sujet de l’énonciation.”<sup>17</sup> Il est l’opposant le plus évident des sujets. Absent physiquement et émotivement, il ne manifeste aucune trace de réceptivité et représente le règne de l’opposant abstrait duquel

---

<sup>12</sup>Ibid.

<sup>13</sup>Laberge, *op.cit.*, p. 5.

<sup>14</sup>Ibid., p. 9.

<sup>15</sup>Ibid., p. 5.

<sup>16</sup>Ibid., p. 16.

<sup>17</sup>Ibid., p. 68.

tous les autres découlent, la tradition acceptée, intégrée et désirée. On reconnaît le pouvoir de ce désir dans la dépendance des sujets à leurs époux. Ceux-ci, dans leur silence, traduisent la volonté de maintenir le modèle social sans même en questionner l'impact. "Dans la mesure où il y a une vraie dramatisation, l'opposant aussi est sujet d'une proposition de 'désir', semblable et de sens contraire à celle du sujet... Chaque fois qu'il y a affrontement de deux 'désirs', celui du sujet et celui de l'opposant, c'est qu'il y a division du destinataire, signe d'un conflit idéologique ou historique."<sup>18</sup> Aussi cette opposition des désirs reflète-t-elle le débat du vaste conflit social qui est à la source même de la trame dramatique du destinataire.

Plus le discours des deux sujets épouses évolue, aussi dissemblables soient-ils, "J'te dis qu'tu vas être fier de moi : j'vas faire un soufflé aux fraises pour dessert"<sup>19</sup> de la prévenante Monique et "Câline, Gilles, t'es icitte deux jours pis tu veux qu'on r'çoive du monde! Pis du monde que j'aime pas en plus!"<sup>20</sup> d'une Françoise rebelle, plus elles deviennent semblables pourtant, dans leur façon d'être contrôlées par cet être tout en ombres et en indifférence. Leurs résignations se rejoignent graduellement pour n'en faire qu'une : celle de deux victimes qui n'ont que des moyens différents pour affronter leur solitude et les rouages d'un piège qu'elles ont par ailleurs choisi. Aussi il devient tout à fait clair, à mesure que le récit avance, que leur quête est bien la même. Monique s'accroche à des projets d'avenir pour justifier son présent et se trouver des raisons de ne pas réfléchir : "Claude trouvera ben l'tour de m'faire un bébé, pis là, j'te dis, j'aurai même pas l'temps d'penser."<sup>21</sup> Françoise rêve à son passé perdu d'avant le mariage et en regrette amèrement la spontanéité : "T'en souviens-tu d'la fois qu'on avait pris un coup ensemble ?

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 4.

Aye, Gilles t'en souviens-tu, on avait loué un motel tellement qu'on avait envie de faire l'amour?"<sup>22</sup>

Ni l'une ni l'autre ne songe pourtant à assumer cette quête et à modifier son quotidien. L'idée même de contrarier l'opposant en prenant un travail à l'extérieur demeure hors de question; même pour Françoise, qui malgré son exaspération, ne conçoit pas d'issue réelle. En cela, leurs mots sont les mêmes et dévoilent une pareille soumission : "Moi, si j'disais à Claude que j'voulais r'tourner travailler parce que je m'ennuie tu seule à maison, tu peux être sure que tu verrais un gars arriver à cinq heures toué soirs à maison."<sup>23</sup> "J'vas m'en aller travailler, pis toute c'que Gilles va comprendre là-d'dans, c'est qu'y a manqué son coup... ça fa que c'est un peu comme si j'avais manqué mon coup, moi aussi..."<sup>24</sup> Elles ont donc également un rôle d'opposant fort marqué par rapport à elles-mêmes, puisqu'elles rejettent le risque que représente toute initiative pour un véritable changement. Elles constituent, individuellement et collectivement, une opposition à leur propre quête de liberté et l'auteure est d'ailleurs catégorique à cet égard :

Dans mon théâtre, les personnages sont responsables d'eux-mêmes et de leurs échecs. Même si parfois l'échec est dû aux structures sociales masculines, il reste que nous avons chacun un libre-arbitre. Malheureusement, les femmes n'utilisent pas toujours ce libre-arbitre sous prétexte qu'elles sont victimes.<sup>25</sup>

La forme choisie, pour cette troisième partie, c'est-à-dire le monologue, renvoie la couleur d'un quotidien où le dialogue, effectivement, n'existe pas. Et le reste de la pièce poursuit ce monologue jusqu'à son aboutissement lyrique; la dernière partie, redonnant la parole à Claire, qui elle aussi, s'entretient avec un actant opposant : son futur mari.

Pour les trois sujets, la conclusion de la pièce est sans retour, l'objet de la quête est définitivement inaccessible. Non seulement elles ne se donnent aucun moyen de l'atteindre mais elles n'en conçoivent pas la possibilité. Comme il n'y a aucune trace de force

<sup>22</sup>Ibid., p. 13.

<sup>23</sup>Ibid., p. 3.

<sup>24</sup>Ibid., p. 12.

<sup>25</sup>Caroline Barrett, *Québec français*, octobre 1985, p.33.

adjuvante réelle, si ce n'est que les répliques occasionnelles de Claire, c'est la victoire de cet opposant suprême, la toute-puissante tradition, celle de la perpétuité de la résignation; et ce, malgré l'espoir naïf de Monique, la colère de Françoise et le doute de Claire. Les dernières phrases qu'elles laissent échapper les placent toutes trois derrière un même masque, celui de l'opposant vainqueur, de l'acceptation définitive qui semble nier leur vérité profonde :

"Ben sûr que j'ai joui, qué cé qu'tu penses?"<sup>26</sup> "O.K. Gilles, je l'sais qu't'es fatigué, s'correque..."<sup>27</sup> Cette hésitation adjuvante de Claire, qui demeurerait la seule véritable issue à l'attraction fatale du conformisme, se dissipe pour donner raison à la loi de l'opposant; ce qui marque la fin des discours, l'échec de la quête de liberté et la continuité du drame :

"Non, non, j'disais ça d'même...on va s'marier c't'année, voyons, ça fait assez longtemps qu'on n'a envie..."<sup>28</sup> En décrivant brièvement le profil dramatique de Monique et de Françoise, Marie Laberge fait apparaître la problématique centrale de l'oeuvre : l'incapacité d'exprimer cette vérité profonde, celle de voir et d'admettre le désir de son objet :

Il y a la femme parfaite qui fait sa job d'épouse avec un grand plaisir...et qui dit des énormités considérant ses propres désirs, sans s'en rendre compte... L'autre, elle n'est pas capable de verbaliser son malaise...elle ne peut pas dire : je voudrais qu'il m'aime, puis je l'aime pas parce qu'il n'est pas là et je ne le connais pas.<sup>29</sup>

C'est ici qu'intervient le rôle de la chanson. Ce qu'elles "ne peuvent pas dire", justement, ce qui fait qu'elles demeurent des opposants pour elles-mêmes, cette partie lyrique, composée par l'auteure et placée à la fin de la pièce en guise de synthèse et de conclusion, le dira. On peut reconnaître dans la fonction de ce court texte, faisant figure de récit dans le récit, une mise en abyme assez claire si l'on considère la définition de ce mot : "Fonction d'un épisode narratif destiné à refléter sous une forme réduite, en un point stratégique et par homologie, l'ensemble des structures (ou l'essentiel des structures) de

---

<sup>26</sup>Ibid., p. 15.

<sup>27</sup>Ibid.

<sup>28</sup>Ibid., p. 16.

<sup>29</sup>Dionne, *op.cit.*, p.66.

l'oeuvre dans lequel il s'insère."<sup>30</sup> Cet épisode chanté investit et concentre en une trentaine de lignes, l'ensemble du message non verbal exprimé au cours de la narration dramatique.

En condensant la dynamique et le contenu même de l'intention du destinataire, la chanson fait ressortir l'essentiel et oblige le destinataire à une compréhension immédiate et globale. "Dans le fonctionnement même du spectacle théâtral, le destinataire est ce à quoi peut s'identifier le spectateur; le spectateur se sait le destinataire du message théâtral; il peut penser, dans certaines conditions, que c'est pour lui que se fait l'action."<sup>31</sup> Le chant est entamé par le sujet le plus ambigu : celui qui, par son rôle alternatif d'opposant et d'adjuvant, faisait vivre la dualité dramatique et qui, par la position différente que lui conférait son célibat, était demeuré le plus lucide : "Claire commence la chanson, les deux filles la rejoignent pour chanter avec elle."<sup>32</sup> Ce détail scénique est loin d'être superflu. Il accorde au chant l'intensité et l'importance qu'il doit avoir, puisque c'est celle-là même qui hésitait, qui donne tout à coup le ton aux deux autres; celle-là même qui avait peur, qui pose un geste actif et décisif. Car si le texte dramatique met en scène la soumission vécue et partagée, la parole chantée, au contraire, laisse vibrer le cri de la révolte, celui de cette vérité latente, qui veut faire surface en vain. C'est pourquoi l'audace de la partie musicale semble être en contradiction avec la totalité de la pièce qui se clôt sur une abdication. Le chant agit ni plus ni moins comme un moteur faisant éclater au grand jour le non-dit des personnages; il "verbalise le malaise" justement, proclame ce qui aurait dû être hurlé et qu'on a tu; en fait, il a la fonction essentielle de révéler le sens d'une quête que les actants eux-mêmes n'arrivent pas à articuler.

Affranchi des limites fictives de l'enjeu dramatique, un autre niveau de récit est ainsi créé et acquiert un nouvel espace poétique élargi, qui donne la parole aux sentiments et libère les protagonistes de ce silence obligatoire. "Pour rendre pleine justice au chœur",

<sup>30</sup>Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Hurtubise, HMH, Ville LaSalle, 1979, p. 29.

<sup>31</sup>Ubersfeld, *op. cit.*, p. 78.

<sup>32</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 16.

Schiller explique "(qu') il faut qu'on se transporte de la scène réelle sur une scène idéale."<sup>33</sup> Aussi, cette scène idéale est-elle créée, par la réunion physique et émotive des actants, qui jusque là, ne s'étaient pas retrouvés tous les trois dans un même cadre scénique. Non seulement ils se rassemblent, mais en mêlant leurs voix, ils démontrent bien qu'ils ne forment qu'un seul sujet, en quête de ce même objet qu'est leur volonté de s'en sortir. Le chant, en tant que mise en abyme, synthétise le schéma du modèle actantiel de Greimas en rendant la fonction des actants et la direction des flèches remarquablement évidentes. Leurs monologues, auparavant isolés, constituent ici une même allégorie qui, "en séparant la réflexion de l'action, confère à cette dernière, par cette séparation même, la force de la poésie."<sup>34</sup>

La chanson est composée de sept strophes en vers libres et débute par un refrain qui reviendra deux fois, à intervalles réguliers. La répétition de ce refrain marque l'intérêt et la gravité que l'auteure accorde à ces phrases résumant la globalité du drame :

Attends-moi pas à soir,  
Attends-moi pas  
J'sais pas c'que j'ai à soir,  
Mais j'file pas comm't'aimes.<sup>35</sup>

Le chant accuse, dès la première phrase, la prise en charge du moi du sujet, puisque la passivité de l'attente est ici renversée et c'est l'épouse qui dit à son mari de ne pas l'attendre. La forme impérative indique un pouvoir de décision, une volonté d'agir qui insiste : "Attends-moi pas", pour une deuxième fois, et inscrit les sujets-chanteuses dans une position foncièrement active. Si le texte dramatique veut soulever un questionnement qui ne trouve pas de réponse concrète à cause de cette position d'opposant farouchement maintenue par les sujets, le texte lyrique de la chanson reprend ce questionnement, mais

<sup>33</sup>Friedrich von Schiller, La fiancée de Messine ou les frères ennemis, "De l'emploi du chœur dans la tragédie", coll. bilingue des classiques étrangers, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942, p. 93.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>35</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 17.

cette fois pour libérer ceux-ci de cette contradiction et apporter, à la fin, une explication claire. "J'sais pas c'que j'ai à soir" résume l'interrogation profonde du sujet alors que "Mais j'file pas comme t'aimes" résume la dépendance à l'opposant-mari.

La deuxième strophe confirme le sens de la relation de couple vécue et le sentiment de culpabilité qui gère l'interrogation :

Je l'sais que j'fais rien  
Et pis qu'ça t'énerv  
J'ai comme un motton, là  
C'est comme si j'attendais.<sup>36</sup>

Ce "motton" de la langueur nous amène au thème principal du chant, qui dégage du même coup le mouvement du récit : l'attente, celle du retour de l'absent, d'un dialogue, d'un contact, d'une vraie relation, et, dans une plus grande mesure, celle d'un nécessaire changement, d'une possibilité d'atteindre l'objet. Après la troisième strophe qui répète le refrain, la culpabilité se transforme en reproche :

Si tu m'demandais  
Qué cé qui m'arrive  
J'saurais pas quoi t'dire j'pense  
Mais ça irait ben mieux.<sup>37</sup>

La faute est mise sur le "tu" cette fois et le procès du mari, représentant impérieux et inévitable du groupe opposant, commence enfin, en écho à celui qu'avait amorcé Françoise dans la troisième partie et qui n'avait eu aucun impact sur le fil dramatique : "R'gardes-moi, Gilles Auclair : veux-tu ben m'dire qué cé qu't'attends pour me prendre dans tes bras? M'as-tu seulement vue depuis qu't'es arrivé? T'es-tu aperçu qu'y a une fille dans maison?"<sup>38</sup> Cet élan, lourd de la signification entière du récit, est interprété par l'interlo-

<sup>36</sup>Ibid.

<sup>37</sup>Ibid.

<sup>38</sup>Ibid., p.14.

cuteur comme étant peut-être un petit manque d'affection presque gentil que la chanson, elle, reprend avec force pour en éclaircir et en réaffirmer le désespoir. Progressivement, l'angoisse du "J'sais pas c'que j'ai à soir" trouve la source de son mystère et identifie ses véritables causes. Après le troisième refrain, le sujet, libéré de l'opposant que lui renvoie son propre reflet, semble en pleine possession de lui-même et énonce cette réalité douloureuse qui donne tout à coup un sens à l'ennui, à la langueur et à la détresse :

À force d'attendre quelque chose  
De vouloir que tu m'aimes  
J'me d'mande même pus jamais  
Si moi, je t'aime encore.<sup>39</sup>

En s'oubliant eux-mêmes pour la volonté de l'opposant, les sujets avouent finalement qu'ils perdent de vue leur propre sentiment, leur propre quête, et voilà que ce qu'ils n'auraient pu verbaliser dans le cadre du texte dramatique, leur chant, lui, le révèle : "Est-ce que je l'aime, moi?"

La dernière strophe, qui, selon la structure de la chanson, aurait dû être la répétition finale du refrain, cerne plutôt le tourment des trois sujets dans ce qu'il a de plus cruel. Si le refrain repose trois fois la même question, celle qu'avait laissé planer le contenu dramatique de la pièce, ces dernières phrases veulent enfin trancher par une réponse brûlante, "Oui je le sais, c'que j'ai à soir" :

J'me sens tu-seule à soir  
Avec mes chats,  
J'me sens tu seule à soir  
Comme si j'tais avec toi Bis  
(Comme si t'étais là) Bis.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>Ibid., p. 18.

<sup>40</sup>Ibid.

Réunissant les trois sujets dans une seule et même solitude, celle qu'engendrent l'inaccessibilité de l'objet commun et la force du groupe des opposants incluant l'absence de l'autre et l'absence à soi-même, cette dernière strophe résume le vertige de toute la pièce en donnant une parole lyrique à ceux qui avaient manqué de voix et de mots pour confier leur véritable blessure. C'est donc le chant, cet épisode mis en abyme, qui donne vie à un potentiel d'affirmation et de révolte refoulé par les sujets au cours de la narration dramatique. C'est lui qui finit par donner son sens à toute la démarche fictive de Profession : Je l'aime. La fonction centrale du chant dans la pièce est celle de manifester au destinataire la direction et les motivations de la quête des sujets vers l'objet. Sans le monologue chanté, la flèche du désir ne s'énonce pas clairement. Le rôle du chœur, formé des trois sujets, est ainsi essentiel à la dimension poétique créée par l'auteure pour transgresser les lois du silence. Il est essentiel aussi au déroulement d'un récit qui veut affirmer un moi collectif et individuel et faire acte de rupture avec une idéologie dominante.

Deuxième partie:

Ils étaient venus pour...

Si dans Profession : Je l'aime, le monologue chanté constituait une mise en abyme révélatrice du silence des sujets, Ils étaient venus pour..., de 1981, propose six chansons écrites par l'auteure, qui ont une fonction beaucoup plus vaste et plus complexe aussi; autant dans leur rapport à la narration dramatique elle-même que face au récepteur. Construite en six tableaux, la pièce fonctionne par "un mouvement constant d'expansion / contraction entre groupe et solos, destins collectif et individuel"<sup>1</sup> et nous ajouterons entre ces deux formes de "discours marginaux", pour rappeler l'expression de Michèle Rossignol citée plus haut, le monologue et le chœur; le premier révélant le tourment individuel et le second se chargeant de transmettre la douleur collective. Nous reconnaissons davantage, dans cette deuxième œuvre à l'étude, le rôle d'un véritable chœur, si on entend le mot dans le sens large de Schlegel, qui le percevait comme "la voix de l'âme collective"<sup>2</sup> ou celui de Schiller, qui le décrit comme étant "un personnage idéal qui sert de support à l'action entière et l'accompagne."<sup>3</sup> Non seulement l'élément lyrique, dans Ils étaient venus pour... a des vertus de personnage idéal, mais nous irons plus loin en lui accordant un rôle de narrateur, au sens restrictif du terme. Ouvrant et clôturant les scènes de groupe, ces épisodes chantés par l'ensemble des acteurs eux-mêmes agissent effectivement en tant "qu'énonciateur fictif qui raconte, de son point de vue, l'histoire (dans le sens de diégèse)."<sup>4</sup>

Du pique-nique d'ouverture en 1902, à l'abandon du village en 1928, le destinataire fait revivre dans cette pièce le rêve des habitants de Val-Jalbert, leur volonté de bâtir, de se battre et de s'établir sur une terre bien à eux afin d'y faire perpétuer une identité, une fierté, une tradition. Ainsi se définit un autre sujet collectif dans sa quête vers l'objet; un groupe d'actants face à son espoir de survivre comme communauté. "Un actant peut être une abstraction ou un personnage collectif (le chœur antique, les soldats d'une armée) ou bien

<sup>1</sup>Ginette Michaud, Jeu, no 23, (2e trimestre) 1982, p. 153.

<sup>2</sup>Wilhelm Schlegel, Course of lectures on dramatic art and literature, AMS press, de l'édition Henry G Bohn, London, 1843) New York, 1965, p. 347.

<sup>3</sup>Friedrich von Schiller, La fiancée de Messine ou Les frères ennemis, "De l'emploi du chœur dans la tragédie", coll. bilingue des classiques étrangers, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942, p. 111.

<sup>4</sup>Marc Angenot, Glossaire de la critique contemporaine, Hurtubise, HMH, Ville LaSalle, 1979, p. 140.

une réunion de plusieurs personnages.”<sup>5</sup> Le récit prend en charge l’histoire refoulée, dans la perspective des victimes et on assiste au triste déroulement de ces différentes époques marquantes, où les sujets doivent faire face à des opposants trop forts, trop variés et trop nombreux, qui vont progressivement déterminer leur avenir collectif. Ce point de vue des victimes nous est donné d’abord par cette “chanson du début” telle que nommée par l’auteure. Fonctionnant à la première personne, elle ouvre le premier tableau de la pièce et situe l’action dans un passé lointain : “Depuis longtemps nous nous sommes tus”<sup>6</sup> et dans son contexte spécifiquement historique : “Quelle ombre vous reviendra Pour dire Val-Jalbert ?”<sup>7</sup> Tout de suite, le texte lyrique s’impose comme un moteur narratif qui s’apprête à reconstituer la “vorgeschichte”, mot allemand signifiant “préhistoire” et qui, pour Tomachevsky, “représente l’ensemble des événements qui sont censés précéder le début de la narration et qui vont être exposés rétroactivement au cours de celle-ci.”<sup>8</sup> Ici, cette rétrospective forme la diégèse elle-même.

Le texte nous propose donc deux niveaux de récit : celui du chœur-narrateur, qui sait et qui raconte une histoire en commençant par confier la fin (en supposant peut-être que le destinataire connaît déjà cette fin), et celui de cette histoire elle-même, la diégèse, qui évolue chronologiquement vers une fin qu’en principe on ignore. Les mêmes acteurs (puisque l’auteure nous dit bien que ce sont les comédiens qui forment le chœur) sont impliqués de façon différente dans ces deux récits parallèles : en empruntant à l’unisson cette voix lyrique du chant, ils font figure de narrateur collectif et intemporel, au profil quelque peu mythique, qui a pour unique action de raconter une histoire et de la fixer dans le temps, vers une prise de conscience de la part du destinataire; et en vivant le drame concret des habitants de Val-Jalbert dans leur quotidien reconstruit, ils représentent, à un autre niveau, le sujet temporel, animé et souffrant, au sein des limites de temps et d’espace

<sup>5</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Classiques du peuple “critique”, Paris, 1978, p. 67.

<sup>6</sup>Marie Laberge, *Ils étaient venus à ur... VLB*, Montréal, 1981, p. 25.

<sup>7</sup>*Ibid.*

<sup>8</sup>Angenot, *op. cit.*, p. 220.

de la diégèse. Le lecteur-spectateur est donc en présence d'actants qui sont tantôt narrateurs, par la dimension poétique que crée le chant et tantôt sujets, exécutant l'action annoncée par ce chant.

Le ton nostalgique des neuf strophes de la première chanson annonce la saveur des événements passés (ou à venir dans la perspective de la diégèse) qui ont tissé le destin des habitants de Val-Jalbert; ce destin que déjà on nous révèle mais dont on ignore encore les causes. Le destinataire est tout de suite plongé dans la fatalité irrévocable d'une injustice qui a retiré à ces gens le droit de poursuivre une vie qui avait pourtant commencé à prendre racine et qu'on reconnaît aux adjectifs possessifs : "Le vent siffle dans ma maison... De la joie de nos matins à l'aube... Du soleil dans tes mains ouvertes... Perdu le voile de mes noces..."<sup>9</sup> Les citoyens s'étaient en effet approprié des biens, des lieux, tenaient au chaud des souvenirs. Mais dès la première strophe, on apprend que la dépossession a eu raison de tout, ordonnant aux choses le silence, à la mémoire, l'oubli.

Le vent siffle dans ma maison  
Le bois se plaint sans la passion  
Les marches, sous nos pas ne craquent plus  
Depuis longtemps nous nous sommes tus.<sup>10</sup>

Les objets se sont tus, fidèles au silence des gens, obligatoire. Et la dernière phrase inscrit ce silence dans un passé déjà révolu; ce qui lui confère plus de poids et plus de gravité. Même les plus tendres refuges n'échappent pas aux ravages de cette dévastation et les deux strophes suivantes révèlent que la nature elle-même participe à ce grand mouvement de l'oubli qui veut enterrer la voix, le geste, le sourire.

L'ombre et l'herbe se sont couchées  
Près d'la maison dans le sentier  
Où nous allions nous embrasser  
Et oublier nos mains gercées.

---

<sup>9</sup>Laberge, *op cit.*

<sup>10</sup>*Ibid.*

Aucun arbre ne parle plus  
De la joie de nos matins à l'aube  
Du soleil dans tes mains pleines ouvertes  
Et des cailloux drus sous nos pieds.<sup>11</sup>

L'évocation répétée des mains, "gercées et pleines ouvertes", accentue la tenacité et la générosité du travail manuel, franc et sans relâche, qui caractérise ces gens de Val-Jalbert. La quatrième strophe change le ton du chant et crée une relation de complicité avec le lecteur-spectateur qui demeurera jusqu'à la fin. Elle lance en effet la question désespérée qui motive néanmoins l'élan générateur d'un récit qui veut redonner vie à des fantômes et à leur histoire :

Qui saura hurler, chanter  
Tous ces vieux airs  
Quelle ombre vous reviendra  
Pour dire Val-Jalbert ?<sup>12</sup>

Ici se trouve résumé l'essentiel du message du destinataire et du même coup, la fonction centrale de la chanson dans le récit qui donne précisément une voix à ceux qui "depuis longtemps s'étaient tus." C'est cette voix chantée qui dira et racontera Val-Jalbert, afin de faire jaillir de l'oubli la brûlante vérité. Ainsi, ce premier chant se charge de dévoiler dès le début, la source et l'enjeu du projet dramatique; comme si le destinataire tenait à éclaircir tout de suite l'objectif de la trame fictive. Le destinataire sait tout, déjà, de ce qui a engendré le message qu'on veut lui transmettre.

La cinquième strophe reprend le ton initial et énumère les disparitions qu'a entraînées l'abandon du village : de l'objet le plus banal au souffle même de la présence des gens :

---

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>Ibid.

Perdus les rideaux de la cuisine  
 L'odeur de l'encre à la poste  
 Perdu le voile de mes noces  
 Perdus partis avec le temps  
 Oubliés comme nos voix <sup>13</sup>

La répétition des adjectifs marquant la dépossession dénonce le sentiment de la perte matérielle et physique, le passage du temps qui efface tout, malgré l'acharnement et le courage. La sixième strophe confie l'effort et le labeur des hommes et des femmes qui ont en vain voulu vivre des ressources de leur terre et profiter à plein d'une nature fructueuse et complice. Débutant par l'adverbe "jamais", signe du non-retour, le paragraphe évoque des images de l'activité quotidienne qui meublait la vie à Val-Jalbert :

Et jamais plus vous n'entendrez  
 Du fond du potager  
 Les meules du moulin tourner  
 Et l'eau et la sueur se mêler.

L'odeur du pain est morte  
 Le chat s'est enfui  
 Et partout les souris  
 Ont oublié de danser.<sup>14</sup>

La deuxième strophe complète le même tableau, rappelant des éléments faisant partie de la vie intime des habitants. Même si ce chat s'est sauvé, faute de la présence de ses maîtres, les souris elles-mêmes ont oublié d'y trouver de la joie; allégorie signifiant que l'absence ne laisse que des traces de désolation dans les plus menus recoins et que l'oubli, dans tous ses sens, s'est imposé comme une loi. L'adjectif "morte" fait écho au "jamais" et nous apprend que l'histoire sera bien celle d'une mort; la mort graduelle d'un espoir et de toutes ces petites choses qui formaient le profil d'une vie. Le destinataire sait alors qu'il assistera à la rétrospective d'un déclin, à la mise en scène de sujets impuissants devant leurs opposants, à une intrigue qui finit mal et, dans la perspective de notre analyse, à l'échec

---

<sup>13</sup>Ibid.

<sup>14</sup>Ibid., pp.25-26.

d'une quête collective. Il est de la fonction du chant-narrateur d'établir le contexte du drame et de le définir comme tel, avant même que ne débute l'action de la diégèse. Aussi, reconnaît-on à cet épisode lyrique un rôle d'introduction à l'ensemble de l'oeuvre, puisqu'il met en place non seulement les sujets face à l'objet, le message du destinataire aux yeux du destinataire, mais il annonce aussi la structure globale du récit dans lequel il s'inscrit.

En effet, si la pièce se charge autant de la cruauté des destins collectifs que de celle des destins individuels, cette chanson du début indique bien ce fait en énonçant, dans les deux dernières strophes, des noms précis de personnes, de familles, qui succèdent à des évocations concernant le sort de plusieurs générations.

Qui r'viendra bal'yer la gal'rie  
De la vieille madame Landry  
Qui pourra entendre les cris  
Des enfants de mère Sainte-Julie.

