

L'ÉMERGENCE DE L'INDIVIDUALITÉ DANS LES ROMANS DE MICHEL TREMBLAY

by

Claude MORIN

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

March 1991

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur Jean-Pierre Duquette pour avoir accepté de diriger cette thèse ainsi que pour son appui tout au cours de sa rédaction. Son support a été essentiel; tant pour la clarification des concepts, que pour celle de l'écriture et celle de la mise en forme; fait auquel s'ajoute son appui académique et personnel, en général. Ensuite je remercie Monsieur Pierre L'Hérault qui m'a initié à l'étude des ouvrages de Michel Tremblay, durant mon baccalauréat. Enfin je remercie Monsieur Herbert Ladd qu'il m'a été possible de consulter, à quelques reprises, au sujet de certains aspects de la théorie analytique utilisée dans cette thèse.

Aussi je me dois de remonter un plus loin dans le temps et remercier mes anciens professeurs, ceux de la faculté des Sciences Appliquées, ceux de celle des Sciences Sociales et enfin ceux de celle des Sciences Humaines; facultés où j'ai fait incursion par le passé. Je réalise maintenant que ces derniers m'ont permis de prendre connaissance de fondements, de concepts, de perspectives, sans lesquels la préparation de cette thèse eût été difficile.

Finalement, je remercie Gertrude et Alban pour leur incontestable support; le fait d'avoir tiré les dés, le fait de m'avoir mis au monde. Il y a aussi mes sept soeurs et frères qui eux, après cela, m'ont permis d'avoir une bonne dose d'expériences de ce que sont les relations familiales inter-personnelles; phénomène qui occupe un place importante dans les ouvrages étudiés.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet d'étude les quatre premières "Chroniques du Plateau Mont-Royal". Dans cet ensemble, Michel Tremblay présente le phénomène de la vie et ses plus hauts faits, incluant la naissance et la mort. À travers ces hauts faits, l'émergence de l'individualité des personnages, ainsi que ses quatre séquences, constituent un thème important. J'ai démontré cela à l'intérieur d'une interprétation critique de ces romans, basée sur le concept métamorphique d'Ovide. Elle illustre la composante physiologique de cette émergence. Ensuite, j'en ai fait la démonstration à l'intérieur d'une analyse, structurée selon la théorie de l'individuation proposée par Carl G. Jung. Elle illustre la composante psychique de cette émergence. Ces deux démarches critiques, parallèles, m'ont permis de conclure que non seulement ce thème occupe une place importante dans chacun de ces romans, mais que son développement resserre profondément les romans entre eux.

ABSTRACT

The subject matter of this thesis is concerned with a series of novels written by Michel Tremblay referred to as "Les Chroniques du Plateau Mont-Royal"; and more specifically, it is limited to the first four in the series. In these, Tremblay deals with the phenomena of human nature as it unfolds between birth and death. The gradual emergence of the wholeness and uniqueness of the individual during this process is a major theme developed sequentially in these four novels. This has been clearly demonstrated and critically evaluated in this thesis both somatically by using Ovid's Theory of Metamorphosis and psychologically by using Jung's Theory of Individuation. It has been concluded as a result of such analyses, firstly, that the unfolding process of human nature is a central theme, and secondly, these four novels are importantly inter-related in the development of this theme.

INTRODUCTION

L'oeuvre romanesque de Michel Tremblay possède une profonde unité. J'ai choisi d'étudier l'ensemble de ses personnages, qui sont nombreux. Ils appartiennent au milieu urbain et à plusieurs classes sociales. Ils habitent le Plateau Mont-Royal, Outremont, ou encore ils vibrent au rythme de la "Main". Il y en a quelques-uns à la périphérie, plus ou moins rattachés au milieu rural. Parmi ceux-ci, on retrouve Victoire, Josaphat-le-Violon, Paula-de-Joliette. L'action se déroule à Montréal dans une période allant de 1942 à nos jours. Qu'en est-il de la trame de ces romans, de l'histoire tissée par Tremblay? Chaque personnage possède une histoire unique, bribes de la vie de plusieurs mères de famille, d'un vendeur de chaussures, d'une chanteuse de club de nuit etc. C'est du "monde ordinaire" et pourtant leurs histoires ne manquent pas d'intensité, de vérités qu'on devine sous la surface, appartenant aux mystères de l'être. Observées de plus près, il y a un thème qui lie toutes ces histoires. Il est nuancé par chaque personnage, développé dans l'ensemble en trois séquences. Il trace le cheminement par lequel s'épanouit leur individualité, entre la naissance et la mort