Et cette belle folie  
De Gaspard fils de Louis  
Et cette femme de la ville  
Vous en souvient-il?<sup>15</sup>

On peut donc constater immédiatement qu'il ne sera pas question uniquement de la tragédie d'un groupe, mais aussi de celle des gens qui forment ce groupe, des individus dans leur rapport personnel avec le déroulement des événements. La fin de cet épisode en témoigne sous une forme interrogative qui interpelle directement le lecteur-spectateur, l'incitant à saisir l'importance et la distinction de ces deux niveaux de vérité, collective et individuelle. Le chant-narrateur fait ainsi appel, et ce, jusqu'à la fin de la pièce, à l'implication émotive du destinataire. En cela, il lui impose bien sûr une certaine vision subjective, comme le suppose la définition même de narrateur.

Suite au discours officiel de Monseigneur Labrecque, un second chant apparaît, laissant en suspens le début de la diégèse pour redonner la parole aux personnages

---

<sup>15</sup>Ibid., p. 26.

redevenus narrateurs. Ceux-ci, ayant été de dos aux spectateurs en tant que sujets à l'écoute des mots sacrés, changent de position dans leur métamorphose : "La foule qui était de dos au public se retourne pour chanter et danser le Reel du pique-nique."<sup>16</sup> Alors que la danse du Reel demeure dans le cadre scénique de la diégèse, les paroles chantées, elles, relèvent de l'autre niveau du récit, celui de l'espace du chœur-narrateur. Les sept strophes, ici encore énoncées à la première personne et dans un passé qui crée une distance entre la narration et l'action, entreprennent plus en détail le récit de l'histoire; c'est-à-dire en entamant la description du premier événement marquant le début de l'aventure. Si l'ouverture de l'usine est une fête pour les sujets de la diégèse, les narrateurs nous confient plutôt l'angoisse profonde qui animait les cœurs, malgré la fougue de la danse.

Bien sûr nous avons eu peur(bis)  
Et la première pierre de toutes  
À ôter fut difficile  
Bien sûr, nous avons eu peur.(bis)

Tous nous n'étions point faits pour l'aventure  
La vie souvent dépasse la mesure  
Tous nous demandions pour le pain du blé  
Pour la nuit un lit, au matin du lait.<sup>17</sup>

L'appui adjuvant que manifeste, dans un premier temps, l'eau vive d'une  
Ouiatchouan-adjuvant, contribue à soutenir la force du rêve qui commence à prendre forme:

La Ouiatchouan coulait à fendr'oreille  
Quelle audace aussi d'aller l'entraver  
Mais c'est seulement ainsi que pied à pied  
Les meules se sont enfin mises à tourner.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 27.

<sup>17</sup>Ibid., pp. 27-28.

<sup>18</sup>Ibid.

La quatrième strophe établit clairement et pour la première fois, l'objet spécifique de la quête qui fait avancer le récit de la diégèse; cet objet "fou" pour lequel les sujets se débatteront si fort, ce "chez-nous" ultime et essentiel, assurant l'avenir précieux de la collectivité:

Nous étions six cents, guère plusse (bis)  
 À vouloir, à s'épuiser (bis)  
 À rêver ce rêve fou  
 Vivre et bâtir et chez-nous.<sup>19</sup>

Comme la chanson du début, qui se terminait sur l'évocation des destins personnels, ce second épisode chanté suit aussi ce "mouvement d'expansion /contraction", rythme gérant d'ailleurs l'ensemble de la pièce, autant à son niveau structural que thématique. Ainsi, la cinquième strophe procède à une contraction qui cerne la fatalité individuelle des personnes, après avoir indiqué le sens général de leur quête collective.

Et le rire du soir, je l'entends encor'  
 Celui d'Onésime, de Jean et d'Aurore  
 Celui de ceux qui ont trop travaillé  
 Et qui inventent des histoires à conter...<sup>20</sup>

La sixième strophe recrée l'expansion qui nous ramène dans la perspective du groupe et élargit la description de l'attraction de l'objet : cette fierté d'être quelqu'un avec le droit de travailler sa propre terre; description amorcée par la quatrième strophe. Aussi le destinataire est-il en position de saisir toutes les nuances de la quête et celles qui composeront, du même coup, la déception finale.

C'était comme d'avoir créé la terre  
 Que d'habiter un coin pareil  
 Vous dire comment c'qu'on était fier  
 D'être ceux qui changeraient queque chose

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 28.

<sup>20</sup>Ibid.

Oui, c'était une ben grande folie (bis)  
 Une entreprise de sans dessein (bis)  
 Mais quand t'es né avec rien  
 C'est ton rêve qui gagne sua vie.<sup>21</sup>

Le chant se clôt finalement sur la dénonciation de cet objet trop idéal pour l'étroite réalité des sujets, qui ont, comme principal opposant, eux-mêmes : "Mais quand t'es né avec rien." Le chœur-narrateur, par le détachement et le recul que lui confère sa position dans le fonctionnement de la pièce, condamne ici la naïveté des sujets et l'utopie de l'objet. Cette seconde chanson va dans le même sens que la première en ce qu'elle remplit également une fonction d'introduction à la diégèse et qu'elle annonce elle aussi, par son rythme interne, la respiration de l'entité d'une œuvre qui alterne entre l'optique du groupe et du solo, entre le chœur et le monologue.

Après deux scènes de groupes, l'une réunissant les femmes autour du pique-nique et l'autre mettant en scène les hommes à l'usine, la troisième chanson vient clôturer le premier tableau, avec cinq strophes qui ont toujours un rôle d'introduction; mais non plus celui d'une introduction à la globalité de l'œuvre. Cet épisode chanté et les autres qui suivront jusqu'au dernier chant de la pièce, s'insèrent désormais dans une progression chronologique spécifique et introduisent, à la troisième personne cette fois, les circonstances futures à court terme. En ne disant plus "nous" mais "ils", les narrateurs ne s'identifient plus aux sujets qu'ils décrivent: ce qui confère au texte lyrique un ton plus descriptif. La chanson sert maintenant davantage de guide historique et fixe le cours de l'action dans un temps précis, au sein d'une société précise. Elle organise le contexte référentiel qui permet au destinataire de situer la diégèse dans son contexte socio-culturel.

Au début de chaque chant, l'auteure inscrit les procédures scéniques qui permettent la transformation des comédiens en chanteurs (dans la perspective du texte, des sujets en narrateurs) ou l'inverse. Elle note ici que cette troisième partie lyrique servira de lien entre

---

<sup>21</sup>Ibid.

les deux tableaux et qu'un seul des comédiens ne participera pas au chœur : "La musique enchaîne entre les deux tableaux. Tout le monde, sauf Rose-Aimée, chante."<sup>22</sup> Ces détails, on l'a vu déjà, sont toujours dignes d'intérêt pour le lecteur et confirme le fait que l'auteure attache une grande importance non seulement au contenu de ces épisodes, mais à leur place systématique dans l'oeuvre. Dans Profession : Je l'aime, le monologue chanté était placé stratégiquement à la fin du récit, afin d'unir de façon symbolique les trois sujets dans leur commun désespoir et de laisser ainsi le destinataire en présence de la pleine signification de la diégèse. Dans Ils étaient venus pour..., ce n'est pas si simple. Chaque chanson a un rôle structurel différent, outre cette fonction centrale de narrateur, et les variations doivent être parfois indiquées par l'auteure elle-même, comme dans le cas de ce troisième chant qui agit en tant qu'espace transitoire entre deux tableaux. L'absence de Rose-Aimée dans le chœur annonce la contraction du deuxième tableau qui constituera le monologue de celle-ci. Et comme le texte de la pièce oscille entre les deux formes de discours, il paraît clair que ce personnage ne peut prêter sa voix au groupe et révéler ensuite la solitude d'un seul individu.

La première strophe nous précipite dans une action décrite au présent de l'indicatif cette fois, ce qui semble réduire la distance établie entre les deux niveaux de récit :

Et la vie continue  
On travaille sans relâche  
Pour agrandir l'usine  
Et fonder la paroisse.<sup>23</sup>

Le ton est positif, l'espérance règne et on sent la volonté d'un départ, d'un commencement, d'un renouveau. La seconde strophe situe l'action dans son cadre socio-historique, imprégnant ainsi l'intrigue d'un certain réalisme objectif à résonnance presque documentaire :

---

<sup>22</sup>Ibid., p. 44.

<sup>23</sup>Ibid.

C'est en mil neuf cent seize  
Que l'village a reçu  
D'la capitale le droit  
D'afficher en français.<sup>24</sup>

Ce dernier fait, fruit d'une heureuse évolution, constitue certainement un adjuvant abstrait de taille au niveau de la quête des sujets, en ce qu'il participe à leur intégration sociale. Les deux strophes qui suivent complètent la description du fond historique et font apparaître un premier opposant abstrait extérieur, la guerre; celle-ci semant une crainte générale et obligeant les sujets à abandonner temporairement la poursuite de leur rêve.

Arrive la première guerre  
On exige des hommes  
De tout laisser pour faire  
Des morts bien inutiles.  
Les hommes ont beau dir' non  
On les poursuit, les traque,  
Et la forêt abrite  
Plusse de peur que d'travail.<sup>25</sup>

Un autre opposant, d'ordre naturel cette fois, vient aussi perturber la quête. Le ton dynamique de la première strophe a perdu graduellement de sa force au cours du chant, si bien que la dernière n'exprime plus que le désespoir :

Les temps sont difficiles  
La guerre à peine finie  
V'là la grippe espagnole  
Pour faucher ceux qui restent.<sup>26</sup>

Les effets de l'opposant-grippe espagnole, annoncés par ce dernier paragraphe, sont approfondis au second tableau par Rose-Aimée, qui confie, par la voix du monologue, son malheur personnel. Le chœur sera donc absent de ce tableau consacré entièrement à un

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>*Ibid.*

solo. On le retrouvera au début du troisième tableau, suivant toujours ce mouvement d'expansion et, tel qu'indiqué par l'auteure, ouvrant une autre scène de groupe : "En allant poser les cordes, les hommes chantent les couplets suivants."<sup>27</sup> Ce quatrième épisode chanté, composé de quatre strophes, toujours au présent de l'indicatif et à la troisième personne, introduit un nouvel opposant. L'importance de celui-ci est encore plus marquée que celle des précédents en ce qu'il avait d'abord eu un rôle d'adjuvant, notamment présent à l'intérieur de la seconde chanson.

En mil neuf cent vingt-trois  
En haut, aux deux barrages,  
L'eau ne veut plus monter  
En bas, y a pus d'ouvrage.

De la cour de l'usine  
Les réserves s'en vont  
Les mains guettent les meules  
Qui refusent de bouger.<sup>28</sup>

Cette eau, jadis généreuse et sur laquelle s'était appuyée la confiance des sujets, refuse d'être de la partie. Si on peut remarquer que huit ans se sont écoulés depuis la chanson précédente, il semble que la situation des habitants de Val-Jalbert se soit encore aggravée. Le chant-narrateur nous indique bien que l'évolution du temps est parallèle à l'accroissement des tragédies. Et le silence des choses, dont il était question dans la chanson du début, commence ici à s'installer avec celui de la Ouiatchouan; premier signe du grand silence qui viendra bientôt envahir le village :

L'eau de la Ouiatchouan  
Est rendue silencieuse  
Les hommes aussi se taisent  
Et attendent la gueuse.

---

<sup>27</sup>Ibid., p. 59.

<sup>28</sup>Ibid.

Depuis toujours c'est l'eau  
 Qui nous a tout donné  
 Travail, boire et manger  
 Et voilà qu'elle nous fuit.<sup>29</sup>

Premier signe du silence, premier signe de la fuite, la dernière strophe insiste sur l'image précieuse de cette source vitale qu'est l'eau; celle du travail, de la vie, de la survie. Si la nature avait déjà trahi les sujets, ce manque d'eau est sans doute sa pire trahison. Dans les paroles chantées, commence à gronder une vraie révolte, que verbalisera par exemple Madame Ménard au cours du troisième tableau : "Z-avez beau en dire des neuvaines, pis l'curé aura beau vouloir benir toute la paroisse...mon avis c'est que l'Bon Dieu nous envoie el contraire du déluge : quarante jours pis quarante nuittes pas d'eau."<sup>30</sup> Ce troisième de six tableaux est le seul de la pièce à être constitué à la fois d'un chant et d'un monologue, celui de Monsieur Ménard; les autres contenant l'un ou l'autre des deux discours. Aussi, cette partie se distingue-t-elle par une certaine brisure dans le rythme qui en paraît plus accéléré.

Le cinquième chant ouvre le quatrième tableau et ne comprend que deux strophes qui résument brièvement la nouvelle situation des sujets. Le chœur-narrateur semble vouloir reprendre du recul par rapport à la diégèse puisque la narration se fait au passé, comme dans les deux chants du début, bien que la troisième personne demeure. Ainsi le lecteur-spectateur sent-il venir la fin de la pièce, par le ton de résignation qui domine les mots. Même si l'eau est revenue, il y a régression pour les sujets qui sont moins payés qu'avant. L'eau et l'usine ne font plus qu'un à présent et forme ensemble un seul opposant. On sait désormais que la nature ne fournira plus jamais d'adjuvants aux citoyens de Val-Jalbert.

---

<sup>29</sup>Ibid.

<sup>30</sup>Ibid., p. 60.

Et l'eau est revenue  
Faire grincer les turbines  
Les hommes s'esquintaient  
Pour moins d'argent qu'avant.

Tout ce qui fut souscrit  
Des gains par la Nature  
C'est l'ouvrier qui paye  
Au profit de l'usine.<sup>31</sup>

Le cinquième tableau crée la dernière contraction de la pièce avec le monologue de Julia, lu par Elzéard, excluant la part du chœur-narrateur. Celui-ci ne reviendra qu'à la toute fin, clôturant la sixième partie et l'oeuvre entière. Ce dernier tableau laisse triompher la résignation finale des sujets devant des opposants impérieux et alliés, contre lesquels tout espoir serait vain. Après les adieux qu'échangent les derniers habitants de Val-Jalbert, il s'effectue un transfert dans le temps qui n'est pas indiqué par le chœur-narrateur cette fois mais par des déplacements scéniques qui font comprendre au destinataire qu'il assiste maintenant à la visite de touristes dans une ville fantôme; une ville qui porte toujours le nom de Val-Jalbert. Tous les chants, jusqu'ici, ont rempli une fonction d'introduction plus ou moins semblable dans leur relation avec la diégèse. La chanson finale fait exception à cette règle; comme dernière scène de la représentation et dernier épisode du texte dramatique, elle assume, dans la logique de l'oeuvre, un rôle de conclusion. Reprenant la première personne et recréant ainsi cet espace mythique du "nous", les sept strophes font écho aux deux premiers chants en suivant un même rythme et une même progression.

L'auteure note d'abord que "tous les comédiens viennent chanter sur scène la chanson de la fin"<sup>32</sup>, ce qui les rassemble tous, individus, familles et générations en tant que sujets dans un pareil élan, pour lancer un dernier appel. La première strophe, presque identique aux trois premières de la chanson du début, évoque les éléments d'une

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 77.

<sup>32</sup>Ibid., p. 138.

nature cruelle, qui, avec l'usure du temps, a enfoui le village et ses souvenirs dans ce gouffre définitif de l'oubli.

Le soleil cuit le bardeau d'cèdre  
 Le vent, la pluie les ont ternis  
 Partout pousse la mauvaise herbe  
 Dans le village, plus aucun cri<sup>33</sup>

La seconde strophe reformule la question fondamentale de la pièce et réaffirme la colère de l'échec de la quête :

Qui de nous tous saura pourquoi  
 Tous ces efforts furent en vain  
 On a beau croire aux lendemains  
 Ici ne sera jamais deux fois  
 Ne sera jamais deux fois<sup>34</sup>

L'eau, cet élément successivement adjuvant et opposant, au centre des activités et des préoccupations des sujets, apparaît à la troisième strophe, seule triomphante du silence :

Seule la chute continue  
 À faire son bruit à bardasser  
 Et le silence du village  
 Lui dit qu'elle seule a gagné  
 Qu'elle seule a gagné  
 Qu'elle seule a gagné<sup>35</sup>

La victoire des opposants est confirmée, répétée, fatale. Les trois strophes suivantes interpellent le lecteur-spectateur sur un ton qui va encore plus loin que celui des premiers chants. Il s'agit bien ici, d'un appel à la raison comme l'entendait Brecht, c'est-à-dire d'une prise de conscience massive qui engendre l'action collective d'un peuple face à son avenir. Le chœur-narrateur se révèle didactique et fait de la diégèse l'exemple

---

<sup>33</sup>Ibid.

<sup>34</sup>Ibid.

<sup>35</sup>Ibid.

significatif d'un sort découlant d'une situation commune à l'ensemble des Québécois; faisant éclater ici le lien de parenté essentiel sur lequel est basée toute la complicité entre les sujets et le lecteur-spectateur, entre le destinataire et le destinataire. "Ce que j'aimerais le plus c'est que mes pièces fassent en sorte que les gens réfléchissent à ce qu'ils vivent, qu'ils deviennent plus conscients et, même, plus intègres."<sup>36</sup> Ici, le destinataire se sent non seulement impliqué dans le drame, mais la voix lyrique du narrateur l'identifie aux sujets, le met aux prises avec les mêmes opposants, à l'intérieur du cadre d'une même quête qui déborde des limites de Val-Jalbert pour s'étendre sur le "pays" tout entier dans lequel chacun veut vivre chez soi.

Ecoutez bien qui êtes ici  
Ce que ces gens avaient à dire  
Ils vous appellent, ils vous supplient  
De vous secouer pour votre avenir

Ne plus être des étrangers  
À ses moyens à son pays  
Ne plus jamais être soumis  
Comme une brebis, comme une brebis

Vous êtes chez vous, ils vous le disent  
C'est votre terre, votre travail  
À pleines mains pour le pétrir  
Le pays sera votre pain  
Il sera votre pain.<sup>37</sup>

L'image des mains revient ici, symbole de la vaillance collective impliquant un fort sentiment d'appartenance qui veut atteindre le destinataire et l'intégrer à la globalité de l'intrigue élargie. Dans Profession : Je l'aime, le chant de la fin supposait vaguement un appel à la masse des femmes victimes d'un même piège. Ils étaient venus pour..., par le dernier chant toujours, pousse cette démarche au point de faire des spectateurs-lecteurs les sujets même d'une nouvelle quête, à laquelle le destinataire pose un objet : la prise en charge

<sup>36</sup>Caroline Barrett, Québec français, no. 59, octobre 1985, p. 32.

<sup>37</sup>Ibid., p. 139.

d'un avenir et d'une fierté collective. Un troisième niveau de récit est créé et l'opposant, dans ce schéma-ci, est révélé par la dernière strophe :

Et ceux d'ailleurs et qui le veulent  
Toujours pourront v'nir y goûter  
Et même encore en profiter  
Mais plus jamais, tout le manger  
Jamais tout le manger  
Jamais tout le manger<sup>38</sup>

Si le lecteur-spectateur se laisse prendre au jeu de son identification comme sujet de ce troisième niveau dramatique, la quête du chœur-narrateur, identifiée dès le début comme évoluant vers une prise de conscience de la part du destinataire, atteint donc son objet; contrairement à celle de la diégèse qui laisse ses sujets résignés dans la poussière de leur exil.

Ainsi s'allient, dans ce dernier épisode chanté par le chœur, le passé d'une intrigue malheureuse mais révélatrice, l'appel du présent et l'essentielle prise en charge d'un avenir incertain. C'est pourquoi nous retrouvons ces trois temps de verbe confondus dans un discours aux résonnances quelque peu prophétiques. En cela, il convient de citer Schiller, qui reconnaît au chœur ce caractère particulier permettant la transgression spatiale et temporelle : "Le chœur quitte le monde étroit de l'action pour s'étendre sur le passé et sur l'avenir, sur les peuples et les temps lointains, sur l'humanité entière; il tire la somme des grands résultats de la vie et exprime les leçons de la sagesse."<sup>39</sup>

On ne peut terminer cette analyse sans ajouter que le monologue, discours parallèle à celui du chant au niveau de la structure du récit, articule lui aussi l'angoisse d'une impossibilité, comme c'était le cas dans Profession: Je l'aime. Bien que personnelle, celle-ci reflète les signes d'un thème capital dans l'ensemble de l'œuvre de Marie Laberge : l'incapacité de communiquer et de là, l'absence de dialogue véritable. Monsieur Ménard,

---

<sup>38</sup>Ibid.

<sup>39</sup>Schiller, op. cit., p. 107.

au troisième tableau, confie un désir secret de parler à ses enfants : “Me semble que j’aurais pu leu parler dans l’bois, leu dire toutes sortes d’affaires...”<sup>40</sup> mais se cogne à une inaptitude héréditaire qui impose un malaise verbal :...“j’sais pas comment c’que j’m’organiserais pour parler aux p’tits...j’ai ben en belle d’essayer, j’vois ben qu’j’ai pas la manière.”<sup>41</sup> Elzéard, au cinquième tableau, débute son monologue en disant tout de suite son manque : “C’est pas aisé d’parler de t’ça...les affères du sentiment, moé, j’ai jamais eu la manière...”<sup>42</sup> En lisant la lettre de Julia, on découvre que celle-ci réussit à exprimer quelque chose par écrit qu’elle n’aurait jamais pu verbaliser en face de son mari : “Je t’écris parce que j’saurais pas comment t’dire en parsonne c’que j’ai à dire.”<sup>43</sup> On apprend aussi que la raison du départ de Julia tient en grande partie à une absence de communication dans le couple. Elzéard éprouve l’amer regret de ne même pas avoir su lui dire l’essentiel : “J’aurais voulu t’dire, Julia, j’aurais aimé ça t’dire, avant qu’tu partes, en plein jour, en te r’gardant en face, sans m’gêner, sans trembler, j’aurais aimé ça avoir eu l’courage, rien qu’une fois de t’dire en plein jour, que j’t’aime Julia...”<sup>44</sup>

Par le monologue intérieur, que Gérard Genette préfère nommer “discours immédiat” puisque, dit-il, “l’essentiel n’est pas qu’il soit intérieur, mais qu’il soit d’emblée émancipé de tout patronage narratif”<sup>45</sup>, les personnages parviennent à éclairer le destinataire sur leur personnalité profonde, sur leur souffrance. De même le chœur, libéré lui aussi de “tout patronage narratif”, laisse échapper la vérité du groupe : celle des épouses victimes dans Profession : Je l’aime et celle d’un village victime dans Ils étaient venus pour.... Ces deux perspectives assurent aux œuvres une vision double de la réalité dramatique et rejoignent le destinataire au niveau de son identité individuelle et collective. Dans les deux intrigues, la quête de la diégèse n’atteint pas son objet. Mais dans les deux cas, le chant

<sup>40</sup>Laberge, op. cit., p. 67.

<sup>41</sup>Ibid., p. 68.

<sup>42</sup>Ibid., p. 109.

<sup>43</sup>Ibid., p. 110.

<sup>44</sup>Ibid., p. 114.

<sup>45</sup>Gérard Genette, Figures III, coll. Poétique, Ed. du Seuil, Paris, p. 193.

final laisse pourtant percer un certain espoir. Grâce aux paroles chantées, émerge une prise de conscience qui permet au destinataire de croire, dans une large mesure, qu'un changement est encore possible.

Troisième partie:

Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes

De Profession : Je l'aime à Ils étaient venus pour..., on a remarqué une nette progression au niveau de l'importance et de la complexité du rôle de la chanson dans le fonctionnement du texte dramatique. Il semble que cette tendance s'accroisse avec les années puisqu'elle atteint une sorte d'apogée dans cette troisième œuvre à l'étude, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, de 1983. On y compte neuf chansons de la plume d'une auteure qui confie que la genèse de la pièce est intimement liée au pouvoir qu'elle accorde à la musique :

...c'est là que m'est venue l'idée d'un drame musical, où ce qui ne pouvait être dit, pourrait être chanté, la musique permettant alors aux mots (inconvenants à cru) d'être prononcés, la musique donnant accès à un univers spécifique et dramatique...Jocelyne Trudelle n'existera vraiment qu'en présence du pianiste, qu'en tenant une parole chantée."<sup>1</sup>

Aussi, le sujet même de la diégèse s'articule-t-il par le seul mouvement de la chanson; le message du destinataire n'étant transmissible que par elle et la structure dramatique s'organisant inévitablement autour d'elle. L'épisode musical n'est donc plus considéré ici comme un élément remplissant une certaine fonction syntaxique auprès des actants, comme c'était le cas dans les pièces précédentes; il constitue la forme d'expression principale de l'œuvre, choisie délibérément par l'auteure. C'est pourquoi elle parle bien ici de "drame musical".

L'étude des deux premières œuvres a vérifié notre hypothèse, à savoir que le langage, comme moyen de communication, est inefficace pour les personnages de Marie Laberge et qu'il est même, "paradoxalement le chemin de l'isolement, du narcissisme le plus atroce... Les paroles destinées à encourager sont vouées à l'échec."<sup>2</sup> La parole chantée crée l'envers de la parole dite, impuissante et inapte. C'est leur opposition qui permet l'émission du message au destinataire. "C'est la confrontation de la parole/dite, parlée à la parole/ chantée qui m'a servi de point de départ à l'écriture de la pièce."<sup>3</sup> Dans

<sup>1</sup> Marie Laberge, dans Études littéraires, v. 18, no. 3, (hiver 1985), pp. 216-217.

<sup>2</sup> Blanco Navarro Pardinás, Colloque sur Marie Laberge, École française d'été, Université McGill, été 1987.

<sup>3</sup> Laberge, op. cit., p. 216.

Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, le texte se nourrit plus que jamais de cette dualité et fonctionne à deux niveaux qui sont facilement perceptibles par le lecteur-spectateur, puisque la mise en scène rend compte de ce double jeu. Contrairement aux deux pièces précédentes, le contexte particulier engendré par le chant, est réflété ici dans l'usage que l'on fait de l'espace scénique. La chanson crée sa propre zone sur scène : "Le lieu du pianiste aurait avantage à surplomber le reste du décor, l'accès y gagnerait en difficulté pour Jocelyne et l'effet de supériorité temporelle serait plus clair."<sup>4</sup>

Il y a donc ce "secteur piano", réservé à la musique, au pianiste et à Jocelyne qui sont immédiatement identifiés par l'auteure comme étant "les personnages principaux de la pièce."<sup>5</sup> On retrouve en effet, dans cet espace privilégié, "le couple de base de tout récit dramatique, celui qui unit le sujet à l'objet de son désir ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête."<sup>6</sup> Le pianiste symbolise l'appel de la mort, objet ultime à atteindre pour le sujet Jocelyne. Et la musique, comme le note encore l'auteure dans la description de la mise en scène, "doit servir à faire comprendre le niveau complexe de ce que vit Jocelyne : fait d'émotions et de déchirements, il n'y a que la musique pour transmettre l'univers intérieur (et différent par sa nature de celui des autres personnages de Jocelyne)."<sup>7</sup> La quête du sujet s'établit donc au départ dans l'organisation spatiale. "L'objet de la quête peut être abstrait ou animé, mais d'une certaine façon il est métonymiquement représenté sur scène."<sup>8</sup> Pour la première fois au cours de notre étude, l'objet est physiquement représenté sur scène. "Pour Jocelyne, il s'agit de passer du lit d'hôpital à la chambre du pianiste, c'est-à-dire de la vie à la mort."<sup>9</sup>

L'autre niveau du récit, celui qu'on reconnaît comme étant le "secteur hôpital" est représenté scéniquement par une chambre et une salle d'attente. Cette zone est réservée aux

<sup>4</sup>Marie Laberge, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, VLB, Montréal, 1983, p. 3.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed. Sociales, Classiques du peuple, "critique", Paris, 1978, p. 78.

<sup>7</sup>Laberge, op. cit., p. 3.

<sup>8</sup>Ubersfeld, op. cit., p. 80.

<sup>9</sup>Pardinas, op. cit., p. 107.

parents et aux amis du sujet Jocelyne ainsi qu'à deux infirmières, l'une de jour, l'autre de nuit. Ces actants ont un rôle qui varie entre celui de l'opposant et celui de l'adjuvant. Collectivement, ils représentent une force opposante à la quête de mort du sujet, puisqu'ils constituent tous ensemble l'appel d'un retour à la vie. "L'opposant est opposant au désir du sujet et par rapport à l'objet."<sup>10</sup> Mais individuellement, ils deviennent presque tous, tour à tour, adjuvant; en ce qu'ils manifestent des sentiments qui incitent Jocelyne à poursuivre sa quête. Cette dernière ne fait pas partie, comme actant agissant, de ce secteur hôpital. Elle peut voir et entendre les personnages qui y évoluent mais sans jamais entrer en communication avec eux. "En effet, on voudrait adresser la parole à Jocelyne, en faire notre interlocuteur; pourtant les personnages n'y parviennent pas et Jocelyne ne reste qu'au niveau du référent : on parle d'elle, mais non avec elle."<sup>11</sup>

La pièce débute par une chanson de six strophes, "la seule enregistrée avec celle de la fin", note l'auteure, en même temps que l'emplacement du secteur piano s'organise, délimitant les frontières spatiales et temporelles qui constitueront, tout au long de la pièce, l'environnement particulier du sujet Jocelyne. "Pendant celle-ci, (la chanson) le secteur piano est légèrement éclairé et le pianiste entre, sans se presser, s'assoit et écoute en regardant le public. Il a l'assurance intérieure de ceux qui n'ont jamais connu l'échec."<sup>12</sup> Ce calme et cette paix appartiennent à l'univers idéal de l'objet auquel aspire le sujet. Tout est déjà en place pour exercer sur Jocelyne une attraction inévitable et les premières paroles lyriques qu'elle émet, sont teintées de cette tentation :

Et si plus rien ne survenait  
Hormis la peine et la douleur  
Et si plus rien ne m'arrivait  
Que la dérive et la folie.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup>Ubersfeld, *op. cit.*, p. 84.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>12</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 17.

<sup>13</sup>*Ibid.*

Cet appel au néant libérateur fait apparaître le conflit que vit le sujet : aux prises avec les filets d'une réalité sombre, la vie, sa vie; elle est fascinée par un nouveau monde, la mort, sa mort. Jocelyne dessine ici, par ces premières paroles lyriques, la direction de sa quête. Les autres actants qui, par leur seule présence, la retiennent dans son élan vers le pianiste, seront alors des opposants qu'elle reconnaît comme tels :

Je marche en haut sur le rebord  
Que vous êtes loin, que vous êtes pâles  
Vos mains s'agitent, me font des signes  
Vos bouches s'ouvrent, en se tordant.<sup>14</sup>

C'est à ces opposants qu'elle adresse cette première chanson et les "signes" dont elle parle lui rappellent qu'ils ont toujours une certaine emprise sur sa volonté. Les images qu'elle évoque intensifient le précipice qui commence à la séparer d'eux et réaffirment le statut singulier que crée son chant.

La première strophe identifie donc la tentation, le sens même de la quête. La seconde strophe met en place les opposants qui représentent un obstacle à l'objet du désir. La troisième strophe établit le recul qu'a pris Jocelyne par rapport à sa vie. Cet oeil neuf que lui confère cette dimension poétique du chant, lui permet de considérer lucidement une réalité de laquelle elle a commencé à se détacher.

On n'entend rien là d'où je suis  
Que les échos de vos terreurs  
On voit vos traces qui se suivent  
Dans un grand cercle tout piétiné.<sup>15</sup>

Libérée, dit-elle, de leurs mots empoisonnés, mais toujours prisonnière de l'image de leur misère, Jocelyne assume bien la position de supériorité qu'elle détient par rapport aux autres actants. Si, en tant que famille du sujet ceux-ci représentent une pression

---

<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup>Ibid., p. 17.

opposante à la quête, ce qu'ils manifestent, par leur misère, exerce certainement une pression adjuvante. Elle les perçoit comme ils sont, "piétinant" et se "suivant" dans le grand cercle vicieux de leur lamentable vie :

Où alliez-vous pour revenir  
Si vite, si vides, si bien mâtés  
Où alliez-vous pour revenir  
Le rêve enfoui, la patte prise.<sup>16</sup>

Sur un ton qui trahit à la fois la condamnation et la pitié, elle leur pose une question à laquelle elle s'empresse de répondre; ces êtres, opposants dans leur identité et adjuvants dans leur action collective obligatoire, sont vidés de tout espoir au point où ils ressemblent à des animaux, "la patte prise".

Suite à cette description révélatrice du monde "des vivants", c'est-à-dire des actants appartenant au secteur hôpital, la cinquième strophe réaffirme la volonté du sujet de vouloir se distinguer, s'échapper, s'en sortir tout à fait. L'objet de la quête ne pourrait s'énoncer plus nettement :

Je veux partir vous me faites peur  
Je n'vois jamais que vos horreurs  
Et dans vos gestes, des appétits  
Et dans vos mots, la petitesse.<sup>17</sup>

Jocelyne veut partir. Elle veut s'enfuir. Ce qu'elle constate, de la nouvelle position où elle se trouve et que son chant nous révèle, ne fait que reconfirmer ce désir, lui trouver des causes, des raisons, des évidences. Par la dernière strophe, le sujet confie qu'il n'a même pas de choix réel, que l'objet du désir s'impose tout simplement; puisque rester auprès de ceux qu'il connaît signifierait l'autodestruction :

---

<sup>16</sup>Ibid.

<sup>17</sup>Ibid., p. 18.

Toujours vaincue dans votre monde  
 Ma force décline au creux du mien  
 Et si maint'nant je n'm'enfuis pas  
 Vous saurez bien, vous, me dompter.<sup>18</sup>

Pour annoncer la dernière strophe du chant, l'auteure note : "Pour le dernier couplet, l'éclairage diminue jusqu'au noir."<sup>19</sup> Cette évolution dans l'éclairage symbolise la concrétisation de la quête du sujet. Ainsi, le désir senti, vécu et exprimé par le chant prend forme et grandit jusqu'à une action réelle qui sera la tentative de mort; cette tentative qui est à la base du déroulement de la diégèse.

Alors, pâle, la bouche scellée  
 Je marcherai à votre pas  
 Je tournerai très posément la tête  
 Les bras serrés sur ma folie.<sup>20</sup>

Cette première chanson sert donc de préliminaire à la diégèse en ce qu'elle précise les motivations qui déclenchent la tentative de suicide, servant le désir de mort du sujet. On assiste, par les paroles lyriques de Jocelyne, à la progression de ce désir qui la conduit au coup de feu indiqué tout de suite après la dernière strophe : "Toujours enregistré, dans le noir total, on entend un coup de feu. Immédiatement après : bruits de succion, d'appareils respiratoires et bruits de salle d'opération."<sup>21</sup> Guidée par cette quête de libération, Jocelyne a donc voulu mettre fin, par ce coup de feu à ce qui la liait au monde des vivants. À partir de ce moment, le chant exprimera la continuité de ce désir qui a échoué; puisqu'en effet, elle se retrouve dans un état de coma qui reflète encore son tiraillement entre la lumière et la noirceur, entre le secteur hôpital et le secteur piano, même si la direction de la quête a été établie.

---

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Ibid.

<sup>20</sup>Ibid.

<sup>21</sup>Ibid.

Cette première chanson sert également à instaurer le positionnement du sujet par rapport au groupe des opposants-adjuvants. Non seulement la dualité spatiale démontre à quel point les deux secteurs ne peuvent pas se rejoindre, mais aussi à quel point ils sont étrangers l'un à l'autre. En cela se révèle l'impossibilité de tout essai de communication entre les deux groupes d'actants. D'abord, ils ne parlent pas le même langage.

Il faut remarquer que par son choix de la chanson poétique comme moyen d'expression, elle (Jocelyne) se sépare du reste des personnages. Il s'agit d'un langage où la connotation et la suggestion acquièrent un rôle fondamental. Des expressions, telles 'je marche en haut', marquent les distances entre les deux mondes; face à la présence physique de Jocelyne, sa chanson est le signe d'un éloignement spirituel.<sup>22</sup>

Elle est aussi le signe d'une appartenance progressive à un univers radicalement opposé à celui qui caractérise les actants du secteur hôpital. Ceux-ci, en commençant par la famille de Jocelyne, sont contrôlés par un maître social : la mère, par l'image de son mari, le père, par l'image de domination de son rôle d'homme et de chef de la famille. Leur univers est purement matérialiste et donne une importance démesurée à des petits faits quotidiens, proportionnellement à la gravité de l'événement qui les rassemble à l'hôpital. "... le discours s'érige en réaction à un acte de violence initial : la tentative de suicide de Jocelyne; pourtant, la parole abandonne ce qui devrait être son référent initial, à savoir Jocelyne, pour s'occuper d'une réalité bien différente."<sup>23</sup>

La mère et le père du sujet sont manifestement préoccupés par autre chose que cette quête qui a mené à un coup de feu intentionnel. Tout à fait absents à l'ampleur et aux causes d'un tel geste, leur attitude fait preuve d'une profonde incompréhension qui aura une nette fonction d'adjuvant auprès de la continuité du désir de l'objet.

En effet, prenons le cas de la mère de Jocelyne. Aucune allusion à sa fille mourante. Le père, dominateur de la famille par sa seule présence tyrrannique, occupe toute son attention. Le problème posé par 'l'accident' semble réduit aux réactions du père. Madame

---

<sup>22</sup>Pardinas, *op. cit.*, p. 114.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 109.

Trudelle dirige ses sentiments, s'il en existe, vers son mari :  
'...J'sais pas c'que son père va dire de t'ça....'.<sup>24</sup>

Pour Georges Trudelle, "la voiture, le manger et les affaires quotidiennes seront plus importants que sa fille" puisque'il est contrôlé par son univers "d'objets à posséder".<sup>25</sup>

C'est pourquoi l'acte de parole qui se voudrait adressé à Jocelyne ne peut avoir lieu. Et cela, le destinataire le comprend dès le début grâce à cette opposition clairement énoncée de la parole dite des actants du secteur hôpital et de la parole chantée du sujet du secteur piano. De là, la présence obsédante de phrases comme celle qui déclenche le second chant de quatre strophes : "J'sais pas parler, moi...j'parle jamais...tu vas guérir, chus sûre de t'ça...qué cé que j'pourrais ben t'dire ma pauvre enfant..."<sup>26</sup> Suite à ces mots de Madame Trudelle, l'auteure indique : "La musique est plus forte, Jocelyne chante."<sup>27</sup> La phrase annonce la deuxième intervention du secteur piano qui, nous dit-on, en a gagné en intensité. À la solitude silencieuse de sa mère, répond la solitude chantée du sujet Jocelyne. Si Madame Trudelle ne trouve pas les mots pour parler à sa fille, celle-ci, au contraire, semble avoir du mal à contenir les siens qui veulent "hurler" sa détresse :

Je ne sais pas  
D'où viennent ces mots  
Qui hurlent ce que je souris  
Ils ne sont pas à moi  
Ni de moi, croyez-moi.

Si parfaite que jamais  
De ma bouche, vous n'verrez  
Couler ce pus  
Jaillir la haine  
Se tordre ces envies.<sup>28</sup>

Incapable d'éprouver d'autres désirs que ceux que lui dicte l'autorité de son mari, Madame Trudelle agit à la fois comme opposant, par ce rôle de mère fidèle dans l'attente, et

<sup>24</sup>Ibid., p. 110.

<sup>25</sup>Ibid.

<sup>26</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 34.

<sup>27</sup>Ibid.

<sup>28</sup>Ibid., pp. 34-35.

comme adjuvant, par son silence résigné qui ne fait que démontrer au sujet l'impossibilité des mots. La contradiction de son personnage renvoie assez fidèlement la confusion des autres actants qui préféreraient que Jocelyne soit des leurs, tout en ayant rien à lui dire. L'impuissance si apparente de la mère est donc représentative de celle de tout le groupe des adjuvants-opposants; cette impuissance qui constitue la principale force adjuvante à la quête de mort.

"L'individualisme et le matérialisme ont envahi même la famille, autrefois cellule sociale par excellence. De là l'impuissance : il n'y a rien à se dire. Pour Jocelyne, la mort devient ainsi la seule compagne qui accepte la totalité de l'être."<sup>29</sup> De par le secteur piano où elle se trouve, elle constate cette réelle impuissance des siens. Et de cette observation, éclatent ses paroles chantées qui expriment leur déchirure, leur incapacité non seulement de parler, mais de voir, de la voir et bien sûr, de l'aimer :

Ma gorge cache des cavernes  
Où sont enfouies  
Les monstres refusés  
Qui veulent voir et crier  
Et que j'écrase et tords  
Sans même bouger

Jamais, jamais  
Je ne dirai  
Jamais vous ne l'apprendrez  
N'ayez pas peur  
Je vous l'ai juré  
On n'entend rien  
Vous pouvez m'aimer  
Vous pouvez m'aimer.<sup>30</sup>

"À travers son langage poétique, on voit que Jocelyne a compris avec amertume l'inquiétude de ses parents face à elle. Ayant choisi sa propre voie, elle laisse les autres dans le mensonge où l'ont occulté le suicide."<sup>31</sup> En insistant sur le fait qu'elle n'est plus

<sup>29</sup>Pardinas, *op. cit.*, p. 111.

<sup>30</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 35.

<sup>31</sup>Pardinas, *op. cit.*, pp. 114-115.

des leurs, elle fait ses premiers pas vers la liberté. En établissant le fait que maintenant qu'elle ne les entend plus, ils peuvent l'aimer, elle rejette définitivement l'idée de l'amour familial qui pourrait la retenir à la vie. Cette force opposante qu'aurait pu être ce sentiment d'appartenance à sa famille est désormais éliminée. Les pauvres mots de Madame Trudelle, qui avaient engendré cette seconde chanson, retentissent encore à la fin de celle-ci, confirmant le mur entre la mère et la fille, entre le secteur hôpital et le secteur piano :

"Qu'est-ce que j'pourrais ben t'dire, ma pauv'enfant?"<sup>32</sup> Suite à cette brève constatation qu'elle n'a rien à dire à sa fille, la mère revient vite à la préoccupation centrale de sa vie, son mari : "...j'espère que l'char va marcher au moins, ça f'rait ça d'pris..."<sup>33</sup>

Le personnage de Lucie Fecteau, l'infirmière de jour, constitue le seul véritable opposant constant à la quête du sujet. Elle tente en effet d'inciter les proches de Jocelyne à percevoir la réalité de la tentative du suicide, afin que ceux-ci essaient d'empêcher, de quelque façon, le processus déjà entamé. "Madame Trudelle, j'voudrais vous d'mander : pensez-vous qu'c'est possible que vot'fille aye essayé d'se suicider?"<sup>34</sup> Ses premières tentatives, auprès de la mère du sujet, sont vaines. "Oh, non, garde...ça s'peut pas, voyons, y a pas d'raison... Vraiment...a l'aurait pas d'raison..."<sup>35</sup> Une fois de plus, l'ignorance s'affirme et Lucie Fecteau prend graduellement conscience des causes de la quête du sujet par le comportement de ceux qui entourent Jocelyne. En réponse encore à l'incapacité de sa mère, mais cette fois avec plus de violence et de révolte, Jocelyne entame un troisième chant de quatre strophes, toujours annoncé par l'auteure pour établir le changement de perspective : "Le pianiste reprend: musique et éclairage. Jocelyne chante."<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 35.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>*Ibid.*

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 37.

Et seule jusqu'à l'horreur  
Et privée de lumière  
Je ne peux plus marcher  
Je tâtonne en hurlant.

Un couloir de béton  
S'étire et me recouvre  
J'entends marcher la peur  
Toujours pas de réponse.<sup>37</sup>

Ces deux strophes expriment le rejet ressenti par le sujet; un rejet qui le condamne à une prison perpétuelle où seule "marche la peur" et où personne ne répond. En effet, sa mère ne peut répondre à l'infirmière sur les raisons possibles d'un suicide. Jocelyne a pleinement conscience des limites de ceux qui ont fait partie de sa vie et elle n'attend plus rien d'eux. "Elle n'est pas dupe des apparences. Elle sait, elle voit la réalité telle qu'elle est; par contre, les autres ont les oreilles en cire et les coeurs en plastique."<sup>38</sup>

Ma voix ne porte plus  
Personne ne peut m'entendre  
Vos oreilles sont en cire  
Et vos coeurs en plastique.<sup>39</sup>

Si la chanson dans le récit débute dans tous les cas par l'énonciation d'une prise de conscience de la réalité de laquelle le sujet veut s'échapper, elle se termine souvent par la réaffirmation de la quête :

Peu importe, je pars  
Je n'voulais pas rester  
Une erreur s'est glissée  
Je n'devais pas passer.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup>Ibid.

<sup>38</sup>Pardinas, op. cit., p. 115.

<sup>39</sup>Laberge, op. cit., p. 37.

<sup>40</sup>Ibid.

Dans cette dernière strophe du chant, le sujet remet en question non seulement sa survivance mais son existence même; ce qui marque une étape de plus dans la progression de la quête vers l'objet. Les raisons sont d'autant meilleures de mourir si on n'aurait pas dû naître.

L'auteure annonce un autre changement de niveau qui remet en scène les actants du secteur hôpital : "La musique s'arrête. Changement d'éclairage : la salle d'attente. Carole est là, très nerveuse. Elle fume sans arrêt. Lucie arrive. Aussitôt qu'elle entre, Carole éteint précipitamment sa cigarette et se lève."<sup>41</sup> Dans un premier temps, l'intervention de Carole, l'amie de Jocelyne, semble vouloir être une force opposante au désir de mort et aller dans le même sens que celle qu'exerce l'infirmière Lucie Fecteau. Elle perçoit le sujet comme une victime et espère pouvoir le détourner de sa quête. "Ben, j'vas faire tout c'que j'peux, j'vas essayer d'y parler, j'vas y apporter des fleurs, j'vas organiser un party avec les tchums, n'importe quoi que j'peux faire, j'vas l'faire."<sup>42</sup> Contrairement à la mère de Jocelyne, Carole, elle, admet la tentative de suicide comme une réalité. En ce sens, elle montre qu'elle connaît mieux le sujet et elle manifeste la ferme intention de le ramener à la vie. Ces trois éléments paraissent assez forts pour exercer une pression opposante efficace sur la volonté de Jocelyne. Pourtant, plus la révolte monte en Carole, plus l'agressivité qui l'anime prend des couleurs d'adjuvant : "...crisse que j't'en veux, si tu savais comme j't'en veux...t'as toute décidé tu-seule pis tu m'as sacrée là..."<sup>43</sup> L'individualisme et l'égoïsme font finalement surface dans le discours de Carole. Les mots de colère qu'elle jette à son amie révèlent peu à peu une même inaptitude à entrer en contact avec elle.

Encore une fois, la communication n'aura pas lieu parce que chacun est trop aveuglé par ses propres misères.

Cette loi du silence se double d'un autre écart, à l'image de la distance entre le corps de Jocelyne, qui gît effectivement en un lieu

---

<sup>41</sup>Ibid.

<sup>42</sup>Ibid., p. 39.

<sup>43</sup>Ibid., p. 50.

précis, et le fait qu'elle manque pourtant à ce lieu où tous la croient. Inconnus les uns aux autres, les personnages ne communiquent entre eux que par de constantes médiations, d'où leur désarroi profond et l'appel à l'aide contenu dans chacun des biais qu'ils utilisent.<sup>44</sup>

Plus le récit progresse, plus le personnage de Carole se range du côté de la force adjuvante qui alimente la quête du sujet jusqu'à son aboutissement. Les premières phrases qu'elle laisse échapper, lorsqu'elle se retrouve seule avec Jocelyne inanimée, sont lourdes de signification à cet égard : "La seule affaire que j'ai envie d'faire c'est de t'prendre dans mes bras, pis de t'bercer jusqu'à temps qu'tu meures... J'irais ben t'chercher Jocelyne, mais je l'sais qu'tu veux pas qu'on t'amène nulle part. (Temps) Pis à part de t'ça, t'avais rien qu'à m'appeler..."<sup>45</sup> Son discours déclenche un quatrième chant de six strophes, où il devient clair que Carole a provoqué la rancœur du sujet et le pousse d'autant plus vers son objet :

Comme une terrible passion  
Qui n'cédera pas un instant  
Qui s'incruste, obsédante  
Dans le corps de l'amante  
La mort et ses beautés  
A fait son nid dans ma vie.

Je vous vois et je compte  
Les secondes à rebours  
Et je guette dans vos yeux  
Un éclair de bonté.

Chaque instant est le dernier  
Chaque minute est un fardeau  
Chaque geste se transforme très vite  
En répétition d'adieu.<sup>46</sup>

Elle s'adresse ici à l'ensemble de ces adjuvants qui continuent à motiver le parcours vers la mort. Carole, qui a pourtant une identité pouvant exercer une forte pression opposante, puisqu'elle est la meilleure amie du sujet, ne réussit pas mieux que Madame

---

<sup>44</sup>Pavlovic, *op. cit.*, p. 143.

<sup>45</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup>*Ibid.*

Trudelle à trouver les mots pour faire dévier la quête. Chacune de leurs paroles la fait au contraire avancer d'un pas. Tous leurs balbutiements, leur colère et leur hésitation tracent l'adieu, défont les liens terrestres, renforcent l'attraction de la mort.

D'ailleurs, le sujet commence à entretenir un rapport amoureux, voire voluptueux avec cet objet convoité; et ce, en réaction au rejet et la froideur que lui manifestent ses proches; comme si la mort lui promettait cette tendresse absolue, ce doux refuge, cette caresse réconfortante que personne n'a jamais su lui offrir :

Mon corps dérive et s'enfonce  
J'entends la mort m'étreindre  
Doucement, follement  
Certaine de son pouvoir  
Certaine de sa jouissance  
Et parfaite d'éternité.<sup>47</sup>

Cette quatrième chanson indique clairement la victoire progressive de l'adjuvant sur l'opposant en chacun des personnages qui s'arrêtent près du lit de Jocelyne; sauf comme on l'a dit, pour celui de l'infirmière Lucie. Le chant laisse ainsi paraître, de ce fait, l'évolution du désir de l'objet qui grandit, qui prend toute la place, tous les mots. Déjà, la lutte semble moins intense et la paix de l'autre dimension envahit Jocelyne au point où tout son corps s'y donne avec de moins en moins d'hésitation. Plus on avance dans le récit, plus la mort devient présente en elle. Pour la première fois, elle appelle son objet par son nom : dans l'avant-dernière strophe, elle prononce le mot "mort".

Céder, céder au désir  
Rouler dans les bras de l'oubli  
Et m'abstraire pour toujours  
Offrir mon corps sans joie  
Aux mains douces et lascives  
De la mort, cette essentielle.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>*Ibid.*, pp. 50-51.

Le mot sacré s'énonce, solennellement, comme l'unique issue, la seule lumière à atteindre, inévitable, sublime. Il devient possible de parler ouvertement de cette mort, d'identifier aussi clairement l'objet, grâce au pouvoir particulier du chant.

La musique devient un élément d'appel, et souligne un côté certainement initiatique de la pièce. Il ne faut pas oublier que Jocelyne décrit son expérience comme un cheminement vers une nouvelle vie. Le passage d'un monde à un autre est donc marqué par l'emploi d'un nouveau langage qui, d'ailleurs, est seulement réservé aux initiés (Jocelyne et le pianiste).<sup>49</sup>

La personnification de la mort, incarnée par le pianiste, s'intensifie d'un chant à l'autre, à mesure que le sujet se rapproche de l'objet. Celui-ci, déjà représenté scéniquement comme étant "le pianiste", assume de plus en plus un rôle d'homme; le sujet en parle comme d'un être qui l'attire physiquement et à qui elle veut éperdument s'abandonner, tout en disant "elle" pour cette mort qu'elle a désormais identifiée:

Qu'elle me prenne, qu'elle m'exalte  
Me corrompe, me déprave  
Dans ses sombres odeurs  
Et que ce corps glacé  
Éclate comme mon esprit  
Et sombre au même rythme  
Dans un néant bleuté  
Ma seule vraie unité.<sup>50</sup>

Cette mort prise pour elle seule, dépouillée de circonstances extérieures et anecdotiques, se révèle comme un personnage en soi, comme une évidence, et elle a un caractère explicite d'essentialité. Jocelyne en parle comme de sa 'seule vraie unité'. Ce mythe d'une naissance nouvelle, d'un retour à la pureté, explique sans doute que la mort s'exprime par une voie d'avant (ou d'après?).<sup>51</sup>

"Aussitôt la chanson achevée, nous dit l'auteure, Georges Trudelle entre dans la salle d'attente très brusquement."<sup>52</sup> L'apparition du père du sujet met une fin brutale à la dimension lyrique et manifeste tout de suite l'agressivité du personnage. Par son rôle social

<sup>49</sup>Pardinas, *op. cit.*, p. 116.

<sup>50</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 51.

<sup>51</sup>Pavlovic, *op. cit.*, p. 144.

<sup>52</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 51.

et familial, par son incompréhension profonde du sujet et aussi par le contraste qu'il déclenche de par sa seule présence vis-à-vis la quiétude du secteur piano, le père représente certainement le profil de l'adjuvant le plus marqué. Comme sa femme, il refuse catégoriquement l'idée du suicide possible : "j'te dis qu'parsonne a d'affaire à parler d'suicide." Et lui parle pourtant d'elle au passé : "Crisse a l'avait vingt ans!" Pour lui, non seulement, elle est déjà morte, mais elle n'a jamais existé comme individu véritable : "A était niaiseuse! A jamais été capable de s'organiser pour avoir l'air d'une femme..."<sup>53</sup> Aussi le reproche que lui fait Carole vient réaffirmer l'impuissance complète de toute cette famille qu'il représente : "C'tait sa famille qu'a l'aurait dû tuer... Du monde sans coeur, pas capable de parler, pas capable de rien comprendre..."<sup>54</sup> Monsieur Trudelle lui renvoie pourtant la balle : "Si t'es si bonne que ça, t'avais rien qu'à comprendre, toi. T'était sa chum, t'avais rien qu'à y parler."<sup>55</sup> Il est intéressant de noter que les opposants-adjuvants se reprochent mutuellement leur incapacité de "parler", ce silence qui les a rendus inaptes à comprendre et qui les rend encore inaptes à entrer en communication avec le sujet; ce silence duquel Jocelyne Trudelle s'est libérée pour exprimer maintenant une colère lyrique.

Bien que Monsieur Trudelle ait pleinement conscience de la réalité de la tentative de sa fille : "crisse, oùsque t'étais, toi, quand a s'est tirée?"<sup>56</sup> il refusera jusqu'à la fin de l'admettre et surtout d'essayer de comprendre ce qui aurait pu déclencher un tel acte. Pour sauver l'image de son rôle social, son unique préoccupation, il cherchera le tort ailleurs que dans sa maison : "À part de t'ça, c'tait à qui c'te gun-là? Ma fille a pas acheté ça çartain. C'est qui le sti d'cave qui y a mis ça din mains? J'aurais deux mots à y dire, moé."<sup>57</sup> Soucieux de refouler sa responsabilité, il s'attaque donc successivement à Carole, à celui

---

<sup>53</sup>Ibid., pp. 53-55.

<sup>54</sup>Ibid., p. 57.

<sup>55</sup>Ibid.

<sup>56</sup>Ibid., p. 58.

<sup>57</sup>Ibid., p. 70.

qui a acheté ou vendu l'arme meurtrière, à l'infirmière Lucie, puis au docteur, pour finalement verser la culpabilité sur l'équipe entière qui veille sur sa fille :

Aye, me prends-tu pour une valise? On l'sait qu'c'est toujours vous aut' qui a l'gros boutte. Mais chus pas un cave, moé, j'en ai d'jà entendu des histoires de docteurs chauds qui maganent el malade. Si y en a un qui l'a maganée, y va m'trouver en crisse! M'as l'actionner, moé, m'as l'actionner pis m'as l'barrer.<sup>58</sup>

Si le rôle de l'adjuvant est bien celui de rendre "l'objet accessible",<sup>59</sup> c'est-à-dire de contribuer à l'accomplissement de la quête, Madame Trudelle, Carole et Monsieur Trudelle, celui-ci mieux encore que ses précédents, ont joué ce rôle avec succès. Ils ont démontré au sujet, chacun à leur manière, que la direction de cette quête était tout à fait justifiée et qu'il n'y avait aucune raison de l'abandonner. Leur incompréhension, leur égoïsme, leur cruauté et surtout leur silence initial et continu supportent et activent cette ascension vers la mort. Aussi l'opposant collectif qu'ils représentent perd de la force à mesure que les actants dévoilent leur personnalité. Seule, l'infirmière Lucie inverse cette fonction. Contrairement aux autres, elle veut parler, par ses mots, sa confiance et sa volonté, elle veut rendre cet "objet inaccessible". Mais à la différence des autres, elle n'a aucun lien de parenté ou d'amitié avec le sujet, ce qui limite la portée de son action. Consciente des limites de son rôle et de l'ampleur de la quête de sa patiente, elle comprend graduellement son impuissance : "J'ai l'impression qu'a veut pas vivre, a s'débat pas du tout, a s'laisse aller."<sup>60</sup> Jusqu'à la fin, pourtant, elle essaiera d'atténuer l'impact de la force adjuvante : "Sais-tu qu'y en a pas encore un qui t'a parlé? Pauv'Jocelyne Trudelle, c'pas tout l'temps d'même, tu l'sais-tu? Din fois, dans vie, on tombe sus du monde pas si pire. Envoye, Jocelyne, fais un effort, toffe! O.K.? Fais-le pour toi, pour personne d'aut' que toi."<sup>61</sup>

Elle est donc la première à jouer un rôle d'opposant pur puisqu'elle est la première à se soucier du sujet d'une façon désintéressée, à lui manifester une tendresse physique que

<sup>58</sup>Ibid., p. 73.

<sup>59</sup>Ubersfeld, *op. cit.*, p. 70.

<sup>60</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 72.

<sup>61</sup>Ibid., p. 76.

l'auteure prend la peine de noter : "Elle fait le geste de caresser le front de Jocelyne."<sup>62</sup> et à lui adresser la parole directement pour la supplier d'abandonner sa quête. La réaction de Jocelyne n'en ressort que plus violente et la cinquième chanson, composée de cinq strophes, est, entre autres, une réponse agressive à la tentative de l'opposant. Cette réaction est également représentée scéniquement par un éloignement physique du sujet, indiqué par l'auteure, et qui révèle du même coup l'éloignement émotif et spirituel vers l'objet : "Jocelyne s'éloigne vers le piano. Le pianiste joue. Elle chante."<sup>63</sup>

Laissez-moi donc tranquille  
Avec vos yeux fermés  
Vos yeux organisés  
Vos yeux bétonnés.

Laissez-moi donc m'enfuir  
Vous me terrorisez  
Vous m'étouffez trop l'âme  
Avec vos mains qui serrent.<sup>64</sup>

En prononçant le mot "enfuir", le sujet reprend cette idée d'emprisonnement qui s'oppose à celle de libération, afin de réaffirmer le sens de la quête qui refuse tout retour. Les reproches et les condamnations de la deuxième strophe sont irrévocables et réagissent brutalement à la dureté manifestée dans le discours antérieur du père. Si le chant est déclenché d'une part par le discours du père et d'autre part par celui de l'infirmière Lucie, tous deux ayant joué des fonctions contraires, Jocelyne s'adresse à un "vous" qui regroupe à la fois les forces adjuvantes et opposantes; celles qui la retiennent encore dans une vie qu'elle repousse et celles qui l'incitent à se rapprocher de plus en plus de la paix du pianiste. Elle les blâme pour leurs mots empoisonnés et pour la première fois, elle identifie ce mal qu'est aussi leur silence et qui a déclenché, en partie, cette quête désespérée; un silence qu'elle surmonte à présent, par la force de la chanson :

---

<sup>62</sup>Ibid., p. 76.

<sup>63</sup>Ibid.

<sup>64</sup>Ibid., p. 78.

Laissez-moi me préserver  
 Avant de crever par vos mots  
 Avant d'mourir du silence  
 Qui hurle que tout est mort, mort.<sup>65</sup>

Elle parle ici d'une autre mort, celle du langage verbal et émotionnel, celle de la communication qui n'existe ni entre eux, ni entre elle et eux. Ses paroles lyriques terminent le cinquième chant sur une longue plainte explicative; celle d'une victime du silence et de la noirceur qui interpelle encore sa mère désespérément, à tâtons dans l'ombre, comme pour lui expliquer le pourquoi de cette quête. Mais elle n'attend aucune réponse, ni d'elle ni de personne :

Il fait si noir, maman  
 Rien n'avait de raison  
 Que le mal infini  
 Qui m'éclate et me ronge.<sup>66</sup>

Cette cinquième chanson représente un moment intense et central dans le déroulement de la pièce. En effet, les mouvements contraires et successifs des pressions adjuvantes et opposantes, entraînés par les discours de Monsieur Trudelle et de l'infirmière Lucie, ont déclenché un état de crise chez le sujet. Celui-ci atteint presque son objet. L'auteure fait mention de cet état en prenant soin de noter le changement scénique que cela a provoqué : "La chanson terminée, Lucie est occupée autour du lit. On doit sentir qu'elle vient de fournir un gros effort. Jocelyne est près du piano, mais elle ne l'atteint pas. Elle revient doucement. La mère entre dans la chambre."<sup>67</sup>

Madame Trudelle, par son rôle de mère, exerce encore une force adjuvante significative; on le constate par le fait qu'elle est la seule personne à qui s'est adressé Jocelyne dans toute la pièce, et par le fait aussi que celle-ci "revient doucement" d'un état

---

<sup>65</sup>Ibid.

<sup>66</sup>Ibid.

<sup>67</sup>Ibid.

qui l'a presque emportée, vers sa mère "qui entre dans la chambre" au même moment. Le retour de Madame Trudelle auprès du lit de sa fille nous replonge dans l'univers du secteur hôpital où on a physiquement ressenti les effets de la crise du sujet : "On a ben failli la perdre es coup-là...a s'en allait. Le pouls était à 40, j'sentais presque pus rien, sa respiration...entécas, a revient, là, a va être correque pour le moment."<sup>68</sup>

À cette affirmation anxieuse énoncée par l'infirmière Lucie, Madame Trudelle, trop hantée par le règne de son mari pour réaliser la gravité de la situation, n'arrive à poser des questions que sur lui : "Mais là, c'est-tu correque? Y est-tu déchoqué?"<sup>69</sup> Incapable d'assumer des sentiments individuels qui ne tournent pas autour de sa volonté à lui, elle n'avoue n'avoir rien de précis à dire à sa fille; que celle-ci soit dans le coma ou bien vivante : "Mais Madame Trudelle, si vot'fille arrivait, qué cé qu'vous y diriez? -Ah, je l'sais ben pas...a s'rait là, ça s'rait correque. J'aurais pas besoin de rien dire..."<sup>70</sup>

Comme dans les deux pièces précédentes, le monologue vient s'insérer comme discours alternatif au chant, nourrissant une dualité de forme et de fond. Il est le moyen d'expression d'un nouvel adjuvant, l'infirmière de nuit, qui, "...nocturne et anonyme comme le pianiste, est identifiée par ce seul 'de nuit' : gardienne du passage des vivants aux morts et des morts aux vivants, elle veille le corps avec une célérité indifférente et changera le lit afin d'y mettre un autre corps, lorsque la trajectoire de celui-ci sera accomplie."<sup>71</sup> Elle représente l'envers de la force opposante de Lucie, infirmière de jour, qui elle symbolise l'appel de la lumière et "tente d'obtenir des visiteurs une réaction quelconque".<sup>72</sup>

Si le chant est toujours révélateur de la tentation poétique de l'objet, le monologue confie toujours la solitude profonde des actants. Ces deux formes font ressortir la tension entre les deux niveaux du récit et le tiraillement que vit le sujet entre l'appel du secteur piano

---

<sup>68</sup>Ibid.

<sup>69</sup>Ibid., p. 79.

<sup>70</sup>Ibid., p. 80.

<sup>71</sup>Pavlovic, *op. cit.*, p. 142.

<sup>72</sup>Ibid.

et celui du secteur hôpital, entre le jour et la nuit; ces dualités qui sont toutes à la base même de l'articulation de la diégèse.

Durant cette nuit où on assiste au monologue de l'infirmière de nuit, les actants du secteur hôpital ne semblent être opposants que par leur présence entêtée mais silencieuse auprès du sujet. Madame Trudelle insiste pour rester dans la chambre de sa fille pour "l'attendre" comme elle dit, mais elle ne tente d'aucune façon d'entrer en contact avec elle. Même refus de la part de Carole qui elle, reste dans la salle d'attente toute la nuit sans essayer une seule fois de détourner la quête de son amie. Elle comprend trop bien le désir de Jocelyne pour être capable d'y poser des obstacles : "A devrait être tellement en hstie d'avoir manqué son coup."<sup>73</sup> Elle se donne donc comme défaite que ce serait peine perdue : "...je l'sais ben qu'a veut rien savoir de parsonne."<sup>74</sup>

Le monologue de l'infirmière de nuit, quant à lui, ne fait que reconfirmer ce silence et cette indifférence d'un monde trop cruel : "C'est pas facile, c'est sûr, c'est pas facile de nos jours...qué cé qu'vous voulez? On est pas sus à terre rien qu'pour not'plaisir personnel, y faut ben faire quelques sacrifices...mais c'est gâtés, han, c'est trop gâtés, ces enfants-là, ça l'a toute eu..."<sup>75</sup> Parler de sa propre solitude lui fait penser à celle de sa patiente et sans s'en rendre compte, elle avoue partager quelque chose avec la suicidée : "Si est trop tu-seule, vous pouvez p'tête y acheter un chat ou ben un oiseau. Ça l'air de rien, han, mais ça tient compagnie. Ça fait quequ'un à s'occuper pis à parler."<sup>76</sup> Encore une fois, le monologue et le chant se rejoignent dans la dénonciation d'une même réalité amère : celle de ne pas pouvoir parler, se parler.

Le sixième chant de cinq strophes a le souffle de cette solitude décrite par l'infirmière de nuit; cette solitude dans laquelle la laisse encore les siens, dans leur rôle grandissant d'adjuvant :

---

<sup>73</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 94.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 87.

Toujours seule au fond du gouffre  
 Toujours tassée, apeurée  
 Et guettant la vague terrible  
 Qui sans cesse doit m'emporter.<sup>77</sup>

Si elle se sentait seule avant le coup de feu, elle se sent toujours seule maintenant, face à son objet, la mort. Pour la première fois, elle exprime ici une certaine peur de partir vers les ténèbres. La vie l'appelle encore et c'est avec peine qu'elle ressent une fois de plus, à travers ses mots lyriques, le combat du jour et de la nuit, du matin et du soir, du soleil et de la pluie :

Si l'matin d'été est beau  
 Et respire du bleu de ciel  
 Alors l'espoir me reprend  
 De trouver le fil d'Ariane.

Mais les soirs si lourds de pluie  
 Que le vent glace de terreur  
 Ses enfants les goélands  
 L'espoir passe par la folie.<sup>78</sup>

Le "mais" rappelle la triste réalité qu'elle veut fuir et rétablit le désir de l'objet, momentanément hésitant. La force opposante des souvenirs de lumière et d'été de la vie terrestre a provoqué cette hésitation le temps d'une strophe, où elle parle même pour la première et la dernière fois "d'espoir". Mais le "murmure consentant" des adjuvants vient vite mettre fin à ce moment de doute :

Ce soir, la brume m'envahit  
 La pluie roule sur ma folie  
 Et vos murmures consentants  
 Coulent dans le sel de mes larmes.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup>Ibid., p. 96.

<sup>78</sup>Ibid., p. 97.

<sup>79</sup>Ibid.

Elle confie clairement dans cette troisième strophe la pression qu'exerce leur rôle d'adjuvant sur sa décision. Si tantôt elle les traitait en opposants : "Laissez-moi donc tranquille", cette fois, on sent qu'elle en veut à leur indifférence qui ne fait qu'hâter son cheminement vers l'objet :

Toujours seule au fond du gouffre  
J'aspire à des mains muettes  
Qui soulèveraient l'angoisse  
Et feraient taire le vertige.<sup>80</sup>

L'arrivée de Ric met fin au sixième chant et sa conversation avec Carole pourrait laisser croire qu'il serait en mesure de jouer un rôle d'opposant puisqu'on apprend qu'il a eu avec le sujet un rapport d'affection réel : "On se r'gardait tout l'temps, on s'lâchait pas des yeux, a me r'gardait pis ça paraissait quand a l'aimait ça, on aurait dit qu'ses yeux v'naient plus grands..."<sup>81</sup> Mais sa perception de la réalité, comme dans le cas de Monsieur Trudelle, est tellement dirigée par l'image de son rôle social qu'il ne peut qu'avoir des paroles qui renforcent le désir du sujet : "J'avais rien promis, moi! C'tait une fois, d'même, en passant...pis on peut pas dire que j'tais Superman..."<sup>82</sup>

Ainsi, le court discours qu'il adresse à Jocelyne en guise d'influence opposante, suite au conseil de Carole, se révèle être celui d'un adjuvant plus armé que jamais, qui dénature et salit tout souvenir de tendresse que pouvait garder le sujet de leur tête-à-tête. Comme tous ceux qui passent près du lit de Jocelyne, Ric débute son intervention en avouant n'avoir rien à lui dire : "Qué cé qu'tu veux j'te dise, moi..." et la termine en réduisant le rapport humain qu'ils avaient eu, à un acte sexuel raté par son manque de performance : "...t'sais...c'pas parce que t'es pas excitante pis toute...c'est moi qui filais

---

<sup>80</sup>Ibid.

<sup>81</sup>Ibid., p. 112.

<sup>82</sup>Ibid., p. 113.

pas pour ça, c'tait à cause de moi...entéka, ça a d'l'air fou à dire, mais c'est d'même. Pis j'en connais en masse des gars qui diraient pas non...pis m'a t'en présenter sti!"<sup>83</sup>

Ce dernier intervenant du groupe des opposants-adjuvants vient confirmer en chacun d'eux la victoire de l'adjuvant. Ces derniers mots de Ric engendrent la septième chanson, composée de quatre longues strophes vibrantes d'une révolte d'être humain que vient doubler une révolte de femme. L'auteure note : "Il sort tout de suite, la musique commence. Jocelyne chante. Lucie est dans la chambre." Ce qui signifie que la réaction est immédiate :

Et puis les hommes de fer sont venus  
Ils ont mis leurs mains impardonnables  
Sur mon ventre  
Ils ont déchiré le dedans de mes cuisses  
Et leurs yeux tournés par en dedans  
M'ont fait peur.<sup>84</sup>

Les longues strophes font ressortir le dernier souffle, le dernier effort du sujet avant le grand silence libérateur. En parlant cette fois de la violence de ces "hommes de fer", Jocelyne fait référence à la violence générale des rôles sociaux, des relations homme-femme que représente le personnage de Ric dans sa si parfaite ignorance.

C'était des hommes avec des langues  
Sans eau, des langues rêches et dures  
Qui égratignent et râpent la peau  
Des langues qui claquent des ordres  
Des mains qui prennent les têtes  
Des genoux qui écartent<sup>85</sup>

On reconnaît ici le discours féministe qui verbalise le cauchemar de la femme-victime de la domination de l'homme; ce qui nous ramène au thème central de Profession :

---

<sup>83</sup>Ibid., p.118.

<sup>84</sup>Ibid.

<sup>85</sup>Ibid.

Je l'aime, où le chant justement avait exprimé la blessure héréditaire de la condition féminine. Ce septième chant a ici la même fonction, puisqu'il révèle le sujet comme appartenant non seulement à une famille déshumanisée mais à une société qui l'est tout autant. La cruauté de cette réalité sociale agit donc comme adjuvant à la quête du sujet :

Et puis ces sexes étrangers  
 Qui ne savent rien de nos douceurs  
 Qui foncent en nous sans rien sentir  
 Et qui nous glacent jusqu'aux seins  
 Ces sexes étrangers se battent  
 Se débattent jusqu'à déchirer  
 Sans les voir, leurs propres splendeurs.

Les sexes étrangers conduisent  
 Les hommes de fer à travers moi  
 Jusqu'à leur vision intérieure  
 Vision qui ne me regarde pas.<sup>86</sup>

Du silence de cette famille déchirée à celui de cette société en péril, le chant évolue, portant graduellement le sujet vers son objet, dans une sorte d'élévation aux couleurs mythiques :

Ce mythe d'une naissance nouvelle, d'un retour à la pureté, explique sans doute que la mort s'exprime par une voie d'avant (ou d'après?) le langage, transformant l'oeuvre en une longue pièce musicale dont les intervalles sont meublés par les paroles imparfaites des "vivants", et dont le déroulement, implacable, ne connaît que deux réels moments de panique précipitant son terme. (Qui coïncident avec le passage des deux personnages masculins).<sup>87</sup>

Si le discours du père avait provoqué chez Jocelyne une rechute importante, celui de Ric, cette fois, entraîne l'atteinte quasi définitive de l'objet, le passage final à l'autre dimension. Les deux hommes de la pièce constituent donc une force adjuvante importante, puisque ce sont eux qui font évoluer la quête le plus rapidement. Après ce septième chant, qu'on peut considérer comme une réponse à Ric, à Monsieur Trudelle, à l'homme social en

---

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>87</sup>Pavlovic, *op. cit.*, p. 142.

eux, dominateur et violeur de l'identité du sujet, l'auteure indique que la fin est proche :  
 "Quand la chanson se termine, Jocelyne est près du piano. Lucie va dans la salle d'attente en vitesse, affolée."<sup>88</sup>

Le déplacement scénique est représentatif de la progression maintenant évidente de la quête. L'infirmière Lucie, dernière représentante de la force opposante, fait encore une tentative auprès de Carole alors que "la musique recommence tranquillement", pour la première fois présente pendant le discours des actants du secteur hôpital : "Veux-tu la voir avant qu'les aut' arrivent?"<sup>89</sup> Quelques phrases plus loin, l'auteure note encore : "Musique plus forte. Jocelyne est attirée par le piano."<sup>90</sup> La musique acquiert de plus en plus d'importance, comme si le secteur piano prenait une expansion physique à mesure que le sujet "est attiré" par l'objet. La première strophe de la huitième chanson apparaît, isolée, comme l'un des derniers balbutiements de la quête :

Quelque chose se déchire  
 Lentement et sans arrêt  
 Comme un dernier désir  
 Une terrible envie de paix.<sup>91</sup>

Le sujet succombe à vue d'oeil à la tentation, et Lucie, dans un élan désespéré, fait un dernier appel à Carole : "Carole, veux-tu y parler, la voir...avant qu'y soye trop tard..."<sup>92</sup> L'adjuvant qu'est devenu Carole le demeure; et celle-ci affirme son acceptation de la quête comme quelque chose qu'elle ne peut plus changer : "Pfit! Avant qu'y soye trop tard! Comme si c'tait pas toute réglé! Comme si c'tait pas encore un hosti d'burn! A veut pas, tu l'sais ben, a veut pas!"<sup>93</sup> L'auteure indique encore : "La musique continue, la

---

<sup>88</sup>Ibid.

<sup>89</sup>Ibid.

<sup>90</sup>Ibid., p. 120.

<sup>91</sup>Ibid.

<sup>92</sup>Ibid.

<sup>93</sup>Ibid.

même chanson se poursuit.<sup>94</sup> Jocelyne chante une seconde strophe isolée, où elle interpelle un objet pluriel, englobant tous les éléments de l'autre dimension :

Venez, venez me chercher  
Il est déjà tellement tard  
Il est déjà tellement trop tard  
Pour la beauté, ce rêve raté.<sup>95</sup>

Carole se décide finalement à parler à son amie, alors qu'il est "déjà tellement trop tard" et elle débute son récit de la même façon que tous les adjuvants avant elle qui se sont adressés au sujet: "Qué cé qu'tu veux j'te dise, han?"<sup>96</sup> Dans un discours qui se voudrait être celui de l'opposant, Carole tente de supplier Jocelyne d'abandonner sa quête, en avouant au départ que la tentative est impossible : "Qué cé qu'tu penses que j'peux trouver, asteure? Y est ben qu'trop tard! Y est tout l'temps trop tard! C'est toujours quand toute est faite, qu'on s'fait avartir. On peut jamais rien faire pour parsonne."<sup>97</sup>

Refusant comme les autres adjuvants tout sentiment de culpabilité ou de responsabilité, elle ne désire dévier cette quête que pour elle-même, que pour sauver sa propre misère : "Arrête de faire à ta tête pis d'en d'mander plusse qu'les aut', arrête de m'laisser tu-seule!... Jocelyne, crisse...si tu lâches, qué cé que j'vas faire, moi?" Dans un premier et dernier souffle d'opposition pour convaincre le sujet, à la fin d'un pénible cheminement, Carole va jusqu'à lui promettre des "pique-niques oùsque c'est beau pis vert", des "vacances en Europe" et surtout une communication nouvelle où elle lui assure que cette fois-ci, elle sera présente : "J'vas être là, j'te l'jure, j'vas être là, j'vas toffer, m'as t'encourager, moi, m'as t'parler, tu vas voir..."<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup>Ibid.

<sup>95</sup>Ibid.

<sup>96</sup>Ibid., p. 122.

<sup>97</sup>Ibid.

<sup>98</sup>Ibid.

Cette volonté de se libérer du silence, cette quête de paix, elle la comprend si bien depuis le début, qu'il devient clair qu'elle en partage les rouages et les langueurs et que quelque part, elle en veut au sujet d'avoir amorcé un projet qui est aussi le sien : "...si tu penses qu'y a queque chose qui me r'tient icitte... Jocelyne, Jocelyne Trudelle, dis-moi qu'y a queque chose à faire...dis-moi qu'y a un trou queque part par où on peut s'en sortir, queque chose qui s'rait moins pire..." Aussi remet-elle son destin entre les mains de la suicidée : "Jocelyne, si tu m'laisse tu-seule, chus même pas sûre d'avoir envie, chus pas sûre pantoute de trouver ça assez drôle icitte pour toffer..."<sup>99</sup>

En faisant une menace à l'accomplissement de la quête, Carole exprime le désir de se confondre au sujet, celui de partager cette même quête, un même recommencement où leur union sera désormais indéniable : "P'tête que j'ai été croche, mais là, j'vas être là, Jocelyne, j'te lâcherai pas, lâche-moi pas!" À ces dernières phrases, l'auteure note que la musique est toujours présente et que "la chanson continue", réunissant maintenant les deux secteurs scéniques dans un même mouvement d'adieu. Jocelyne reprend la parole pour la dernière fois, pour enfin terminer cette huitième chanson à qui elle semble adresser la première strophe à Carole :

Je vais le rejoindre, je ne suis plus là  
Je te parle à travers mille nuages  
Tu me regardes et tu n'as pas vu  
Qu'à l'instant, je m'étends dans ses bras.<sup>100</sup>

À travers ces "mille nuages" qui séparent à présent les deux amies, le sujet confie les derniers frissons de son départ, de l'achèvement triomphant de sa quête. Si elle parle encore de "lui", dans la première strophe, cet homme pianiste qu'elle va "rejoindre" et dans les bras de qui elle "s'étend", la deuxième et dernière strophe parle plutôt "d'elle", la mort, cette mort qui n'est plus déguisée et vers laquelle toute l'action de la diégèse tendait :

<sup>99</sup>Ibid.

<sup>100</sup>Ibid., p. 124.

Les yeux avides, le ventre ouvert  
 Le sexe offert, je tremble d'elle  
 Je n'ai plus d'air, qu'un immense frisson  
 Et la certitude de ses mains  
 Je cambre, m'écartèle, m'ouvre  
 Toute entière donnée  
 Toute entière aspirée par elle  
 Fascinée, enfin reconnue<sup>101</sup>

On reconnaît ici les paroles de la victoire, celles d'un sujet jouissant pleinement de l'aboutissement de sa quête. La flèche du désir prend fin. Le sujet se fond à son objet qui devient actif :

Elle me boit, me prend  
 Et je lui tends mon âme entière  
 Vibrante, délirante dans son souffle  
 Qui m'enveloppe, me porte  
 Suppliante, exaltée, tendue  
 Vers son silence, cette plage enfin  
 Déserte, brûlante, bannie comme moi  
 Et qui consent à l'absolu.<sup>102</sup>

C'est l'indication scénique de l'auteure qui nous apprend l'accomplissement final de la quête du sujet : "Jocelyne a rejoint le pianiste."<sup>103</sup> Cette phrase est bien celle d'une fin qu'on connaissait au départ.

Dès le début, violent, rapide (coups de feu dans le noir, bruits précipités dans la salle d'urgence), la fin est décidée. Le titre l'indique assez : Jocelyne est trouvée morte. Tout est dit, et le drame, comme les tragédies antiques, se situe ailleurs que dans l'attente de son dénouement. Les chants qui ouvrent et qui clôturent le texte sont aussi parlants. Aux toutes premières paroles de la pièce : 'Et si plus rien ne survenait', répondent comme un écho nécessaire les toutes dernières : 'Car tout est arrivé'.<sup>104</sup>

Comme dans Ils étaient venus pour..., on reconnaît dans Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, certains éléments de la tragédie grecque : "Tragique, Jocelyne l'est

<sup>101</sup>Ibid.

<sup>102</sup>Ibid.

<sup>103</sup>Ibid.

<sup>104</sup>Pavlovic, op. cit., p.144.

également par le besoin d'absolu de son héroïne..."<sup>105</sup> Ici encore, la fonction du chant comme moyen privilégié par l'auteure se rapproche de celle des chœurs antiques qui, par leur forme même, élevaient le niveau du langage de la pièce, comme l'explique Schiller :

De même que le peintre se voit forcé de renforcer les tons de ses figures vivantes pour contrebalancer les puissantes couleurs de ses étoffes, de même le langage lyrique du chœur oblige le poète à élever proportionnellement la langue de son œuvre et, par là, à renforcer la puissance matérielle de l'expression. C'est le chœur seul qui autorise le poète tragique à cette élévation du ton qui emplît l'oreille, tend l'esprit et élargit l'âme entière.<sup>106</sup>

Cette particularité est d'ailleurs relevée par Diane Pavlovic comme un aspect essentiel de la pièce :

Cette musique enveloppante et cette présence constante mais impalpable de Jocelyne appellent une représentation vaguement onirique, en équilibre entre l'évanescence de l'une et le réel à cru des autres. Même les niveaux de langue s'opposent : soutenue, dans les chansons de Jocelyne, la langue devient quotidienne et fortement connotée culturellement pour le reste des personnages.<sup>107</sup>

En parlant de ces différents niveaux de langue à l'intérieur de la représentation théâtrale, Anne Ubersfeld soutient que "la différence linguistique n'est jamais considérée au théâtre comme une différence spécifique, mais comme la désignation de celui qui est hors du groupe"<sup>108</sup>, comme c'est exactement le cas pour le sujet Jocelyne.

Mais une autre fin vient surplomber celle que marque la mort du sujet. L'actant Carole, qui avait fait partie de l'axe opposant-adjutant tout au long de la pièce, connaît un transfert rapide et se joint à l'axe sujet-objet pour le chant final. "Dans certains cas, la présence de deux sujets n'est pas opposition de deux actants antagonistes, mais redoublement du même actant."<sup>109</sup> Si elle en avait voulu au sujet de ne pas l'avoir "attendue", c'est qu'elle était animée par le désir de ce même objet, la mort. Ainsi, on

<sup>105</sup>Ibid.

<sup>106</sup>Friedrich von Schiller, La fiancée de Messine ou Les frères ennemis, "De l'emploi du chœur dans la tragédie", coll. bilingue des classiques étrangers, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942, p. 107.

<sup>107</sup>Pavlovic, op. cit., p. 144.

<sup>108</sup>Ubersfeld, op. cit., p. 273.

<sup>109</sup>Ibid., p. 92.

apprend, tout de suite après l'annonce de la mort de Jocelyne, celle de Carole, le lendemain, qui "a été trouvée sans vie dans l'appartement d'une de ses amies décédée récemment. La police croit à un suicide..."<sup>110</sup>

Révéée à elle-même comme étant le sujet d'une quête pareille à celle de son amie, Carole accède à son tour au secteur piano, donc à la parole lyrique tenue jusqu'ici par un seul sujet. Même si on ne constate pas sur scène ce déplacement, l'auteure prend soin de noter le nouveau décor que les événements ont entraîné :

L'éclairage diminue sauf section piano. L'air sera repris par enregistrement. Seule chanson chantée par les deux filles (Carole et Jocelyne) qui ne sont plus sur scène. Pendant la chanson, on devrait voir seulement l'infirmière de nuit défaire le lit et laisser les draps en tas par terre en refaisant le lit. L'éclairage diminue progressivement pendant la musique de la fin de la chanson.<sup>111</sup>

Dans Profession : Je l'aime, le chant final réunissait les trois femmes-sujets dans une même solitude, marquée par l'échec de leur quête. Celui de Jocelyne Trudelle rassemble deux femmes-sujets dans un même état de grâce; celui du succès de leur quête. Ces dernières ne sont pas physiquement présentes sur scène puisque mortes; mais de la même façon que les sujets de Profession : Je l'aime, leurs voix se mêlent, rendant l'objet de leur quête commune encore plus explicite. L'infirmière de nuit refaisant le lit, dernier signe de l'indifférence et du silence des "vivants", fait ressortir un dernier contraste entre les deux secteurs et le décor se clôt sur cette dualité et sur la fin d'un chant enfin harmonieux, où tout sera dit; puisque "dans Jocelyne Trudelle, tout devait passer par la musique"<sup>112</sup>:

Et voilà  
La peur s'est enfuie  
Laissant dévastée  
Une large plage  
Vidée.

<sup>110</sup>Laberge, op. cit., p. 126.

<sup>111</sup>Ibid.

<sup>112</sup>Marie Laberge, dans Marie Laberge, dramaturge, Entrevue par André Dionne, Lettres québécoises, no 25 [printemps 1982], p. 64.

Pas un souffle  
 Pas un son  
 Pas un frisson  
 Sur ce sable blanchi.

La mer aussi  
 S'est retirée  
 Fidèle, elle  
 À ses marées.

Et je suis là  
 Debout  
 Lavée à tout jamais  
 D'une certaine enfance.

Trop tard pour la beauté  
 Le soleil s'est couché  
 Sans gala pour ce soir  
 Car tout est arrivé.<sup>113</sup>

Cette dernière chanson évoque la paix et la pureté finalement embrassées. Par les phrases courtes, saccadées, comme nettoyées de toute lourdeur, les strophes reflètent le dépouillement. "Lavée, blanchi, vidée, dévastée" sont tous des mots qui marquent le résultat du passage à l'autre monde, la purification des sujets par l'objet. L'avant-dernière strophe redit la victoire des sujets : "Et je suis là... Debout", et la dernière strophe répète le "trop tard" révélateur, puisque le mouvement de la diégèse s'était organisé autour de cette idée centrale, génératrice de la quête. Le soleil, élément de cette vie-lumière délaissé pour l'obscurité bienfaisante, s'éteint à jamais. Et les paroles chantées, en opposition aux "paroles tues ou balbutiées...au silence noir, révolté total mais éloquent et qui, si on veut bien l'écouter, se révèle riche en résonnances,"<sup>114</sup> terminent l'oeuvre, comme c'était le cas aussi pour les deux pièces précédentes. Mais à la différence des autres qui s'achevaient sur la plainte lyrique de leur échec, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes s'éteint sur le succès d'une quête que tout au long, le chant nous a révélée; de ses hésitations à ses sursauts, de ses langueurs à ses revirements.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>114</sup>Pavlovic, *op. cit.*, p. 144.

## Chapitre deuxième

Les chansons non écrites par l'auteur

Première partie:

C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles

Le statut des chansons non écrites par l'auteure ne requiert pas le même type d'étude que celui du chapitre premier. Au chapitre deuxième, nous ne sommes plus en présence d'un discours lyrique construit et inséré dans un texte duquel il dépend. Il s'agit cette fois de l'importation de chansons déjà existantes et donc parfaitement indépendantes du contexte dramatique comme tel. Ainsi, nous ne les analyserons pas autant comme un texte que dans leur pouvoir d'évocation, dans "l'effet référentiel" qu'elles provoquent. Si l'auteure ne retranscrit pas la totalité des paroles chantées à l'intérieur de la pièce, c'est que nommer le titre de la chanson est suffisant pour créer l'impact désiré, pour assumer une fonction précise.

Il est donc clair que cette fonction ne relève plus du contenu même de la chanson mais plutôt du bagage référentiel qu'elle évoque en rapport avec la structure de la diégèse. "Un ensemble de mots apparemment 'déictiques' (qui pointent du doigt hors du texte) sont là pour produire cet 'effet référentiel'."<sup>1</sup> La chanson n'a pas été créée pour la pièce, comme c'était le cas dans les œuvres précédentes; elle a été choisie consciemment et intentionnellement par l'auteure qui l'a cueillie d'un cadre social et culturel qui lui aussi a été choisi. L'étude de ce chapitre deuxième veut éclaircir les motivations de ce choix et voir en quoi la présence de ces chansons joue encore un rôle précis dans le déroulement de la pièce.

C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, de 1981, nous fait vivre l'année 1936, à l'Anse à Gilles, dans une cuisine où se rencontrent quatre actants dont trois femmes, représentantes de trois générations, et un homme amoureux de l'une d'elles, Marianna.

L'essentiel peut se ramener à un mouvement dialectique entre le cercle et la droite, représentant Marianna, une veuve de 29 ans, chez qui s'accentue le besoin d'un ailleurs qui lui permette d'échapper à un monde cyclique qui tend à empêcher la femme de s'inscrire dans le temps chronologique et cause ainsi son sentiment 'd'ennuyance', fait de patience, d'ennui et de rage contenue. Les autres personnages s'inscrivent, volontairement ou non, dans la tradition de fixité.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Marc Angenot, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Hurtubise, HMH, Ville La Salle, 1979, p. 70.

<sup>2</sup>Léonce Cantin, dans Livres et auteurs québécois 1981, p. 176.

Ainsi se définit le sujet, Marianna, face à son objet qui est l'envie de partir vers cet espace rêvé, "l'ailleurs". "Sa motivation se précise au fur et à mesure que l'action se déroule : une idée de justice, d'indépendance, une conscience de sa propre identité, que nous appellerions un idéal de vérité; ce serait donc le destinataire du modèle qui pousse Marianna vers son objet, une nouvelle liberté pour elle-même."<sup>3</sup> Cet "ailleurs" s'oppose aux valeurs de "l'ici", prôné par la tante de Marianna âgée de 58 ans, Mina, représentante sur scène de la tradition intégrée, opposant majeur à la quête qui apparaît aussi sous la forme multiple du curé, des patrons de Rosalie et des mauvaises langues de l'Anse à Gilles. Honoré, le jardinier amoureux et Rosalie, la servante orpheline, ont tous deux des rôles plus ambivalents, en ce qu'ils manifestent des élans contraires qui sont tantôt teintés de la motivation de l'adjuvant, tantôt teintés de la résignation et du refus de l'opposant.

La première partie de la pièce s'ouvre sur l'arrivée d'Honoré chez Marianna. Très vite, on reconnaît au sujet une conscience marquée des limites de son rôle de femme entraînant déjà une certaine révolte : "La tarte au sucre, le r'prisage pis le r'passage, on a pas çà écrit dans l'sang, vous savez, çà s'apprend, pis din fois, c'est long."<sup>4</sup> Honoré respecte en elle cette lucidité et cette sagesse et le côté adjuvant de son personnage est certainement dans cette admiration qui le rend compréhensif de la quête du sujet : "Vous avez l'don de dire des affères importantes, vous."<sup>5</sup> Le deuxième tableau laisse paraître la jeune Rosalie qui arrive en courant, avec une lettre à la main qu'elle semble porter comme un trophée : "Mande pas si j'tais surprise, han? Pis monsieur, don! Y voulait savoir, y me r'gardait prendre la lettre. Écoute un peu : la servante qui r'çoit d'la malle asteure! Pis d'la malle de Sainte-Anne, s'y-vous-plâit!"<sup>6</sup>

On peut remarquer tout de suite des ressemblances entre le sujet et son amie Rosalie; des ressemblances au niveau d'un rêve commun. "Les deux souhaitent échapper à leur

<sup>3</sup>Brian Pocknell, *Colloque sur Marie Laberge*, École française d'été, Université McGill, 1987, p. 49.

<sup>4</sup>Marie Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, VLB, Outremont, 1981, p. 21.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 27.

condition, quoiqu' de façon tout à fait différente."<sup>7</sup> Cette quête de liberté qui s'articule si nettement chez Marianna, est latente chez la jeune orpheline. Le rêve de celle-ci est plus vague, plus naïf et empreint d'incertitudes à cause de ses origines et de sa situation sociale :

L'irruption de la lettre dans le quotidien de cette dernière ainsi que l'importance que son employeur semble y attacher font rêver la petite d'une vie autre. Ce rêve demeure flou, toutefois, tellement Rosalie est incapable de s'imaginer réellement ce que pourrait être une autre vie avec un fils de notable; elle ne dépasse pas le stade du conte de fée dans lequel un prince charmant vient réveiller sa belle au bois dormant, le conte se terminant là-dessus.<sup>8</sup>

Marianna encourage pourtant la nature rêveuse de son amie qu'elle comprend si bien :

"Rêve en masse : tant qu'à nuit pas à ton ouvrage. C'est l'printemps d'abord, t'as ben en belle!"<sup>9</sup>

Le troisième tableau nous fait connaître tante Mina, qui instaure immédiatement son rôle marqué d'opposant, préconisant aux yeux de tous le respect des valeurs traditionnelles qui inscrivent la femme dans une longue tradition de "patience" et d'abandon à l'homme ou à Dieu. "Quand t'es même pas capable de t'trouver un mari, laisse-moi t'dire que t'es pas bonne à grand-chose. Sauf, ben entendu, si c'est d'la vocation...mais là, tu gardes pas plusse ton nom."<sup>10</sup> C'est en réaction à cette première manifestation scénique de l'opposant, que le sujet laisse entendre les premiers signes de sa quête : "Mais p'tête qui y a des femmes qui en ont pas d'homme...ni Dieu, ni un homme."<sup>11</sup> Il est clair que tante Mina perçoit, dans son rôle conscient et articulé d'opposant, une sorte de mission auprès du sujet. C'est pourquoi elle est sans doute la première à reconnaître clairement la quête de sa nièce : "C'est ça! Range-toi don du bord de celles qui portent pas d'gants pis qui d'mandent de s'élever au rang d'l'homme. Fais don comme les sauffragettes qui s'esquintent pis qui pardent leu foi à d'mander à voter..."<sup>12</sup>

<sup>7</sup>Mair Verthuy, Colloque sur Marie Laberge, École française d'été, Université McGill, 1987, p. 81.

<sup>8</sup>*Ibid.*

<sup>9</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 32.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 39.

“En 1936, l’idéologie régionaliste chante encore les vertus de la campagne (l’ici) en lutte contre l’image de la ville (l’ailleurs) dangereuse, objet de véritables superstitions populaires. Seule contre des représentants du culte rural, Marianna articule de mieux en mieux ses aspirations.”<sup>13</sup> C’est avec une Rosalie attristée, au quatrième tableau, que le sujet commence à énoncer progressivement les vraies couleurs de sa quête. Elle tente d’abord de projeter cette envie sur son amie : “Ben si y t’font trop d’peine, faudrait qu’tu penses à aller ailleurs.”<sup>14</sup> Le mot sacré est prononcé. Et puisque Rosalie ne conçoit pas de départ sans Marianna, celle-ci laisse échapper les paroles fatales, encore hésitantes de leur propre contenu : “Ah...on sait jamais...p’tête que moé aussi, un moment donné, j’vas vouloir changer d’air.”<sup>15</sup> Ainsi s’enchaîne l’affirmation passionnée du vif désir qui anime le sujet : “Din fois, l’envie m’prend de toute sacrer là pis d’m’en aller loin, ben loin d’l’ordinaire, d’la vie d’toué jours, de c’té carcan-là.”<sup>16</sup>

À ces paroles enflammées, Rosalie a une réaction d’opposant. Elle incarne tout à coup les valeurs revendiquées par tante Mina : les méfaits de la solitude, l’importance du mariage, les dangers de la grand’ville : “P’tête ben qu’tu t’morfonds d’être tu-seule...p’tête qu’y t’m manque un homme... Tu l’sais p’tête pas, mais c’est dangeureux les grand’villes. Prends rien qu’Montréal, paraîtrait qu’y a d’la traite des blanches. Un coup pris là-d’dans, tu peux pas t’en sortir, tu meurs là. La pègre te tient. J’té laisserai pas fêre ça, çertain.”<sup>17</sup> Le sujet n’est guère influencé par les réticences de l’opposant et continue de plus belle la description de son rêve qui dépasse les limites de la “grand’ville” : “Même que, din fois, Rosalie, j’rêve de prendre el bateau pour les vieux pays.”<sup>18</sup>

La révolte de Marianna est alimentée par la force de certains adjuvants, des espaces invisibles, et la transition entre ses deux mondes-le ici-réel et le monde de ses rêves-est assuré par la

<sup>13</sup>Cantin, *op. cit.*, p. 177.

<sup>14</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 49.

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>*Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 51.

présence dans le lieu scénique d'une fenêtre. Dans les didascalies nous lisons : 'La fenêtre est importante'. C'est l'endroit d'où Marianna peut contempler le monde extérieur et lointain, le fleuve par exemple.<sup>19</sup>

"C'est quand j'vois passer l'Empress of Britain sus l'fleuve que ça m'pogne. C'est des rêvasseries, mais ça fait du bien, Rosalie, des rêvasseries d'ennuyance."<sup>20</sup> C'est en cela que l'on peut rapprocher la quête du sujet au rêve de Rosalie. "Ce n'est pas le prince charmant qu'elle cherche mais le mouvement, la route; c'est en voyant passer les automobiles dans son village ou les paquebots sur le fleuve qu'elle est saisie du désir de partir, elle ne sait où. Montréal, Londres, Paris, peut-être."<sup>21</sup>

Toujours dans le même tableau, Rosalie continue de répliquer avec les arguments de l'opposant. Ceux qui disent que c'est bien moins "dangereux de rester icitte oùsqu'on connaît son monde, pis qu'on sait à qui qu'on a d'affaire." L'information publique qui circule à l'Anse à Gilles par la voix de tante Mina et dans ce cas-ci, par celle de Rosalie, est toujours opposante à la quête du sujet. Après une référence à la traite des blanches et à la pègre, en parlant de Montréal, la jeune servante dépeint maintenant le profil de Paris, selon ce qu'elle a entendu : "Mais c'est plein d'communisses pis d'juifs, y sont presque toutes contre l'église. Pis y a la guerre qui peut toujours arriver...sans compter les communisses russes... tu vas t'fère tuer, c'est sûr."<sup>22</sup> Elle remplit si bien son rôle d'opposant que Marianna la compare à sa tante : "...y a pas deux minutes tu disais pareil à tante Mina."<sup>23</sup>

Rosalie poursuit son discours d'opposant en s'attaquant cette fois à la capacité des femmes en matière de politique. Une fois de plus le sujet réagit en fonction de sa quête de liberté : "J'me d'mande si on devrait pas se n'occuper un peu plusse : p'tête ben qu'ça s'rait

<sup>19</sup>Pocknell, *op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup>Verthuy, *op. cit.*, p. 82.

<sup>22</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 52.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 53.

plusse sus l'bon sens si on s'en mêlait."<sup>24</sup> Comme tante Mina, la jeune orpheline saisit bien le sens de la quête du sujet et elle ne cache pas son étonnement : "C'est ça : viens donc dire qu'on s'rait mieux qu'les hommes! T'es pas extravagante en monde!"<sup>25</sup> Elle saisit aussi ce qu'elle a en commun avec son amie, le rêve : "Ben moé, quand j'rêve, c'est pas d'politique, Marianna, c'est d'amour."<sup>26</sup> Le mariage et l'amour représentant pour elle la seule issue à son destin de servante, elle aussi projette sur son amie ses propres désirs qui sont forgés par la pression de la tradition opposante; "Vas-tu te marier avec Honoré? Y s'est-tu déclaré?"<sup>27</sup> Encore une fois, Marianna la traite gentiment d'opposant : "Pire que tante Mina! Rosalie, fais-moé la grâce de m'laisser en paix avec les noces d'Honoré."<sup>28</sup>

Ce court duel entre le sujet et l'opposant, celui-ci personnifié temporairement par Rosalie, a permis de bien établir l'objet et les divers obstacles qui viennent perturber la quête. La conversation des deux amies se termine quand même sur un souhait adjuvant de la part de la servante : "Bonne nuit Marianna. Rêve à l'Empress of Britain!"<sup>29</sup> tout comme leur conversation du deuxième tableau s'était close sur l'espérance du rêve, seul consolateur de "l'ennuyance". Malgré son discours d'opposant, écho de la loi rurale traditionnelle, Rosalie demeure pour Marianna, une pression adjuvante en ce qu'elle est la victime vivante d'un système et d'une idéologie qu'elle rejette. C'est pourquoi sa seule présence incite le sujet à poursuivre une quête de justice et de liberté. Aussi ce quatrième tableau se termine-t-il sur une phrase de révolte dirigée contre le patron de Rosalie, parfait représentant de l'opposant sous toutes ses formes : le patron cruel, le bourgeois dominant, détenteur du code moral, l'homme instruit, l'homme riche, l'homme tout court : "Varser l'café à côté

---

<sup>24</sup>Ibid.

<sup>25</sup>Ibid.

<sup>26</sup>Ibid., p. 54.

<sup>27</sup>Ibid.

<sup>28</sup>Ibid.

<sup>29</sup>Ibid., p. 55.

d'la tasse à monsieur. Moé, c'est sus la tête à monsieur qu'je l'varserais, ben chaud, ben bouillant sus la tête à monsieur qui a pas d'coeur, jusse d'la tête."<sup>30</sup>

La transition au cinquième tableau marque une progression dans le temps.

L'auteure note: "Black. Quand l'éclairage revient, les draps sur la corde ont changé de saison. La cuisine est en désordre : table et chaises dans un coin, papier journal à terre. Marianna est en train de l'étendre près du bahut-armoire. Un pot de peinture est à ses pieds."<sup>31</sup> Par l'emplacement du décor, on comprend que le sujet fait son "grand ménage" et s'apprête à "rajeunir" les armoires. L'auteure poursuit ainsi le détail de ses indications scéniques : "Elle fredonne : Le temps des cerises."<sup>32</sup> Cette brève référence à une chanson d'amour populaire ne peut passer inaperçue, même s'il ne s'agit que d'un fredonnement. Si on se donne la peine de mentionner le titre, c'est que celui-ci évoque une idée poétique pour le sujet et pour le lecteur-spectateur.

Dans le contexte établi de la diégèse, nous dirons que la mention de la chanson Le temps des cerises, connue de tous comme étant une mélodie française, représente le rêve du sujet, un rêve qui continue même si la saison a changé, un rêve qui mijote à l'abri du quotidien cyclique, à l'abri des nombreux opposants; un rêve d'évasion, le rêve de l'objet, de l'ailleurs. La phrase qui suit le titre de la chanson est pleinement significative à cet égard : "Le soleil doit entrer en masse dans la cuisine." La mélodie va donc de pair avec la lumière qui entre à flots du dehors, par cette même fenêtre magique qui permet la contemplation du fleuve et de la route; intrusion et appel du monde extérieur par les paroles chantées et par l'éclat du soleil; les deux éléments illuminant le petit univers du sujet. Qu'il s'agisse d'une chanson typiquement française n'est pas un hasard non plus, lorsqu'on sait l'envie de Marianna de visiter les "vieux pays" et spécialement Paris. C'est le désir de l'objet qui se manifeste ici dans le fredonnement du sujet; un objet qui n'est pas clairement

---

<sup>30</sup>Ibid.

<sup>31</sup>Ibid.

<sup>32</sup>Ibid.

identifiable sur scène mais qu'on reconnaît ainsi, dans un bout de chanson européenne, fredonné dans la pleine lumière du jour qui envahit la cuisine de Marianna.

La dernière phrase des indications scéniques de l'auteure crée un contraste qui mettra fin à ce moment de rêve du sujet : "Honoré entre, une rose dans la main." L'arrivée d'Honoré ramène la réalité au galop et une conversation s'engage entre le sujet et un autre actant dont l'attitude varie entre celle de l'adjuvant et celle de l'opposant. Mais avant de révéler le sens de sa quête à son ami, Marianna lui parle d'abord des éléments quotidiens de sa vie qui eux ont une fonction adjuvante directe et constante. "On peut distinguer les cas où l'aide de l'adjuvant porte directement sur l'action du sujet, des cas où le travail de l'adjuvant est de rendre l'objet accessible."<sup>33</sup>

J'me promène en n'asse, pas d'soins : toué matins pour aller crie l'lait, pis l'dimanche pour la grand-messe. Ca m'arrive de pousser une pointe jusqu'à beurrerie des Ménard, pis je r'viens par l'écore en r'gardant l'fleuve, pis les goélands, pis l'bateau du père Eustache. Avec l'été, c'est sûr que les étranges viennent plusse dans l'coin. Ça m'arrive de jaser avec eux aut', pis d'entendre parler d'la grand'ville.<sup>34</sup>

"Le progrès se manifeste de plus en plus et vient lézarder le moule rural traditionnel. Déjà, les bateaux et les trains appelaient Marianna à une destinée autre, loin de ce village statique où elle se sent à l'étroit."<sup>35</sup> Menacé par l'énumération de ces forces adjuvantes qui appellent le sujet vers un objet qu'il commence à pressentir, Honoré à son tour, prend la voix de l'opposant : "...c'est ben dur la ville à c'qui paraîtrait. Pas d'vent, du bruit en masse, d'la poussière..."<sup>36</sup> Conscient aussi de "l'ennuyance" qui motive la quête de celle qu'il aime, il s'efforce de lui trouver des divertissements : "M'en vas vous fère fère des tours dedans, ça va vous désennuyer."<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Classiques du peuple "critique", Paris, 1978, p. 71.

<sup>34</sup> Laberge, *op. cit.*, p. 61.

<sup>35</sup> Cantin, *op. cit.*, p. 176.

<sup>36</sup> Laberge, *op. cit.*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ibid.*

Incapable de comprendre cette véritable "ennuyance" qui ronge Marianna, Honoré s'attaque aux vraies questions : "Vous, Marianna, les enfants...ça vous dit rien? Z'avez pas regret d'pas n'avoir?"<sup>38</sup> C'est ainsi qu'elle avoue être heureuse de la liberté dont elle jouit sans enfants : "P'tête que j'pardrais gros d'ma vie en m'occupant des p'tits."<sup>39</sup> De plus en plus curieux, Honoré lui demande directement de lui faire part de ses attentes dans la vie, de ses rêves, de sa quête : "C'est quoi vot'espoir d'abord?" Le sujet énonce une fois de plus le désir de l'objet qui l'anime, aussi fort qu'auparavant :

J'ai ben un envie qui démord pas d'm'en aller d'icitte. Des fois, l'soir, vers les six-sept heures, quand je r'viens des vèpres pis qu'j'entends les chars crier, y m'prend une envie d'courir pis des rattraper pis m'sauver d'icitte pour toujours sans rien apporter. Ça s'rait ça mon espoir, même si ça l'a pas d'allure.<sup>40</sup>

L'opposant en Honoré s'empresse de réagir : "Partir tu seule? En laissant vot'maison pis la tombe de vot'mari?" Ici s'entame une rétrospective du passé de Marianna qui mettra en lumière l'importance du rôle de son défunt mari dans les motivations de la quête.

Des jours j'me d'mande si sans l'savoir y a pas toujours de quoi qui est cassé dans une femme, el jour de ses nocces...un peu comme si on vous avait jamais dit qu'une fleur se fanait, pis qu'vous verriez toute vot'jardin défaite un beau matin, sans raison explicable...c'est d'même, c'est toute... Chus ben contente de pouvoir choisir de ma vie asteure.<sup>41</sup>

Le souvenir de ce mariage décevant agit donc comme adjuvant à la quête du sujet puisqu'il prouve à Marianna que sa liberté individuelle est plus précieuse que tout et qu'elle doit continuer de se battre pour la garder. Hésitant entre la sympathie de l'adjuvant et l'incompréhension de l'opposant, Honoré désire avant tout le bonheur du sujet. Aussi accepte-il l'idée de cette quête sans trop de rancœur et le cinquième tableau se termine sur

---

<sup>38</sup>Ibid., p. 64.

<sup>39</sup>Ibid., p. 65.

<sup>40</sup>Ibid.

<sup>41</sup>Ibid., pp. 70-71.

une proposition de Marianna "d'aller r'garder la marée monter, pis l'monde er'venir de l'Ile aux Grues".<sup>42</sup>

La deuxième partie de la pièce met d'abord en scène les trois actants féminins, pour la première fois réunis dans la cuisine du sujet; cette cuisine étant le lieu central et privilégié d'une quête qui prend forme de plus en plus clairement et se manifeste en fonction des divers éléments qui y apparaissent. "Black. Toujours l'été. Rosalie, tante Mina et Marianna sont dans la cuisine. Mina tricote dans la barçante. Marianna fait des petits sandwichs. Rosalie crème des pets au chocolat."<sup>43</sup> On comprend, dès la première phrase de Marianna, qu'Honoré est sur le point d'arriver; lui aussi pour participer à une soirée qu'on sait déjà très spéciale : "J'y avais pourtant ben dit d'être là à sept heures. Si y continue, j'vas manquer mon effet."<sup>44</sup> L'événement qui se crée autour de cette surprise, minutieusement organisée par Marianna, pique la curiosité de ses invités : "Ben oui mais, dis-lé donc c'est quoi c't'effet d'surprise-là, tu m'énarves!"<sup>45</sup> L'importance de cette "surprise" est primordiale pour le sujet : "Un effet d'surprise, c't'un effet d'surprise, tante Mina, si on la dit d'avance, y a pus d'surprise, ça finit là."<sup>46</sup> Aussi veut-elle les tenir en haleine tout en ayant du mal à contenir sa propre hâte : "Coût don, lui, si y r'sout pas, in'en vas sortir la surprise pareil."<sup>47</sup>

Dès l'arrivée d'Honoré, Marianna entreprend toute une mise en scène pour présenter l'objet magique de cette surprise. L'effet qu'elle veut provoquer sur les autres est révélateur de ce que cet objet représente pour elle. L'auteure note : "On entend Marianna sans la voir."<sup>48</sup> Elle se cache dans un coin pour mieux interrompre leur conversation : "Etes-vous prêtes, là? Bouchez-vous toutes les yeux pis attendez que j'dise go. Rosalie,

---

<sup>42</sup>Ibid., p. 71.

<sup>43</sup>Ibid., p. 75.

<sup>44</sup>Ibid.

<sup>45</sup>Ibid.

<sup>46</sup>Ibid.

<sup>47</sup>Ibid., p. 79.

<sup>48</sup>Ibid., p. 80.

jette un coup d'oeil sus tante Mina avant d'farmer les tiens."<sup>49</sup> Après toute cette excitation communicative, reflétant l'intérêt qu'accorde le sujet à cette surprise, "Marianna dépose son radio sur la table."<sup>50</sup>

Rosalie est la première à réagir : "Han! Une radio! La bonne idée, une vrée folie!"<sup>51</sup> Son attitude spontanée démontre tout de suite la couleur des deux aspects que prendront la réaction des autres personnages dans leur rôle d'opposant ou d'adjuvant; "une bonne idée", oui, mais aussi une "folie", une folie audacieuse, qui complète trop bien le profil et la quête d'un sujet qui se fait de mieux en mieux connaître. Tante Mina, toujours fière représentante d'une tradition opposante qui résiste farouchement à toute forme de progrès, ne comprend rien aux extravagances de sa nièce : "Veux-tu ben m'dire de quoi c'est ça? Marianna, t'es pas pour rentrer un instrument pareil dans maison?"<sup>52</sup> Le sujet, infiniment satisfait de son acquisition, insiste sur le fait que ce poste de radio lui appartient, qu'il est bien à lui : "C'pas un dépôt ça, y est acheté, c't'à moé."<sup>53</sup> Ce qui veut dire que "l'instrument" magique fait maintenant partie de l'univers de Marianna et qu'elle intègre avec bonheur le progrès dans son quotidien. Et c'est bien ce qui fait peur à l'opposant : "Y a du monde qui parle là-d'dans? Est-tu sûre, toé-là? Fais ben attention! Prends garde que ça nous pète pas en pleine face, là."<sup>54</sup>

Malgré ses réticences d'opposant inépuisable et malgré sa crainte malade de la modernité, qui se traduit même par des mouvements physiques : "Elle recule un peu sa chaise et se met à l'écart", tante Mina ne peut cacher sa curiosité : "Bon, ben, la pars-tu ta machine? Faut-tu cranker ça? Comment ça marche?"<sup>55</sup> Après quelques efforts, le poste de radio se met enfin en marche, sous l'oeil interrogateur et admiratif de tous. Rosalie

---

<sup>49</sup>Ibid., p. 83.

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>Ibid.

<sup>52</sup>Ibid.

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup>Ibid., p. 84.

<sup>55</sup>Ibid., p. 85.

reconnaît d'abord le son lointain d'un violon qui se transforme progressivement en une chanson que chacun reconnaît. L'auteure décrit la scène en prenant soin encore une fois d'inscrire le titre de ce chant : "On entend un peu mieux la chanson : Je t'ai rencontré simplement. Tout le monde fredonne, ravi."<sup>56</sup>

Semblant faire écho au fredonnement du Temps des cerises, interprété plus tôt par le sujet, cette autre chanson française rassemble cette fois tous les actants dans un fredonnement commun. On dit bien qu'ils sont tous "ravis", ce qui veut dire que le rêve initial du sujet entraînant l'expression de ces mélodies, est transmis temporairement aux autres personnages, incluant l'opposant. Le poste de radio acheté par Marianna devient une sorte de porte ouverte sur le monde extérieur; ce monde étranger duquel tous les actants sont à l'écoute, tout à coup, pour se laisser aller un moment à la griserie d'une certaine évasion. Dans l'indication scénique, l'auteure poursuit : "...Après on entend un grésillement et des voix qui viennent de loin. La conversation reprend."<sup>57</sup> Rosalie est encore la première à exprimer un sentiment collectif : "Eh, qu'c'est beau!"<sup>58</sup> La réaction de tous est de vouloir en entendre davantage. Même l'opposant en tante Mina continue de manifester une curiosité entêtée : "Ca aurait d'l'air qu'on peut entendre parler les hommes politiques de Québec, là-d'dans. Fais-moé don parler Monsieur Duplessis."<sup>59</sup>

L'effet que voulait provoquer le sujet a donc été un succès. Marianna a réussi à faire partager à ses proches son rêve de l'ailleurs. Elle leur a fait goûter à une brève intrusion du monde extérieur et de ses couleurs. C'est pourquoi nous dirons que les chansons Je t'ai rencontré simplement et Le temps des cerises, ont pour fonction de représenter scéniquement l'objet de la quête, comme le pianiste dans Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes était là pour désigner sur scène l'objet, la mort. Ici, l'objet étant l'ailleurs, la chanson en est un témoin poétique.

---

<sup>56</sup>Ibid., p. 86.

<sup>57</sup>Ibid., pp. 86-87.

<sup>58</sup>Ibid., p. 87.

<sup>59</sup>Ibid.

Le poste de radio, objet à connotations spatiales par excellence, matérialise les espaces lointains. Ce poste de radio, plutôt désapprouvé par Mina toujours dans sa fonction d'opposant, permet à Marianna une nouvelle forme de liberté : le poste peut dépasser les limites de l'Anse à Gilles et apporte de l'extérieur une musique douce, une chanson simple, 'un grésillement et des voix qui viennent de loin', de cet ailleurs rêvé par Marianna.<sup>60</sup>

L'objet de la quête se "matérialise" donc en un poste de radio qui laisse échapper la chanson, la voix de l'ailleurs, l'appel du rêve.

Faisons remarquer ici que le poste de radio de Marianna correspond en grande partie à la lettre de Rosalie, ces deux objets "concrets" représentant sur scène le rêve des deux femmes, ils traduisent aussi la différence entre les deux, Rosalie étant la réceptrice passive de la lettre alors que Marianna s'achète son poste.<sup>61</sup>

Dans le déroulement de la diégèse, l'achat du poste de radio signifie que le sujet se rapproche volontairement de l'objet, en désirant se familiariser avec les bruits de l'autre monde. C'est une façon pour le sujet d'intégrer le rêve de l'objet à la routine de tous les jours, de lui faire même une place de choix. Libérée des contraintes qu'imposent les limites de sa cuisine et de son village, Marianna a désormais un pied dans l'univers lointain auquel elle aspire. Et la chanson fait partie de cet univers, représentante de son appel.

Ce désir (de partir) se traduit par l'achat d'un poste de radio, poste qui lui permet d'écouter une autre version que celle du curé du monde extérieur, d'écouter même la voix de la France, par le biais d'une chanson d'Yvonne Printemps, de croire, ne fût-ce que quelques instants, qu'elle fait partie de ce monde autre, que la route lui est ouverte.<sup>62</sup>

Suite à la découverte du poste de radio, qui a permis à chacun de sentir les enjeux d'un monde extérieur qui fait rêver mais qui fait réfléchir aussi, s'engage un débat politique animé opposant les rouges aux bleus. Plus que jamais fidèle à sa quête de liberté, Marianna affronte directement l'opposant en "haussant le débat jusqu'à réclamer l'égalité de statut pour la femme, un droit de parole qu'elle oppose au silence que vient tout juste de lever le fédéral."<sup>63</sup> S'attaquant successivement au pouvoir des politiciens et à celui du clergé qui ne

<sup>60</sup>Pocknell, *op. cit.*, p. 53.

<sup>61</sup>Verthuy, *op. cit.*, p. 82.

<sup>62</sup>*Ibid.*

<sup>63</sup>Cantin, *op. cit.*, p. 177.

tiennent jamais compte de l'opinion des femmes, le sujet s'attire encore les reproches de l'opposant en tante Mina : "Fais-tu exiprès d'être toujours dans l'contraire du bon sens?. Faut s'escompter chanceux qu'les têtes croches comme toé votent pas!"<sup>64</sup>

Le débat atteint un point tel que tante Mina décide de quitter la maison en menaçant sa nièce : "Tu peux garder ta radio pour tes veillées quand tu s'ras tu-seule à cause parsonne voudra pus t'visiter avec la réputation qu'ça va t'fère..."<sup>65</sup> Furieuse contre Honoré, contre l'audace de Marianna, de "sa radio" et de ses nouvelles idées, "elle sort dignement. Rosalie est effarée. Marianna ferme sa radio."<sup>66</sup> Après avoir éteint l'objet qui a déclenché la crise, Marianna tente de rétablir la paix avec une certaine amertume qui lui rappelle qu'au fond, jamais rien ne change : "Demain, la maison va être à même place, ça l'aura pas changé grand'chose : c'est des mots toute ça."<sup>67</sup>

Le calme et la joie revenus, le sujet veut rallumer son poste de radio qui le remettra en contact avec l'ailleurs; cet ailleurs que les paroles de l'opposant avait temporairement écarté. "J'sais pas si on pourrait pas s'rasseier sua radio. P'tête que ça jouerait?"<sup>68</sup> À son tour Rosalie manifeste le même désir, celui d'entendre "d'la vrée belle musique des États"<sup>69</sup> qui va ranimer le rêve de son amie, le sien, le leur. La transition au second tableau de cette deuxième partie se fait donc dans la musique qui sort du poste, "Musique douce", nous dit l'auteure dans l'indication scénique, qui rétablit la continuité du rêve et assure la place maintenant permanente qu'il occupe dans la vie du sujet.

Le tableau suivant s'ouvre sur une scène d'automne où règnent le calme, la résignation et une sorte de désillusion. Marianna confie à Rosalie qu'elle devra se faire pardonner par tante Mina "avant les Avents", en guise de "pénitence"; ce qui signifie une certaine réconciliation avec l'opposant qui ne fait guère avancer la quête. Quant à Rosalie,

<sup>64</sup> Laberge, *op. cit.*, pp. 89-91.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>69</sup> *Ibid.*

elle n'espère plus grand chose du "neveu de madame", auteur de la lettre magique représentante du rêve de liberté de la jeune servante : "Aussi ben toute oublier ça, j'me trouverai un promis d'ma sorte."<sup>70</sup> Le rêve des deux femmes semble s'être endormi pour le moment et la seule joie qu'elles éprouvent est dans la chaleur de leur amitié, qu'elles comparent à de la parenté et qui au fond relève d'un même désir de fuir le quotidien : "Sais-tu qu'on a quasiment l'impression qu'on est d'même famille toué deux?"<sup>71</sup>

À la fin du tableau, l'auteure note : "Rosalie sort. Marianna ouvre la radio." Comme pour recapturer ce rêve, le sujet se replonge dans les voix de l'autre monde et "l'éclairage baisse" pour le passage au tableau suivant. L'indication se poursuit : "Quand il remonte, Marianna est à se servir de la soupe. Des piles de linge sont sur la table. Le panier est vide. C'est le soir, les lampes sont allumées. La radio joue une petite musique. Marianna lit en mangeant. Rosalie entre en courant. Elle est terrifiée, oppressée."<sup>72</sup>

Le son du poste de radio semble avoir accompagné tranquillement l'action du sujet d'une scène à l'autre; présence discrète et suspendue du rêve de l'objet, prêt à reparaitre à la moindre alerte et prêt à prendre toute la place. La "petite musique" veille, assurant Marianna d'une porte de sortie toujours entr'ouverte, qui n'attend qu'une crise pour s'ouvrir tout à fait. Et voilà que cette crise se produit, une crise qui impose le silence brusquement, une crise qui bouleversera tout et qui activera la quête plus que jamais. "Rosalie s'assoit par terre dans un coin et se met à se bercer en poussant de petits gémissements d'essoufflement. Marianna barre la porte, tire les rideaux, ferme la radio et va près d'elle."<sup>73</sup>

Les adjuvants qui manquaient au sujet pour aller définitivement vers l'objet, se manifestent violemment dans l'événement du viol que vient de subir Rosalie. "La réaction au viol de Rosalie par son patron rend clair le parti pris de Marianna : sa quête d'autonomie

---

<sup>70</sup>Ibid., p. 99.

<sup>71</sup>Ibid.

<sup>72</sup>Ibid., p. 100.

<sup>73</sup>Ibid., p. 101.

et de dignité passera par l'affirmation de la femme."<sup>74</sup> Aussi, toute l'injustice sociale et humaine révélée dans le récit de la jeune orpheline déclenche la décision finale du sujet, à l'avant-dernier tableau; celle vers laquelle l'avait menée tous les autres adjuvants : le silence, l'ennuyance, son mariage raté, la fenêtre, la route, le fleuve, les promenades, les conversations avec les gens de la ville. Elle décide d'assumer ce désir, de partir pour de bon, de rejoindre cet objet qu'elle reconnaît enfin comme étant son seul destin.

Dans une dernière conversation avec Honoré, Marianna reconfirme quelques-uns de ces adjuvants : "C'est ça, ça recommence : encôr un hiver, encôr l'ennuyance... Parce qu'icitte, c'est l'silence qui mène."<sup>75</sup> Et un nouvel adjuvant vient s'inscrire à la suite des autres : un livre qu'elle vient de terminer, un passage en particulier. "...y a un boutte dans c'livre-là qui m'est resté sus l'coeur. On dirait presque que j'ai dans l'idée de l'fêre mentir."<sup>76</sup>

La décision de partir suite au viol de Rosalie est aussi le fruit de la réaction de Marianna devant un livre, visible sur la scène. Un extrait de Maria Chapdelaine est lu à haute voix; ce 'collage' dont le référent est spatial comme l'objet lui-même est spatial, marque une mise au point dans la révolte de Marianna. Elle refuse la notion qu'il faut rester dans la province de ses ancêtres et vivre comme ils avaient vécu : 'J'veux pas rester dans une place ousqu'on veut que rien change'.<sup>77</sup>

L'attachement au passé et aux traditions évoqué dans le roman de Louis Hémon représente une force opposante au désir d'accomplissement du sujet. C'est pourquoi la réalisation de cette réalité qu'elle rejette lui fournit une énergie adjuvante dans l'initiative d'atteindre l'objet. Ce livre met le sujet face à lui-même et le force à agir. "Marianna se trouve devant un choix, rester ici ou partir vers l'espace rêvé."<sup>78</sup>

Honoré, qui avait eu un rôle plus ou moins ambivalent tout au cours de la pièce, démontre une compréhension adjuvante en reconnaissant finalement la cause du malaise de

<sup>74</sup>Cantin, *op. cit.*, p. 178.

<sup>75</sup>Laberge, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>77</sup>Pocknell, *op. cit.*, p. 53.

<sup>78</sup>Pocknell, *op. cit.*, p. 54.

Marianna : "p'tête que j'veux pas qu'vous partiez, Marianna, mais p'tête aussi que j'vous comprends : vous avez pas assez grand icitte, vous pouvez pas prendre vot'respir à l'aise : c'est p'tête la faute aux cuisines, rapport qu'on vous a toujours mis en d'dans, vous aut', pis qu'vous seriez du monde du dehors comme nous aut', allez don savoir..."<sup>79</sup> Assez de pressions adjuvantes ont désormais fait leur travail sur la quête de Marianna. Même l'homme qui l'aime depuis toujours comprend les motivations personnelles et sociales de son élan vers l'objet. "En somme, pour Marianna et Rosalie, le salut est ailleurs, loin du lieu d'origine. Et cet exil que choisissent les deux femmes est soutenu à la fois par une sensibilité féministe et une ambition purement personnelle comme le montre la réplique qui clôt la pièce."<sup>80</sup> Pour convaincre Rosalie de partir, le sujet reprend même les précieuses paroles adjuvantes d'Honoré :

On est pas nées pour être en d'dans, on est du monde du dehors nous aut' avec. Ça prendra l'temps qu'ça prendra mais moé, j'veux d'aut chose que l'ordinaire de toué jours. J'veux plusse. Pis crains pas, on a eu d'l'endurance à date pour la misère pis les avés, on n'aura ben pour s'patenter d'quoi sans s'fère pilasser. Pis j'ai espérance que ça prendra pas trois cents ans.<sup>81</sup>

C'est ainsi qu'elle entraîne son amie, dans le dernier tableau, vers un ailleurs auquel elle a longuement rêvé; un ailleurs s'étant manifesté au cours de la pièce par la présence de certaines chansons, fredonnées ou sorties du poste de radio. Ces chansons permettaient au lecteur-spectateur de pressentir ce rêve, cet objet vers lequel s'acheminaient toutes leurs aspirations de femmes et d'êtres humains. Même si l'espoir de Rosalie différait de celui de Marianna, ceux-ci se confondent à la fin et ne forment plus qu'une quête vers un même objet, comme c'était un peu le cas dans Profession : Je l'aime, et dans Jocelyne Trudelle.

<sup>79</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 117.

<sup>80</sup>André Smith, Colloque sur Marie Laberge, École française d'été, Université McGill, 1987, p. 17.

<sup>81</sup>Laberge, *op. cit.*, p. 117.

“À la toute fin de la pièce, les vagues désirs des deux femmes deviennent une dure réalité; elles partent effectivement pour aller vers un monde autre, sans prince charmant pour Rosalie, sans l'Empress of Britain pour Marianna. En franchissant le seuil de la cuisine pour aller vers l'extérieur, pour aller rejoindre le monde de la radio.”<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup>Verthuy, op. cit., p. 82.

Deuxième partie:

Au bord de la nuit

L'étude de la pièce précédente a démontré que l'évocation de certaines chansons populaires pouvait jouer un rôle tout aussi précis, au niveau de la diégèse, que le contenu d'un discours lyrique écrit par l'auteur. Dans C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, les deux chansons appartenaient plus ou moins à un même bagage culturel qui reflétait la France lointaine et tout ce que celle-ci représentait pour le sujet. Dans Au bord de la nuit, de 1983, on retrouve trois chansons de sources complètement différentes qui prennent leur sens dans les similitudes de leur contenu et dans l'ordre dans lequel l'auteur a choisi de les placer.

La pièce porte en épigraphe un texte poétique de Jacques Brel. Si l'on s'attarde à la définition d'épigraphe, qui est une "courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre pour en indiquer l'esprit"<sup>1</sup>, il est clair que ces deux paragraphes doivent être considérés comme les premiers signes de l'histoire qui sera racontée. Pour la première et dernière fois au cours de l'ensemble de cette étude, nous nous pencherons sur l'analyse d'un texte qui s'adresse strictement au lecteur. Celui-ci est placé au tout début de la pièce avant même la description des personnages et n'est accompagné d'aucune indication scénique. Il ne fait donc pas partie, à proprement parler, du texte dramatique, de ce qui constitue la représentation théâtrale. "...il est vrai qu'on peut toujours lire un texte de théâtre comme non-théâtre, qu'il n'y a rien dans un texte de théâtre qui interdise de le lire comme un roman..."<sup>2</sup> Il n'est donc pas faux de dire que cette pièce débute comme pourrait débiter un roman; c'est-à-dire en révélant au lecteur "l'esprit" de ce qui va suivre, par un procédé purement littéraire.

Dans les autres pièces, seules les indications scéniques révélaient au lecteur-spectateur qu'il était en présence d'un chant. Ici, c'est en citant Jacques Brel, chanteur connu, que l'auteur laisse présumer au lecteur qu'il s'agit encore d'une chanson. Cela nous permet donc de prendre la liberté d'envisager ce court texte poétique dans la

<sup>1</sup>Dictionnaire petit Robert 1. Les dictionnaires Robert-Canada S.C.C., Montréal, Canada, édition 1986.

<sup>2</sup>Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ed. Sociales, Classiques du peuple "critique", Paris, 1978, p. 20.

perspective de notre étude; si l'on reconnaît que celui-ci remplit quand même une fonction relative à un tout, qui est la pièce de théâtre. Mais contrairement aux chansons étudiées jusqu'à maintenant, celle-ci ne sera pas chantée, puisqu'elle ne prend part d'aucune façon à la représentation scénique; ce qui exclut, par le fait même, le spectateur en tant que destinataire.

Aussi, c'est en ignorant tout des personnages et du décor, que nous abordons ces deux longues strophes qui, non seulement précèdent le début de la diégèse, mais sont volontairement isolées du reste de la pièce.

Bien sûr ces villes épuisées  
Par ces enfants de cinquante ans  
Notre impuissance à les aider  
Et nos amours qui ont mal aux dents  
Bien sûr le temps qui va trop vite  
Ces métros remplis de noyés  
La vérité qui nous évite  
Mais, mais voir un ami pleurer.

Bien sûr nos miroirs sont intègres  
Ni le courage d'être juif  
Ni l'élégance d'être nègre  
On se croit mèche, on n'est que suif  
Et tous ces hommes qui sont nos frères  
Tellement qu'on n'est plus étonné  
Que par amour ils nous lacèrent  
Mais, mais voir un ami pleurer.<sup>3</sup>

Si on établit que la fonction de ce texte est celle de l'épigraphe, on y reconnaîtra les signes avant-coureurs de la diégèse. En continuité avec la seule chose connue du lecteur, c'est-à-dire le titre, Au bord de la nuit, ce poème en vers installe une atmosphère de tourment et de mélancolie. On peut déjà y cerner de vagues indices de ce que sera l'objet; sans doute une recherche de vérité quelconque, "La vérité qui nous évite", pour un sujet qu'on peut tout de suite imaginer souffrant, pleurant, et qui a peut-être comme opposants

---

<sup>3</sup>Marie Laberge, Au bord de la nuit (1983), texte disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).

ces "amours qui ont mal aux dents" et ce "temps qui va trop vite." Cette triste chanson de Jacques Brel semble vouloir instaurer, par ses mots et par son rythme, un monde où règne la douleur et le désespoir.

Dans la description des personnages, on nous fait d'abord le portrait du sujet, Manon, et on apprend "que ce qui la distingue le plus, c'est l'intensité de sa concentration, l'intensité de la présence qu'elle voit ou sent, la vérité inébranlable de son monde, qu'il soit ou non accessible pour les autres."<sup>4</sup> Un peu à la façon de Jocelyne Trudelle, Manon Bouchard vit dans "son monde" qui n'est pas un état de coma cette fois mais certainement un état d'être et de sentir différent, "voire inquiétant"; un état qui fait d'elle un sujet marginal. L'auteure achève son profil en notant "qu'elle oscille entre l'enfant en elle et l'adulte."<sup>5</sup> Tout comme Jocelyne oscillait entre la vie et la mort, le personnage de Manon est lui aussi double; ce qui crée encore un espace scénique à deux volets révélant l'hésitation entre deux mondes.

La pièce s'ouvre sur "cet endroit" de la scène qui "n'appartient qu'à Manon, qu'à la représentation de ses rêves ou de ses obsessions"<sup>6</sup> un endroit particulier, "derrière le scream", comparable au secteur piano de Jocelyne Trudelle qui était le lieu privilégié du conflit du sujet; le lieu sacré d'où s'échappait le chant. De la même façon ici, "dès que le noir est fait dans la salle, on entend quelques accords de musique"<sup>7</sup> et la mère apparaît, dans toute la splendeur de sa beauté et de sa froideur. "La mère est debout, immobile, elle tient un face-à-main sur son visage : c'est un loup noir qui cache ses yeux, mais laisse ses lèvres découvertes : elles sont rouges vif."<sup>8</sup> On reconnaît immédiatement la force et l'impact du personnage, vêtu de noir et dissimulant son regard. Ombrageuse et fuyante, l'image de la mère, perçue à travers l'espace-tulle, est fort significative. Un premier chant

---

<sup>4</sup>Ibid., p. 1.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Ibid., p. 4.

<sup>7</sup>Ibid.

<sup>8</sup>Ibid.

s'élève (dans la perspective de la diégèse), suite à cette apparition; un chant qui reprend le ton de mélancolie amorcé par le texte en épigraphe : "On entend une voix d'enfant qui achève de chanter 'Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai.'"<sup>9</sup>

Il est facile de reconnaître sur le champ les connotations et les références de cette chanson française, immédiatement identifiable, À la claire fontaine; une chanson d'amour déçu, une chanson triste elle aussi, dont la fin du refrain ici relevée, prend son sens dans le rapport qui commence à s'établir avec l'image de cette mère glaciale et farouche. L'auteure indique que "ça devrait être une vraie voix d'enfant de 5 ou 6 ans."<sup>10</sup> L'espace-tulle est donc associé à l'enfance du sujet puisque cette chanson est chantée par Manon enfant. Les premières paroles énoncées sont celles de la mère et ce sont des paroles de reproche qui interrompent le chant : "Manon, s'il te plaît, on n' chante pas à table, on mange... Droite, la fourchette, Manon, droite. Comme ton dos... Manon, je t'en prie, cesse de m'dévisager comme ça. C'est loin d'être poli."<sup>11</sup> Une tension est dès lors installée entre le sujet enfant et l'image de la mère.

L'auteure note que "Le père, suivi d'un autre homme entre dans l'espace derrière le tulle. Ils sont tous deux vêtus de noir et portent chacun un loup noir sur les yeux. Ils se placent légèrement en retrait de la mère et l'encadrent."<sup>12</sup> Un nouveau rapport s'instaure avec des personnages qui présentent une même froideur sombre, une même dissimulation des yeux. La place qu'ils prennent dans cette première scène manifeste de l'importance de leur rôle au niveau de la quête du sujet. La mère est au centre; les deux hommes, "en retrait", ne font que "l'encadrer." Le père demande à sa fille de chanter avant d'aller au lit. L'homme acquiesce et la mère ordonne : "Manon...entends-tu? Chante pour papa." Après avoir "tendu la main vers l'homme sans se retourner",<sup>13</sup> elle ordonne encore : "Pour le

---

<sup>9</sup>Ibid.

<sup>10</sup>Ibid.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>Ibid.

<sup>13</sup>Ibid., p. 5.

monsieur aussi.” Si l’auteure indique que du “temps” s’écoule, entre les deux phrases, c’est que Manon hésite, ne répond pas aux demandes. Cette dernière supplication de la mère : “Manon, chante ta belle chanson... Chante pour moi...” émise soudain avec “tout le charme possible”<sup>14</sup> convainc cette fois le sujet qui ne résiste pas au “charme” maternel. Le même chant s’élève alors et l’auteure en inscrit ici le titre : “On entend la petite voix de six ans commencer À la claire fontaine.”<sup>15</sup>

La première fonction de ce chant est d’établir le contexte particulier de l’espace-tulle, puis, de faire ressortir le lien de dépendance qu’entretient le sujet enfant avec sa mère. Dans un premier temps, celle-ci interrompt brutalement les paroles lyriques de sa fille pour lui reprocher sa conduite. Dans un deuxième temps, elle l’oblige à reprendre la mélodie pour valser avec cet homme mystérieux et menaçant; dans les deux cas, le sujet enfant se plie à la volonté maternelle. Mais c’est au moment où la mère “semble heureuse et éclate de rire”, que “l’enfant interrompt sa chanson et se met à hurler : Non! Non, le trou! Maman, le trou! Maman!”<sup>16</sup> Ce cri du sujet enfant est dédoublé par le cri du sujet adulte : “À l’avant-scène, Manon crie aussi.” Par ce cri, nous passons de l’arrière-scène à l’avant-scène, à cet autre espace que nous appellerons l’espace-appartement. “La lumière de l’espace-tulle diminue lentement, celle de l’avant-scène s’allume. Couchée sur le divan, pliée en deux, Manon continue de crier en se balançant.”<sup>17</sup>

Le transfert scénique nous fait découvrir une Manon adulte, secouée par le mauvais rêve qu’elle vient de vivre dans l’espace-tulle, l’espace de son enfance. “Elle semble à bout de souffle, à bout tout court. Claude arrive en courant, en robe de chambre. Elle s’assit au bord du divan, prend Manon qui crie toujours.”<sup>18</sup> Claude, la tante de Manon, la console en lui assurant que le mauvais rêve est fini. C’est au cours de cette première conversation, que

---

<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup>Ibid.

<sup>16</sup>Ibid.

<sup>17</sup>Ibid.

<sup>18</sup>Ibid.

le sujet commence à confier ses peurs et, peu à peu, à articuler une quête qu'elle est loin de comprendre encore : "J'ai peur d'être folle... la nuit, quand la nuit arrive, j'ai toujours peur de tomber, de perdre pied, de glisser sans l'savoir... Ça fait trente ans qu'j'asseye de pas mourir, moi.. que queque chose meure pas."<sup>19</sup> On reconnaît immédiatement Claude dans le rôle de l'adjuvant qui supporte Manon vers un objet diffus qu'elle s'efforce de cerner : "Ça mourra pas, Manon. Ça meurt pas d'même. Si tu tiens ton boutte, ça meurt pas."<sup>20</sup>

En décrivant mieux sa souffrance, le sujet cerne confusément la direction de sa quête sans s'en rendre compte; celle de fuir : "...la panique totale, comme s'y fallait que j'parte en courant, que j'me sauve, que j'écoute pus, que j'me mette à l'abri, que j'me laisse pas faire, que j'les laisse pas m'toucher, m'parler, m'ramener..."<sup>21</sup> En parlant "d'eux", elle parle de ces êtres sinistres de son passé, ceux de l'espace-tulle qui veulent "la ramener"; ceux qui ordonnaient son chant pour mieux le faire taire. C'est alors que Claude lui propose clairement un objet libérateur : "Tu peux pas les laisser en arrière de toi?"<sup>22</sup> Ainsi se définit la dure route que devra suivre le sujet : se libérer d'un passé destructeur et envahissant, représenté scéniquement par cet espace-tulle et par cette chanson, À la claire fontaine.

Le souvenir obsédant de ces gens en noir l'empêche même d'assumer son autonomie. À travers cette quête de libération, elle cherche désespérément son identité, son nom : "...mon nom c'est Mais non. Mais non Bouchard. J'ai pas d'nom, j'ai même pas d'nom... Comment tu t'appelles? J'm'appelle pas..."<sup>23</sup> Plus elle déblatère sur le sujet, plus elle revient à cet état de délire qui remet en lumière l'espace-tulle, l'espace de l'enfance terrifiant : "En un éclair, la mère, le père et l'homme réapparaissent et partent à rire, toujours avec leurs masques."<sup>24</sup> Manon s'adresse à eux, malgré les tentatives de Claude de la ramener à la réalité de l'espace-appartement : "Vous la trouvez bonne, han? Quand a va

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 7.

<sup>20</sup>Ibid.

<sup>21</sup>Ibid., p. 9.

<sup>22</sup>Ibid.

<sup>23</sup>Ibid., p. 10.

<sup>24</sup>Ibid.

voir qu'a s'appelle Mais non, a va-tu l'faire el'saut! A va-tu l'savoir..."<sup>25</sup> En guise de réponse, les personnages de l'espace-tulle "se mettent à murmurer, puis à scander son nom : Manon. Ils prennent toutes sortes d'intonations."<sup>26</sup> Tirillée entre les provocations moqueuses des individus en noir et l'appel au calme de Claude, le sujet s'endort finalement.

La deuxième scène s'ouvre sur un autre jour. Après avoir laissé une note, Claude quitte l'appartement pour laisser sa nièce toute seule. Dès qu'elle sort, l'espace-tulle s'allume. L'auteure indique que la lumière y est "vive". "La mère, toujours en noir, arrive très vite." On remarque qu'elle ne porte plus de masque mais seulement "une voilette mousseuse et dense qui couvre son visage jusqu'au nez."<sup>27</sup> L'homme qui l'accompagne par contre porte "toujours un masque." Ils s'engagent tous deux dans des jeux d'ombrelles, de valse et de lumières colorées qui prennent fin avec un autre reproche de la part de la mère qui "se retourne brusquement, fâchée : Qu'est-ce que tu fais là, toi?"<sup>28</sup> Le rêve du sujet terminé, le retour à l'espace-appartement remet Claude en scène, "une tasse de thé dans une main, une fin de sandwich dans l'autre."<sup>29</sup> Elle informe sa nièce qu'elle est recherchée par la police. Présument que c'est le père et le mari qui veulent la retrouver, les deux femmes tentent d'en venir à une solution qui tiendra Manon loin d'une famille opposante. En effet, le sujet reconnaît tous ceux qu'elle a laissés comme des opposants à sa fugue, à sa fuite, à sa quête de libération : "J'veux pas les voir. Personne. Chu pas obligée, Han?"<sup>30</sup>

Après avoir finalement décidé d'appeler son frère Clément pour le mettre au courant de la situation, Claude quitte l'appartement à nouveau pour aller travailler. Se retrouvant seule avec la musique d'un disque, Manon danse dans le salon et revient progressivement à l'état qui fait reparaître l'espace-tulle. "Derrière le tulle, la mère, toujours masquée, vient

---

<sup>25</sup>Ibid.

<sup>26</sup>Ibid.

<sup>27</sup>Ibid., p. 11.

<sup>28</sup>Ibid., p. 13.

<sup>29</sup>Ibid.

<sup>30</sup>Ibid., p. 17.

s'asseoir sur une chaise droite, face à Manon. Elle ne bouge pas, ne parle pas, ne regarde pas Manon. Manon la fixe et se berce. Elle peut chanter doucement lorsque la musique s'arrête : Il y a longtemps que je t'aime."<sup>31</sup>

C'est le sujet adulte, cette fois, qui chante; le sujet adulte qui reprend sa voix du début de la pièce, sa voix d'enfant. Elle chante, pour sa mère encore; essayant par le chant de la rejoindre, d'attirer son attention, de lui faire plaisir en vain. Le fait qu'il s'agisse toujours de la même chanson indique la répétition du désir, l'insistance du rêve. La chanson exprime cette Manon enfant, prisonnière du besoin d'amour de sa mère; elle exprime aussi l'obsession de cette enfance qui hante maintenant Manon adulte; une obsession dont l'objet est justement de s'en libérer.

Au retour de Claude, le soir, Manon est toujours plongée dans les vapeurs de l'espace-tulle, absente, "complètement insensible"<sup>32</sup>. Elle garde sa voix d'enfant pour dire : "Maman est partie. A m'a pas attendue" et pour entamer du même ton dans un long délire d'enfant qui veut se faire cajoler par sa mère. En tant qu'adjuvant toujours conscient des besoins du sujet pour s'en sortir, Claude joue le rôle de la mère quand il le faut : "Ben oui, ben oui, mettons... j'peux même faire ça s'tu veux... j'vas être ta maman ma puce...pourquoi pas?"<sup>33</sup> Un nouvel actant entre en scène alors que l'adjuvant berce le sujet dans ses bras. Après avoir pris connaissance des détails de l'histoire, Serge, l'ami de Claude, a une réaction qui hésite entre l'attitude de l'opposant et celle de l'adjuvant. En voulant protéger celle qu'il aime, il s'oppose au rôle d'adjuvant que Claude veut jouer auprès du sujet : "Pis là? Tu vas-tu t'brûler à essayer d'la sortir de d'là?"<sup>34</sup>

L'opposant majeur de la pièce vient interrompre leur conversation. Clément, père de Manon et frère de Claude, représentant suprême de l'autorité familiale, vient reprendre la situation en mains : "Je serai bref. Je viens récupérer ma fille, un point, c'est tout." Claude

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 18.

<sup>32</sup>Ibid.

<sup>33</sup>Ibid., p. 19.

<sup>34</sup>Ibid., p. 21.

lui rappelle tout de suite qu'elle ne respecte pas son pouvoir : "Tu t'prends encore pour le Juge en chef d'la Cour Suprême! C'pas un paquet d'linge sale, ta fille, ça s'récupère pas d'même."<sup>35</sup> Une chaude dispute s'amorce entre le frère et la soeur, entre l'opposant et l'adjuvant à propos du destin du sujet. Le discours de l'opposant est très clair : il reflète les lois d'un système médical et social qui a tout ce qu'il faut pour régler le sort de Manon : "Nous avons consulté, son mari est d'accord maintenant. Il faut qu'elle soit soignée et bien soignée."<sup>36</sup>

La colère de Claude n'est pas uniquement celle de quelqu'un qui veut aider le sujet; il se trouve qu'elle revoit une partie de sa vie dans celle de Manon : "Mon crisse de fou, toi, tu r'commences? Tu n'as pas eu assez avec moi?"<sup>37</sup> C'est pourquoi l'adjuvant voit dans l'opposant du sujet son propre opposant; un opposant auquel il faut toujours faire face. En se battant pour la quête de sa nièce, Claude continue une lutte pour sa propre quête qui ressemble étrangement à celle du sujet : "Maman savait toute ça... A m'a abandonnée, a t'a laissé tuer queque chose de moi, a m'a pas protégée... Ça la dérangeait pas d'me tuer..."<sup>38</sup>

Claude réaffirme finalement à son frère la seule issue possible pour le sujet; elle lui fait part de l'objet essentiel que Manon atteindra seulement si lui, l'opposant, s'écarte : "Laisse-la donc tranquille, laisse-la faire sa vie. T'en mourra pas. Elle oui."<sup>39</sup> Mais la réponse de Clément est tranchante. C'est la réponse d'un opposant qui a derrière lui la médecine et la justice; c'est-à-dire toute une structure sociale contre laquelle l'adjuvant ne peut rien. "...l'enfant doit subir des examens psychiatriques sérieux... Si tu t'obstines à la cacher, si tu la mets hors de ma portée d'une manière ou d'une autre, tu vas avoir affaire à la justice."<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup>Ibid., p. 24.

<sup>36</sup>Ibid., p. 27.

<sup>37</sup>Ibid.

<sup>38</sup>Ibid., p. 29.

<sup>39</sup>Ibid., p. 32.

<sup>40</sup>Ibid.

Sur ce, le frère et la soeur se quittent et une autre discussion s'engage entre Claude et Serge. Celui-ci, dans sa crainte du pouvoir de Clément, devient lui aussi opposant : "Ben moi, avec un gars d'même pis une fille que j'ai pas vue depuis des années, j'laisserais faire. J'toucherais pas à ça. J'sacrerais toute là : qu'y s'organise!"<sup>41</sup> Identifiant la quête du sujet à celle de l'adjuvant, Serge a peur que l'histoire aille trop loin : "Si tu penses que ça m'tente de t'voir jouer au psychiatre avec une fille qui a les mêmes problèmes que t'as eus, à cause du même monde..."<sup>42</sup> C'est ce "monde" opposant qui l'angoisse et contre lequel il ne se sent pas capable de se battre. Claude, au contraire, ressent son rôle d'adjuvant comme une mission et elle est prête à affronter ce monde. Elle remet rapidement les choses en place, en cernant, dans un seul discours, tout le schéma du modèle actantiel : les motivations et la direction de la quête, son utilité auprès du sujet et la lutte contre l'opposant :

C'te fille-là coure son dernier mille, a l'a jamais rien eu pour elle, pis là, est en train de s'trouver, de tuer toute c'qui peut l'empêcher d'vivre, pis y en a épais, pis si a l'a besoin d'quequ'un, pis qu'ça peut être moi, j'vas y être. Parce que chus tannée de c'te société d'troud'cul jusse capable d'enfermer l'monde qui crie parce que ça fait trop d'bruit!<sup>43</sup>

Au moment où Manon entre dans la pièce, l'espace-tulle s'illumine à nouveau. "Elle se fait très petite et reste là à se bercer et à regarder sa mère qui ne la regarde pas."<sup>44</sup> Dans son délire, elle se plaint d'avoir froid et "derrière le tulle, la mère se lève sans un regard et part."<sup>45</sup> Après son départ, l'auteure indique que "la lumière derrière le tulle est éteinte", ce qui signifie que Manon est de retour dans l'espace-appartement. Sous l'étreinte de sa tante, elle se calme enfin. Redevenue adulte, elle confie : "Mon dieu qu'j'ai eu froid dans ma vie..."<sup>46</sup> L'adjuvant, reconnaissant dans ce froid une incapacité de vivre, rassure le sujet

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>46</sup> *Ibid.*

en lui promettant que l'objet est bel et bien accessible : "Tu vas y arriver, tu vas voir.. Tu vas finir par te réchauffer... T'auras pu besoin d'attendre, ma puce, tu vas pouvoir le faire toute seule."<sup>47</sup>

"Après un temps", le sujet identifie pour la première fois la cause de son problème : "Mais pourquoi a m'a laissée avoir tellement froid?"<sup>48</sup> L'adjuvant lui indique la direction de sa quête en lui réaffirmant qu'elle doit se consoler toute seule. Manon hésite. Elle n'est pas certaine qu'elle pourra atteindre l'objet : "On peut-tu? Tu penses-tu qu'on peut?"<sup>49</sup> À partir d'ici, le rôle de Claude sera celui de démontrer à sa nièce qu'elle peut assumer sa blessure, qu'elle peut se prendre en mains, que cet objet de libération pour elle-même est définitivement à sa portée : "...t'es pas obligée d'avoir froid pis dmourir jusse parce qu'on t'a laissée avoir froid ou parce qu'on t'a tuée. Tu peux t'sauver, tu peux dire non au massacre..."<sup>50</sup>

En relatant une histoire avec son mari, Bernard, Manon nous apprend que celui-ci fait aussi partie du groupe des opposants, de ceux qui ne "croient pas" sa douleur. C'est alors que celle-ci avoue à sa tante "qu'elle est la première qui croit qu'elle a eu froid." Cette réalisation représente une étape dans l'évolution du sujet vers son objet. En prenant conscience des rouages de son mal et en pouvant enfin faire confiance à quelqu'un, Manon progresse lentement vers la libération de ce passé lourd, de cet espace-tulle envahissant, de cet enfant douloureux et chantant qu'elle était.

Ayant néanmoins assimilé la notion de folie imposée par les valeurs sociales et familiales, Manon devient périodiquement un opposant pour elle-même en se croyant folle : "Mais chus folle, tu sais... Je l'sens ben des fois que chus pas capable de rien faire, que j'paralyse, que j'perds le contact : c'est ça être fou, pis je l'sais."<sup>51</sup> L'adjuvant lui fait

---

<sup>47</sup>Ibid.

<sup>48</sup>Ibid.

<sup>49</sup>Ibid., p. 43.

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>Ibid., p. 44.

comprendre que cette folie est peut-être de la terreur et que ce sont les autres qui provoquent ce froid-terreur. En identifiant ces autres, les opposants, Manon commence à saisir qu'elle aussi joue un rôle d'opposant contre elle-même en refusant de voir ce qui a causé cette torture : "Penses-tu que j'ai pu vouloir mourir plutôt que d'avoir c'est qui fait si mal?"<sup>52</sup>

Suite à cet échange fructueux entre l'adjuvant et le sujet, celui-ci s'endort et "le tulle s'allume doucement" pour un autre rêve qui met en scène le père. Celui-ci "a une petite baguette sous le bras et il court après des déchets imaginaires par terre."<sup>53</sup> La mère arrive plus tard et ils discutent brièvement d'un gâteau d'anniversaire qui aurait fait la fierté du père, le bonheur de la mère et qu'on reproche à Manon d'avoir mangé, froid. La première partie de la pièce se termine sur une valse entraînant la mère et l'homme mystérieux; la mère qui a peur que sa fille la mange elle aussi.

La deuxième partie s'ouvre sur l'espace-appartement, le lendemain matin, où le sujet, imitant son père dans son rêve, fait le ménage. L'espace-tulle est allumé; ce qui indique que Manon est plongée dans son état particulier. Dans un premier temps elle paraît pourtant lucide mais elle "s'agrippe sauvagement au tuyau d'aspirateur" lorsque Serge veut la débarasser et répond agressivement à l'entrée de Claude dans l'appartement. "Laisse faire! T'es pareille, pareille comme elle. T'es pire qu'elle : elle au moins a l'attendait que j'soye réveillée."<sup>54</sup> L'adjuvant comprend assez vite que le sujet l'identifie à sa mère et qu'il jettera sur lui une haine refoulée depuis longtemps.

En effet Manon, redevenue la petite Manon de l'espace-tulle, s'adresse pour la première fois à sa mère autrement qu'en chantant À la claire fontaine; c'est-à-dire autrement qu'en attendant quelque chose ou qu'en voulant lui faire plaisir. Si on avait remarqué plus haut que le sujet adulte de l'espace-appartement avait évolué vers son objet, grâce aux bons

---

<sup>52</sup>Ibid., p. 48.

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup>Ibid., p. 52.

conseils de l'adjuvant, on remarque aussi que le sujet redevenu enfant de l'espace-tulle a changé lui aussi. La petite Manon a décidé d'affronter sa mère, personnifiée par l'adjuvant : "...j'me laisserai pas faire." Après avoir affirmé son identité, "Chus une p'tite fille, pas une vache à ménage..." elle passe à une vraie condamnation en règles qui établit les causes de son mal : "Tu penses que j'le vois pas comment c'que t'as envie de m'tirer d'dans? T'as d'la misère à me r'garder sans vomir, t'as d'la misère à m'sentir à côté d'toi sans t'mette à fesser pour que j'disparaisse..."<sup>55</sup>

À travers son délire, Manon trace les desseins de la quête, le refus d'être avalée, le refus de disparaître pour faire plaisir à sa mère : "Si y a quequ'un qui m'tue, ça va être toi, pas moi. J'te ferai pas c'plaisir là, j'vas coller, tu vas voir. Tu t'débarasseras pas d'moi d'même..."<sup>56</sup> Elle se met aussi à parler de cet "autre" que sa mère va rejoindre, la nuit; cet autre qui lui, a droit à des faveurs; cet autre qui est mort, qui est dans le fameux trou et qu'on ne peut plus aller chercher. Le tout se termine avec des larmes et des frissons de froid. L'espace-tulle s'efface graduellement.

Suite à ce long délire, Claude, l'adjuvant fidèle, avoue finalement son impuissance et veut s'en remettre à un psychiatre qu'elle respecte : "J's'rais ben contente parce que j'sais pus quoi faire."<sup>57</sup> Elle reconnaît quand même l'évolution de la quête du sujet : "...c'est bon signe, y faut que ça sorte, a va aller mieux asteure qu'a l'a dit."<sup>58</sup> Mais l'incompréhension qu'elle ressent par rapport à cette quête devient trop obscure pour qu'elle puisse continuer à aider seule sa nièce. "Peut-être que Manon serait pas si blessée si on savait en quoi a l'a été trahie, en quoi a s'est sentie trahie."<sup>59</sup>

C'est alors qu'Estelle, la mère du sujet, vient rendre visite et apporte malgré elle, toutes les réponses à leurs questions. On sait immédiatement qu'elle fait partie du clan des

---

<sup>55</sup>Ibid.

<sup>56</sup>Ibid., p. 53.

<sup>57</sup>Ibid., p. 57.

<sup>58</sup>Ibid., p. 58.

<sup>59</sup>Ibid.

opposants lorsqu'elle se rallie du côté de son mari pour convenir que Manon est folle : "Si mon mari le dit, elle l'est."<sup>60</sup> Elle refuse catégoriquement de voir sa fille et avoue s'être déplacée uniquement pour supplier Claude d'empêcher son déménagement. Voilà que la dame en noir de l'espace-tulle, cette mère froide et cruelle, révèle à son tour ses angoisses : "...j'ai toujours eu peur d'elle... toujours. Depuis sa naissance, depuis qu'elle est bébé, qu'elle me fait peur... Même à un mois, même à dix jours : une sorcière, une vraie sorcière."<sup>61</sup>

À force de la faire parler, Claude apprend aussi qu'Estelle tient Manon responsable de la mort d'un frère jumeau; l'autre, cet autre qu'elle veut toujours rejoindre dans l'espace-tulle; cet homme en noir qui la fait valser silencieusement et dont le sujet est éperdument jaloux. Elle va même jusqu'à admettre qu'elle regrette ne pas avoir tué Manon, bébé, pour en "finir une fois pour toute, pour toute régler d'un coup."<sup>62</sup> Si Claude promet finalement de garder Manon ce n'est pas "par charité" pour Estelle même si c'est ainsi que celle-ci le comprend : "Merci, Claude, merci beaucoup. Mon mari a tort de vous croire dure..."<sup>63</sup>

Suite à cette révélation, l'adjuvant, qui cette fois a tout compris de la quête du sujet, "sanglote de rage, d'impuissance."<sup>64</sup> Pour un moment, Claude s'identifie tout à fait à cette quête et exprime sa colère contre ceux qui sont les responsables du drame et les opposants à toute forme de libération : "Y sont là pour nous tuer, nous achever, nous terrifier.

Y l'auront pas, y m'auront pas, on va s' sauver, Serge, on va s'sauver au plus crisse."<sup>65</sup>

La scène se termine sur une note de l'auteure : "Serge la berce doucement sans dire un mot. L'éclairage descend. Au noir, ils sortent."<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup>Ibid., p. 66.

<sup>61</sup>Ibid., p. 67.

<sup>62</sup>Ibid., p. 71.

<sup>63</sup>Ibid.

<sup>64</sup>Ibid.

<sup>65</sup>Ibid., p. 72.

<sup>66</sup>Ibid.

La scène suivante fait remonter l'éclairage derrière le tulle. Le père marche, suivi de l'homme. Ils sont toujours masqués. "Ils passent devant Manon, vêtue de blanc et non masquée."<sup>67</sup> Le sujet enfant semble purifié et son visage dénudé fait contraste avec le masque des adultes. C'est à ce moment que l'auteure note que "la musique du premier Kindertotenlied (chant des enfants morts) de G. Mahler commence."<sup>68</sup> Manon, debout sur la chaise, regarde passer devant elle les trois personnages "voilés par des crêpes de deuil qui descendent jusqu'aux genoux."<sup>69</sup>

Lorsqu'ils reviennent sur leurs pas, dans leur "marche funèbre", le sujet "tend le bras et tire le crêpe."<sup>70</sup> Même en dessous de son crêpe, la mère a encore "un masque neutre qui couvre tout son visage."<sup>71</sup> Lorsqu'ils sont sortis de scène, "la musique s'amplifie et Manon prend le crêpe, le tend au-dessus de sa tête et l'agite doucement dans une valse lente. Elle descend et fait un tour valsé qui suit la procession précédente, l'air heureux, en agitant le crêpe."<sup>72</sup> Si les sinistres personnages en noir ont un air d'enterrement, pour la première fois, le sujet, lui, a "l'air heureux"; il danse aux accords d'un nouveau chant dont le volume augmente quand les adultes ont disparu.

Si le premier chant instaurait en épigraphe une atmosphère de détresse, le deuxième, chanté par le sujet enfant, établissait une relation de dépendance à la mère; celle-là même qui allait activer la quête du sujet adulte. Le troisième chant lui, apparaît pour établir une nouvelle réalité : celle d'un sujet conscient de sa quête qui, avec l'aide précieuse de l'adjuvant, enterre un passé qui l'avait menée proche du néant. La musique du premier Kindertotenlied, pour le sujet enfant, est un signe que la libération du sujet adulte est possible; un signe que l'objet n'est pas si loin. L'espace-tulle se dégage de ses images

---

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Ibid., p.73.

<sup>69</sup>Ibid.

<sup>70</sup>Ibid.

<sup>71</sup>Ibid.

<sup>72</sup>Ibid.

sévères pour faire place au jeu d'une enfant légère, insouciant à la froideur et au non-retour de sa mère.

On quitte l'arrière-scène pour revenir, pour la dernière fois, à l'espace-appartement où "Serge et Claude refont le lit sur le sofa."<sup>73</sup> Claude a toujours peur de l'opposant qu'elle sait fort puissant : "Y vont la bourrer d'pilules là-bas. Y vont éteindre sa haine, sa violence. Y vont l'enfermer jusqu'à temps qu'a soye normale, qu'a renonce à crier, qu'a fasse c'que sa mère a toujours voulu d'elle finalement."<sup>74</sup> Elle se questionne encore sur ce que doit être son rôle d'adjuvant : "Si on l'enferme, on va tuer c'qui est encore en vie. C'pas l'bon move, Serge, on va l'achever au lieu de l'aider."<sup>75</sup> C'est alors que le personnage de Serge, jusqu'ici ambivalent, devient définitivement du côté de l'adjuvant : "Claude, si on l'fait, y a une condition, c'est chez moi. Ici, c'est trop p'tit, a l'a besoin d'avoir une chambre, une pièce à elle rien qu'à elle, fermée, où a va pouvoir vivre."<sup>76</sup>

C'est un sujet tout à fait lucide et en pleine possession de sa quête qui apparaît, à la fin de la pièce, pour un dernier entretien avec l'adjuvant : "Mais j'veux pas mourir, je l'sais. C'est jusse quand j'ai trop peur... C'est jusse quand elle a vient pour gagner que j'veux m'tuer. Ça serait sa manière de gagner. Pis j'veux pas y donner ça."<sup>77</sup> Manon est maintenant très consciente de l'objet vers lequel elle va : "...s'aimer même si quequ'un qu'on aimait nous aimait pas. Se pardonner aussi de pas avoir réussi à être aimée, d'être moins qu'on pensait..."<sup>78</sup> Elle en remercie son adjuvant, sa tante, Claude qui l'a conduite jusqu'à cette réalisation; qui était le premier pas vers la libération : "J'sais pas pourquoi tu fais ça, mais y m'semble que c'est la seule chose au monde dont j'avais besoin."<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup>Ibid.

<sup>74</sup>Ibid., pp. 74-75.

<sup>75</sup>Ibid., p. 75.

<sup>76</sup>Ibid.

<sup>77</sup>Ibid., p. 77.

<sup>78</sup>Ibid., p. 78.

<sup>79</sup>Ibid., p. 79.

L'auteure indique que "l'éclairage baisse et que seul le cyclo demeure derrière le tulle, avec le voile noir drapé sur la chaise."<sup>80</sup> Voilà que l'espace-tulle semble s'être débarrassé à jamais des personnages en noir. La pièce se termine comme elle a commencé; par une chanson : "On entend encore le premier chant de Kindertotenlieder de G.Mahler."<sup>81</sup> Et il s'agit de cette même chanson qui avait manifesté les premiers signes de la libération du sujet. La dernière scène se clot sur cette note d'espoir.

Les trois chants ont donc rempli une fonction commune : celle de faire ressortir une certaine atmosphère, représentative de l'état d'âme du sujet. Avec le texte de Jacques Brel en épigraphe, on sait qu'il s'agira d'un profond désespoir, "d'amours qui ont mal aux dents". Avec À la claire fontaine, chantée par le sujet enfant, on comprend que ce désespoir provient d'une dépendance malade à l'image de la mère. Le même chant, chanté par le sujet adulte, situe la douleur dans son contexte présent : Manon, à trente ans, est toujours hantée par le mal de son enfance. Et le premier chant de Kindertotenlieder de G. Mahler, répété lui aussi deux fois à la fin, manifeste la progression d'une quête qui libère lentement le sujet de sa hantise pour révéler, à la dernière scène, un espace-tulle enfin affranchi de ses images obsédantes.

---

<sup>80</sup>Ibid.

<sup>81</sup>Ibid.

Troisième partie:

Le cadeau

Dans le chapitre premier, on avait remarqué une progression chronologique dans l'utilisation des chansons dans les pièces. En effet, Profession: Je l'aime, de 1977, compte une seule chanson, Ils étaient venus pour..., de 1981, en compte six et Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, de 1983, en contient neuf. Il est intéressant de remarquer cette même progression dans le chapitre deuxième : C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, de 1981, compte deux chants, Au bord de la nuit, de 1983, en compte trois, et finalement cette dernière pièce de 1985, Le cadeau, nous offre un éventail de plusieurs chants, qui sont difficilement chiffrables puisqu'ils ont comme première fonction de constituer le décor même de la pièce.

Le cadeau, étant une "pièce radiophonique de 30 minutes", situe son action au niveau du son, et non plus au niveau de l'espace. C'est pourquoi, ce qui créait les différents secteurs et emplacements scéniques dans les autres pièces, sera ici établi par les divers éléments sonores. Aussi, la pièce débute par la description de ce décor sonore : "On entend un fond d'ambiance fait de bruits d'hôpital : gens qui passent dans un corridor, éclats de voix, annonces diverses faites au micro, genre : 'Docteur Pilon, Dr Laplante, Dr Smith, Dr Lafortune.'"<sup>1</sup> Une première scène s'amorce alors qu'on entend quelqu'un composer un numéro de téléphone : "9- Un temps d'attente/ 277- une hésitation/ 8335- une petite toux. On entend la sonnerie à l'autre bout de la ligne. Deux coups."<sup>2</sup>

La première chose que saisit le sujet Benoît, après avoir composé et "pris l'appareil", c'est "le son immédiat de radio qui diffuse du Céline Dion."<sup>3</sup> Le son du radio fait donc partie du décor sonore de celle qu'il veut rejoindre, Madame Bérubé. L'auteure note bien que "chacun des acteurs a son fond sonore respectif."<sup>4</sup> Lorsque Madame Bérubé répond, le chant est donc en arrière plan sonore. Après avoir diminué le volume pour

<sup>1</sup>Marie Laberge, Le cadeau (1985) texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques, p. 1, (Montréal).

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Ibid.

faciliter leur conversation, elle raconte à Benoît qu'elle enregistre des chansons sur cassettes pour son beau-fils Léopold et que "tant qu'à écouter la radio à journée longue, aussi ben qu'ça serve, han?"<sup>5</sup>

Elle augmente et diminue le volume selon l'intérêt de la chanson : "Elle s'approche du radio, le son monte. C'est Julio Iglesias, mais la chanson est commencée... Rapidement, le son monte, on entend le début de la chanson de Cindi Lauper Time after time."<sup>6</sup> Le chant meuble ainsi le décor de leur conversation et il est clair que le "parlage", lui, n'est pas toléré : "Oups, faut que j'fasse attention à mon piton, là! Faut pas qu'j'enregistre du parlage. C'est ça qui est toffe, han?"<sup>7</sup> En parlant d'un des patients de l'hôpital, Benoît confie à Madame Bérubé "qu'il donnerait cher" pour avoir un walkman. "Tu pars en chaise roulante sus l'étage, pis t'écoutes ta musique. T'as la paix. J'pourrais écouter vos cassettes."<sup>8</sup> Ici s'énonce un premier signe de la quête du sujet; celle de rejoindre, par la musique, son amie Madame Bérubé, avec qui il aimait tellement passer du temps quand elle était à l'hôpital avec lui.

On apprend qu'ils partageaient tous deux, à cette époque, un même intérêt pour écouter le poste de radio. Cette occupation commune était aussi une façon de se rapprocher : "Vous souvenez-vous comment j'allais écouter la radio avec vous?"<sup>9</sup> C'est justement cette intimité, ces moments privilégiés, créés par les chants radiophoniques, qui manquent à Benoît et qu'il aimerait tant retrouver. Tout de suite après l'évocation de ce beau souvenir, il l'avoue : "(Un temps) Vous m'avez manqué. Silence."<sup>10</sup> Le chant a donc cette autre fonction de réunir les amis et de laisser des souvenirs heureux. Le sujet s'est attaché à ces instants passés, précieux, et son objet est de les faire revivre.

---

<sup>5</sup>Ibid., p. 2.

<sup>6</sup>Ibid., pp. 3-4.

<sup>7</sup>Ibid., p. 6.

<sup>8</sup>Ibid.

<sup>9</sup>Ibid., pp. 6-7.

<sup>10</sup>Ibid., p. 7.

Ce souvenir en déclenche d'autres et la conversation continue jusqu'à ce que Benoit entende une chanson qui lui semble belle, échappée du poste de radio de son amie : "Qué cé qui joue à radio? Me semble c'est beau..."<sup>11</sup> C'est alors que Madame Bérubé "augmente le son et qu'on entend l'amorce de Drive par The cars."<sup>12</sup> Dans son désir de l'objet, celui de recréer le bonheur de jadis auprès de Madame Bérubé, Benoit demande : "C'est beau. On l'écoute, O.K? Comme quand vous étiez au 503."<sup>13</sup> Et comme par magie, le sujet retrouve son amie, au son d'une chanson qui lui plaît. À la fin de celle-ci, il va même jusqu'à en "chanter un peu les derniers mots."<sup>14</sup>

Quand Madame Bérubé lui demande ce que les mots anglais de la chanson veulent dire, l'interprétation du sujet est plutôt significative : "Ça veut dire à peu près : euh...si j'crie, y a-tu quequ'un qui va m'entendre?"<sup>15</sup> Cette compréhension du contenu lyrique fait partie de l'amour qu'il a pour ce chant en particulier. Madame Bérubé, en apprenant cela, trouve que c'est une chanson trop triste. Elle reprend pourtant l'explication de Benoit et applique les paroles lyriques à leur vie, à leur sort commun : "Si j'crie, y a-tu quequ'un qui va m'entendre... Si tu veux dire comme moi, mon Benoit, à gang qu'on est à crier dans l'désert, j'comprends pas qu'on aye pas encore rencontré parsonne."<sup>16</sup> Encore une fois, le chant leur permet de se rapprocher en tant qu'amis, en tant qu'êtres humains partageant une même misère, un même destin.

Puis, avec "Ginette Reno", les chants reprennent leur fonction de décor sonore et la conversation se termine, sur le fait que le sujet est très fatigué. L'auteure note que Madame Bérubé "ferme l'appareil en premier. L'ambiance d'hôpital demeure, puis, un autre appareil (celui de Benoit) est raccroché."<sup>17</sup> Apparaît alors un "ellipse de temps créé par un

---

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>*Ibid.*

<sup>14</sup>*Ibid.*

<sup>15</sup>*Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 15.

extrait de Drive de The Cars.”<sup>18</sup> La chanson préférée du sujet acquiert ici une fonction d’intermède entre deux plans sonores; en faisant sentir le passage du temps, elle évoque aussi la solitude du sujet si on considère la tristesse du contenu qu’il a résumé plus haut.

Un second plan s’ouvre avec un retour à l’hôpital. “Le téléphone sonne. Trois coups, pendant lesquels on entend Benoit s’étirer pour prendre l’appareil.”<sup>19</sup> Une deuxième conversation s’anime entre le sujet et celle qu’il veut rejoindre. Novembre approche et Madame Bérubé apprend à Benoit qu’elle va lui faire un cadeau pour sa fête. Le sujet se voit contraint de lui avouer que sa santé s’est aggravée et que Léopold ne pourra pas venir à sa chambre lui porter le présent. Le court dialogue achevé, le même scénario se répète: “Il raccroche. Bruits d’ambiance d’hôpital. Ellipse de temps avec la chanson Drive.”<sup>20</sup>

On passe au troisième plan où “on entend un papier d’emballage qui se déchire très vite.”<sup>21</sup> Les indications sonores nous apprennent que le sujet a reçu son cadeau d’anniversaire, ce fameux cadeau qui donne son nom au titre même de la pièce; le cher cadeau de cette chère amie qu’il voudrait sentir encore auprès de lui. Il s’agit d’un walkman et d’une cassette que le sujet insère aussitôt dans l’appareil. “On entend ‘rewind’, un bruit indiquant que la cassette est bien au début, puis finalement on appuie sur ‘play’.” La chanson qui s’en échappe est chantée par Madame Bérubé et les paroles sont entièrement retranscrites:

Bonne fête mon Benoit  
Bonne fête mon Benoit  
Bonne fête, bonne fête  
Bonne fête, mon Benoit.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Ibid.

<sup>20</sup>Ibid., p. 18.

<sup>21</sup>Ibid.

<sup>22</sup>Ibid.

Cette fois, la chanson sert d'intermédiaire, de support de communication entre les deux amis; elle transmet les vœux de bonne fête et d'amour de Madame Bérubé à "son Benoit." Son chant la rend présente et familière au sujet. Son souhait terminé, elle lui propose une nouvelle communication par enregistrement, "une sorte de lettre de téléphone"<sup>23</sup> où ils pourraient un peu retrouver leur dialogue d'antan et échanger leurs cassettes. Après avoir écouté des bruits de moineaux et de rue, "pour lui faire faire un tit tour dehors"<sup>24</sup>, elle lui annonce qu'il va maintenant entendre sa chanson préférée; celle qui les avait réunis un moment, lors du premier téléphone, celle qui meublait les intermèdes et qui représente en quelque sorte la plainte du sujet : "On entend les premières mesures de Drive. Là-dessus, Benoit se mouche."<sup>25</sup> L'auteure note qu'après avoir remercié tout haut Madame Bérubé, "on entend le clac de la cassette mise à 'off'. Puis, la cassette 'rewind'. On entend ensuite Madame Bérubé chanter son Bonne fête. Fade out du son."<sup>26</sup>

Le dernier plan sonore de la pièce sera celui de la réponse du sujet à celle qui lui a fait ce magnifique cadeau, à cet adjuvant qui lui permet d'atteindre l'objet. La description sonore indique que "l'ambiance de l'hôpital est particulièrement feutrée, aucune annonce, presque le silence: c'est la nuit."<sup>27</sup> Benoit enregistre son propre discours, destiné à Madame Bérubé. "C'est l'plus beau cadeau que j'ai jamais eu d'ma vie."<sup>28</sup> lui dit-il. Et il entame la longue évocation d'un souvenir qui lui tient à cœur; celui d'avoir regardé avec elle, un soir, un film de Bette Davis et de lui avoir tenu la main en pleurant d'émotion. C'est suite à ce bref retour au passé qu'il lui confie qu'il va mourir avant Noël et qu'elle est la première à l'apprendre. C'est ainsi qu'on découvre les motivations de sa quête. Il lui avoue en effet qu'elle est la personne la plus importante dans sa vie et que seul son souvenir

---

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>24</sup>*Ibid.*

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>*Ibid.*

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>28</sup>*Ibid.*

l'aide à vivre, à affronter la douleur de la maladie et l'idée atroce de la mort. C'est pourquoi il avait tellement besoin d'un signe de sa présence :

J'vas vous dire d'aut'chose : quand la peur me pogne, pis a m'pogne souvent, quand ça fait mal, pis que j'sais qu'ça va jusse arrêter avec ma vie, pis que j'donnerais n'importe quoi, n'importe quoi qu'j'ai pas pis que j'volerais, n'importe quoi pour être sauvé, quand j'ai mal parce que j'ai trop peur pis que j'veux pas mourir, y a rien qu'un affaire qui m'calme : c'est penser à Bette Davis, pis à vot'main mouillée dans mienne. J'ai pas vraiment moins peur, mais chus moins tu-seul en cochon.<sup>29</sup>

Les chansons, pour lui, vont désormais faire partie du cadeau qui recrée la présence de Madame Bérubé; ce cadeau qui est une façon d'avoir atteint l'objet puisqu'il dit :

Asteure, avec vot'cadeau, j'peux vous parler, j'peux écouter d'la musique, c'est comme si vous étiez toujours là. Pis comme pour rien au monde j'voudrais qu'vous m'voyiez asteure, ça m'donne vot'présence sans m'gêner. J'vas l'garder sus mes oreilles jusqu'au boutte, jusqu'à la fin, pis ça va m'empêcher d'entendre le pire."<sup>30</sup>

C'est donc grâce à ce cadeau qu'il peut lui dire tout cela et finalement lui dire qu'il l'aime et qu'elle est aussi belle que Bette Davis. La pièce s'achève sur cette "musique d'un film de Bette Davis (All about Eve). Puis le clac du walkman qui s'arrête de tourner de lui-même."<sup>31</sup> On suppose que le sujet est mort au son de cette dernière mélodie, dans la paix de l'objet atteint, heureux d'une communion enfin retrouvée avec sa chère amie Madame Bérubé.

Les chants sont aussi essentiels, dans cette dernière pièce du chapitre deuxième, qu'ils l'étaient dans la dernière pièce du chapitre premier, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes. Bien sûr, le fait qu'il s'agisse ici d'une pièce radiophonique donne une importance unique à leur fonction puisque le destinataire est seulement auditeur. C'est pourquoi les chansons y jouent plusieurs rôles à la fois et il est difficile de systématiser leur emploi diversifié. Elles ont d'abord la fonction de meubler le fond sonore : celui des plans

---

<sup>29</sup>Ibid., p. 22.

<sup>30</sup>Ibid.

<sup>31</sup>Ibid., p. 23.

et de la transition entre ces plans, les intermèdes. Elles ont également le pouvoir de créer des liens et des moments sacrés qui deviennent ces souvenirs à la source de la quête du sujet. Une chanson entre autres, s'avère être un moyen d'identification pour Benoit. Il reconnaît dans Drive quelque chose qui lui parle à lui et qui le définit. Finalement cette communication et cette présence qu'il recherche au cours de sa quête, lui sont données en partie par ces chansons qui s'échappent du cadeau-walkman et qui lui permettent d'atteindre son objet avant de mourir.

## Conclusion

L'œuvre théâtrale de Marie Laberge met en scène des personnages qui souffrent tous, à des degrés divers, d'une solitude individuelle ou collective. Notre étude a démontré que les chansons écrites ou non écrites par l'auteure prennent en charge le silence qui en découle.

Dans Profession: Je l'aime, le chant final articule ce qui était étouffé sous le silence chronique et héréditaire de trois femmes inconscientes de leur quête de libération. Dans Ils étaient venus pour..., les chants expriment la voix de tout un village qui marche en silence vers sa disparition. Dans Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, le sujet mourant confie par le chant, une douleur de vivre qu'il était impossible d'exprimer autrement que par le suicide. Dans C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, les chansons donnent vie aux rêves d'abord inavoués de Marianna. Dans Au bord de la nuit, les premiers signes des sentiments que voue Manon à sa mère nous sont donnés par les chants. Enfin, Le cadeau nous révèle des chansons qui recréent la présence d'un être cher pour Benoit.

Si on reprend l'hypothèse de départ qui décrivait le discours chanté comme étant "une seconde parole, libérée et révélatrice de la souffrance ou du désir des personnages", il est clair que les six œuvres à l'étude témoignent de cette fonction globale, "dans la perspective de l'échec du verbe." Qu'elles expriment la voix d'un être ou de plusieurs êtres, les chansons révèlent toujours ce manque, cette incapacité, ce silence qui impose sa loi d'abord chez les individus, comme Françoise qui souffre de l'indifférence de Gilles : "M'as-tu seulement vue depuis qu't'es t'arrivé? T'es-tu aperçu qu'y a une fille dans maison? Gilles, pour l'amour, rouvres pas la T.V. comme si j'te parlais pas..."<sup>1</sup>, et comme Elzéard qui n'a jamais pu dire à Julia qu'il l'aimait : "J'aurais voulu t'dire, Julia, j'aurais aimé ça t'dire avant qu'tu partes...Pis j'te l'ai jamais dit...j'te l'ai jamais dit..."<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Marie Laberge, Profession: Je l'aime (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques, p. 14, (Montréal).

<sup>2</sup>Marie Laberge, Ils étaient venus pour..., VLB, Montréal, 1981, p. 114.

Un même silence se retrouve dans les familles, comme dans celle de Jocelyne Trudelle : "Laissez-moi donc me préserver... Avant d'mourir du silence qui hurle que tout est mort"<sup>3</sup>, et dans celle de Manon Bouchard : "...me semble que j'ai tellement crié de froid. Quequ'un aurait dû m'entendre."<sup>4</sup> Ce silence règne aussi dans les villages, comme dans celui de Marianna : "Parce qu'icitte, c'est l'silence qui mène"<sup>5</sup> pour se répandre au niveau d'une société que dénonce Mme Bérubé : "Si tu veux dire comme moi, mon Benoit, à gang qu'on est à crier dans l'désert, j'comprends pas qu'on n'aye pas encore rencontré parsonne."<sup>6</sup>

À travers tous ces drames d'isolement et d'incommunicabilité entre les êtres, la chanson éclaire, pour le destinataire, les rouages, les désespoirs et les aspirations de sujets douloureux, qui assument avec hésitation ou n'assument pas du tout leurs quêtes. Qu'il s'agisse de textes dramatiques adressés à un lecteur, à un auditeur ou à un spectateur, Marie Laberge se sert des possibilités uniques de la chanson pour transmettre toutes les nuances de son message. Peu importe le cadre fictif choisi et le public visé, l'auteure, comme beaucoup d'auteurs à travers les siècles, a trouvé le moyen d'intégrer l'élément lyrique à ces quelques pièces théâtrales qui, sans lui, serait manifestement incomplètes, voire même inexistantes; comme dans le cas de Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes qui a été engendrée d'abord par un élan musical.

Ayant prouvé qu'elle se prête à toutes sortes d'usages servant efficacement la diégèse, autant au niveau scénique que littéraire, on peut dire que la chanson constitue pour Marie Laberge un moyen d'expression et de communication essentiel à l'écriture dramatique de ces six pièces à l'étude. Jouant tour à tour le rôle de mise en abîme, de narrateur, de

<sup>3</sup>Marie Laberge, Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, VLB, Montréal, 1983, p. 78.

<sup>4</sup>Marie Laberge, Au bord de la nuit (1983), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques, p. 42, (Montréal).

<sup>5</sup>Marie Laberge, C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles, VLB, Montréal, 1981, p. 114.

<sup>6</sup>Marie Laberge, La cadeau (1985), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques, pp.12-13, (Montréal).

personnage idéal, de guide historique ou temporel, d'introduction, de conclusion, d'intermède, de préliminaire, de référent, d'épigraphe, de représentant de l'objet ou du sujet, les chansons nourrissent les œuvres d'une façon irrévocable, variée et riche.

Qu'elles soient écrites en vers par l'auteure, importées partiellement ou retranscrites d'une façon détaillée; qu'elles soient mentionnées par leur titre ou par leur compositeur; qu'elles soient hurlées, fredonnées, écoutées distraitemment ou passionnément par les personnages, les chansons apportent une dimension aux œuvres qui permet la transgression spatiale, temporelle et poétique. Marie Laberge élargit, par cette parole chantée, libératrice de la parole tue et refoulée, l'espace possible de l'imaginaire.

Grâce au chant, Monique, Françoise, Claire, les habitants de Val-Jalbert, Jocelyne, Marianna, Manon et Benoit nous parlent; ils nous confient leur douleur, leur espoir, leur quête secrète, inavouée ou désespérée. À la fin des pièces, certains atteignent leur objet. D'autres demeurent dans le suspens de leurs paroles lyriques, teintées des couleurs de leurs efforts et font cadeau au destinataire de la pleine signification de la démarche dramatique de l'auteure.

## Bibliographie

## Éléments de bibliographie

### **I. ŒUVRES DRAMATIQUES DE MARIE LABERGE**

- Laberge, Marie. On a ben failli s'comprendre dans Profession : Je l'aime. (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. T'sais veux dire dans Profession : Je l'aime. (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Profession : Je l'aime dans Profession : Je l'aime. (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Éva et Évelyne dans Profession : Je l'aime. (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. La fille fuckeuse de gars dans Profession : Je l'aime. (1977), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Le Bourreau. (1979), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. On s'est trompé de texte. (1979), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles. Montréal, Éd. VLB, 1981.
- \_\_\_\_\_. Ils étaient venus pour... Montréal, Éd. VLB, 1981.
- \_\_\_\_\_. Avec l'hiver qui s'en vient. Montréal, Éd. VLB, 1982.
- \_\_\_\_\_. Au bord de la nuit. (1983), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes. Montréal, Éd. VLB, 1983.
- \_\_\_\_\_. Le cadeau. (1985), pièce radiophonique disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Deux tangos pour toute une vie. Montréal, Éd. VLB, 1985.
- \_\_\_\_\_. La réparation, dans Vingt ans. Montréal, Éd. VLB, 1985.
- \_\_\_\_\_. Vingt ans, dans Vingt ans. Montréal, Éd. VLB, 1985.
- \_\_\_\_\_. L'homme gris. Montréal, Éd. VLB, 1986.
- \_\_\_\_\_. Night Cap Bar. Montréal, Éd. VLB, 1987.
- \_\_\_\_\_. Oublier. Montréal, Éd. VLB, 1987.

- \_\_\_\_\_. Aurélie ma sœur. Montréal, Éd. VLB, 1988.
- \_\_\_\_\_. La faucon. (1988), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Pierre. (1989), texte inédit disponible au Centre d'Essai des Auteurs dramatiques (Montréal).
- \_\_\_\_\_. Le banc. Montréal, Éd. VLB, 1990.

## **II. ŒUVRES NON DRAMATIQUES DE MARIE LABERGE**

- Laberge, Marie. Juillet. Montréal, Éd. Boréal, 1989.
- \_\_\_\_\_. Les heures précieuses. (téléfilm 1990), réalisation et scénario, Montréal, Radio-Québec.

## **III. OUVRAGES CRITIQUES**

- Actes du colloque international Marie Laberge, organisé par André Smith, École française d'été, Université McGill, 1988.
- Alméas, Diane. "Ce que ces gens avaient à dire [Ils étaient venus pour...]", Relations. v. 42, no 479, (avril 1982), pp. 106-107.
- Barrett, Caroline. Québec français. no 59, octobre, 1985.
- Beaudoin, Pauline et autres "Rare au féminin", Jeu. no 16, [3e trimestre] 1980, pp. 116-118.
- Bourassa, André-G. "[Ils étaient venus pour...-Avec l'hiver qui s'en vient]", Lettres québécoises. no 27 (automne 1982), pp. 46-47.
- Cantin, Léonce. "C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles", Livres et auteurs québécois 1981. pp. 176-178.
- Croft, Esther. "Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes", Québec français. no 53, (mars 1984), p. 13.
- Dionne, André. "Marie Laberge, dramaturge. Entrevue", Lettres québécoises. no 25 (printemps 1982), pp. 62-66.
- Girard, Gilles. "[Ils étaient venus pour...- C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles - Avec l'hiver qui s'en vient]", University of Toronto Quarterly. v. 51, no 4 (Summer 1982), p. 308.
- Laberge, Marie. dans Études littéraires. v. 18, no 3, (hiver 1985), pp. 216-217.

Michaud Ginette. "Ils étaient venus pour..." Jeu. no 23, [2e trimestre], 1982, pp. 153-155.

Noël, Francine. "Plaidoyer pour mon image" Jeu. no 16, [3e trimestre], 1980, pp. 23-56.

Pavlovic, Diane. "Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes et le reste du silence..."  
Jeu. no 31, [2e trimestre], 1984, pp. 142-144.

Usmiani, Renate. "Varietas Delectas [Ils étaient venus pour...]",  
Canadian Literature/Littérature canadienne. no 98 (Autumn 1983), pp. 86-87.

#### IV. OUVRAGES GÉNÉRAUX

La Poétique d'Aristote. (édition et traduction nouvelles par M.M. Adolphe Hatzfeld et  
Médéric Dufour) Paris, Lille, Le Bigot frères, imprimeurs-éditeurs, Félix Alcan,  
libraire-éditeur, 1899.

Ancrenat, A. "Écritures de femmes au Québec" dans "Femmes et Institutions littéraires",  
Textuel 34/44. 1984, no 13, pp. 79-82

Angenot, Marc. Glossaire pratique de la critique contemporaine. Ville La Salle,  
Hurtubise, HMH, 1979.

———. "Intertextualité, interdiscursivité, discours social" dans Texte.  
no 2, 1983, "L'intertextualité, intertexte, autexte, intratexte", pp. 49-59.

Bosco, Monique. "La femme et la tradition théâtrale",  
Revue de l'Université d'Ottawa. v. 50, no 1, (janvier-mars), pp. 14-16.

Bourassa, André-G. "Une langue pour le lecteur et une pour le spectateur?",  
Lettres québécoises. no 27, (automne 1982), pp. 46-48.

Claing, Robert. "L'évolution du théâtre québécois des origines à maintenant"  
Trac. no 3, (mars 1978), pp. 17-26.

Dictionnaire petit Robert I. édition 1986. Les dictionnaires Robert-Canada, S.C.C.,  
Montréal.

Encyclopaedia Universalis. corpusn 17. p. 1064.

Genette, Gérard. Figures III. coll. Poétique. Paris, Éd. du Seuil.

Girard, Gilles. "Le théâtre et les boules à mythes",  
Livres et auteurs québécois 1980. pp. 147-148.

Godin, Jean-Cléo. "Le théâtre au Québec: vers une institution dans Lise Gauvin et Jean-  
Marie Klinkenberg, Trajectoires: littérature et institutions au Québec et en Belgique  
francophone. Bruxelles, Éd. Labor, coll. Dossiers Medias, Montréal, Presses de  
l'Université de Montréal, 1985, pp. 103-113.

Greimas, A.J. Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966.

- \_\_\_\_\_. Du sens. Paris, Éd. du Seuil, 1970.
- Helbo, A. "Évidences et stratégies de l'analyse théâtrale", dans L.H. Hoek, Éd. Sémiotique et discours littéraire, Revue des Sciences humaines. 1986, no 201, pp. 141-145.
- Lafon, Dominique. "L'image de la femme dans le théâtre québécois", Revue de l'Université d'Ottawa. v. 50, no 1, (janvier-mars) 1980, pp. 148-152.
- Laillou et autres "Narration et actes dans le texte dramatique" Études littéraires. v. 13, no 3, (décembre 1980), pp. 471-493.
- Lalonde, Michèle. dans "L'image de la femme dans le théâtre québécois- table ronde", Revue de l'Université d'Ottawa. v. 50, no 1, (janvier-mars 1980), p. 151.
- Lamy, Suzanne. "Les écritures au féminin. Un désir de perversion" dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Trajectoires: littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone. Bruxelles, Ed, Labor, coll. Dossiers Médias, Montréal, 1985, PUM, pp. 33-44.
- Laporte, Michel. "Musique en dînant. Du texte secondaire au texte principal", Pratiques théâtrales. no 16, (automne 1982), pp. 48-55.
- Lavtredouy, F. "Littérature féminine, littérature féministe dans le Québec contemporain. Ruptures et continuité." Études canadiennes/Canadian Studies. Bordeaux, no 18, 1985, pp. 45-50.
- Leblanc, Aonzo. "Femmes en solo" Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. no 5, 1983, pp.89-97.
- Le théâtre canadien-français. ouvrage collectif, tome V, Archives des lettres canadiennes, Université d'Ottawa, Éd. Fides, 1976.
- Mailhot, Laurent. "Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois", Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. no 5, 1983, pp. 13-21.
- Moussinac, J. Le théâtre des origines à nos jours. Le Livre contemporain, Amiot-Dumont, Paris, 1957.
- Nardocchio, Élane F. "Espace scénique et société québécoise. De Gratien Gélinas à Denise Boucher.", Incidences. v. 6, nos 1-2 (janvier-août) 1982, pp. 39-46.
- Ouakine, Serge. "Mettre en scène l'invisible", La Grande Réplique. v. 1, no 2, (janvier 1978) p. 16.
- Pandolfi, V. Histoire du théâtre. tome 1, coll. Marabout université. Verviers, Presses de Gérard & Co, 1968, p. 139.
- Prégent, Sylvie. "Le théâtre au féminin", Jeu. no 16 [3e trimestre], 1980, pp. 206-207.
- Robert, Lucie. "Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre", Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. no 5, 1983, pp. 75-81.

Rossignol, Michèle. dans "L'image de la femme dans le théâtre québécois - table ronde", Revue de l'Université d'Ottawa. v. 50, no 1, (janvier-mars 1980), p. 151.

Schiller, F. "De l'emploi du chœur dans la tragédie", La fiancée de Messine ou les frères ennemis. collection bilingue des classiques étrangers, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1942.

Schlegel, Wilhelm. Course of lectures on dramatic art and literature. AMS press, (de l'édition d'Henry G. Bohn, London, 1843), New York, 1965.

Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Éd. Sociales, Classiques du peuple "critique", Paris. 1982.

Zumthor, Paul. "l'intertexte performanciel", dans Texte. no 2, 1983, "L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte", pp. 49-59.

## Table des matières

# Table des matières

---

Résumé ..... i

Abstract ..... ii

Introduction ..... 1

## **Chapitre premier : Les chansons écrites par l'auteure**

1<sup>re</sup> partie : **Profession: Je l'aime** ..... 7

2<sup>e</sup> partie : **Ils étaient venus pour...** ..... 19

3<sup>e</sup> partie : **Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes** ..... 38

## **Chapitre deuxième Les chansons non écrites par l'auteure**

1<sup>re</sup> partie : **C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles** ..... 70

2<sup>e</sup> partie : **Au bord de la nuit** ..... 88

3<sup>e</sup> partie : **Le cadeau** ..... 105

Conclusion ..... 112

Bibliographie ..... 115