Une période cruciale marque ce cheminement. Ce fait est indubitable dans le théâtre de Tremblay, particulièrement dans le cycle des *Belles-Soeurs*. Dans ces pièces, la tension dramatique est engendrée par l'écart entre ce que le personnage est et ce qu'il veut être. Suivant la chute, le personnage est mis à nu et lance un cri. L'issue de la chute doit être nuancée. Chez quelques-uns, le cri fait résonner leur désarroi, leur decontenance, leur dépossession. *Les belles-soeurs* est l'un de ces drames où Germaine gagne et perd des timbres-primés. C'est aussi un nouveau statut social et une nouvelle identité qu'elle a gagnés dans son quartier et aussitôt perdus. Plus encore, hagarde, elle est tombée un peu plus bas qu'avant, ayant aussi perdu ses belles-soeurs (elles se sont

jetées sur les timbres-primés, dénichant le rêve de Germaine) Un drame équivalent caractérise *L'improvisé d'Outremont*. Les soeurs Beaugrand (les deux aînées, deux vieilles filles) tracent un bilan de leur vie durant la fête de la cadette (cette dernière a tout abandonné pour aller vivre avec le jardinier). Les deux aînées constatent la diminution de l'héritage familial (son capital financier). Mais leur amertume se concentre autour du fait qu'elles ont perdu l'assurance d'appartenir à la "grande culture". Durant la fête de Lucille elles ont perdu, de façon improvisée, un statut qu'elles croyaient avoir dans le sang. Enfin, dans *Albertine, en cinq temps*, Albertine a toujours vécu passivement dans le temps des autres. Elle s'est accaparée successivement d'un petit bout de la vie de son frère (Gabriel), de celle d'un époux (Paul), de celle de sa fille (Thérèse), de celle de son fils (Marcel) et enfin d'un grand bout de celle de Victoire (sa mère). Un à un, Gabriel, Paul, Thérèse, Marcel se détachent, s'éloignent d'Albertine et poursuivent leur route. Albertine se fragmente en cinq temps lorsque meurt sa mère, le seul personnage qui ne l'ait pas écartée de sa route. Germaine, les soeurs Beaugrand et Albertine ont chacune perdu quelque chose d'attaché à leur extériorité, des timbres primés, une "grande culture" et le temps des autres. Le dénouement, lui, fait surgir un nouveau personnage malheureusement peu préparé à renaître, accroché à son passé, criant sa douleur

Damnée Manon Sacrée Sandra offre une variante intéressante de ce drame

Manon nous introduit dans son univers obscur. Elle accumule des objets de piété dans son minuscule appartement. La pièce est construite autour de sa dernière acquisition, un chapelet énorme. De retour chez elle, elle vit ce qui semble être une expérience mystique mais aussi quelque chose de très sensuel. Manon a littéralement un orgasme, étendue sur son lit, entourée d'une statue de la Vierge, grandeur nature, des icônes et de son chapelet de six pieds en grenat rouge pesant plusieurs livres. De toute évidence, la piété dont elle a enveloppé son corps la ramène à l'expérience de sa chair. Mais elle ne

s'en rend pas compte! Manon s'enfoncé et disparaît derrière son obsession, avalée par ses expériences de la religion. Son cri est étouffé sous tous ces artifices religieux

Enfin Carmen, dans *Sainte Carmen de la Main*, Claude dans *Hosanna* et Luc dans *Les anciennes odeurs* donnent une troisième expression à ce drame. Ils provoquent l'événement qui bouleverse leur vie. Chacun participe à son déploiement et l'engendre en partie. Carmen fait un long séjour à Memphis pour donner son spectacle sur la "Main"; Hosanna mûrit longuement son rôle pour incarner Cléopâtre, Luc a longtemps perfectionné un double rôle, celui qu'il prend sur les planches venant en contradiction avec celui qu'il se donne dans sa vie, hors de ce milieu. Carmen monte sur la scène, Hosanna monte sur la scène, Luc affronte les anciennes odeurs. Le rêve et les aspirations du personnage sont à nouveau tombés mais de plus il participe à leur chute. Il les sacrifie et derrière apparaît un être métamorphosé, individualisé, Sainte Carmen, Claude et Luc. Plutôt que de s'accrocher à des rêves, à des idéaux, à des aspirations de leur jeunesse, ils tournent la page, assument les profondeurs de leur être et se découvrent une nouvelle unité. Après la mise à nu, le cri annonce leur libération. Ce grand bouleversement (et ses variations) se produit durant une période particulière de la vie des personnages de Michel Tremblay: ils ont tous entre trente et quarante ans.

Il ne s'agit que d'une séquence d'un long cheminement. Dans les quatre romans suivants, il s'y trouve sur toute son étendue; *La grosse femme d'à côté est enceinte*, *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*, *La duchesse et le roturier*, et *Des nouvelles d'Édouard*. Ce sont les quatre premiers volets d'un ensemble regroupé sous le titre "*Chroniques du Plateau Mont-Royal*". À chacun est lié une séquence importante de cet épanouissement étalé entre la naissance et la mort. C'est ce que j'ai appelé l'émergence de l'individualité dans les romans de Michel Tremblay.

Je propose une étude de ce thème dans deux perspectives. La première est structurée par une interprétation. L'illustration de l'éclosion de l'individualité par le passage d'une forme à une autre a été largement utilisée durant l'époque classique. *Les Métamorphoses* d'Ovide fait apparaître le concept de base : "Eh! quoi, ne voyez vous pas les quatre aspects successifs que prend l'année, dont le cours reproduit celui de notre vie? [...] Et nos corps sont aussi sujets à des changements perpétuels et ininterrompus. Ce que nous fûmes hier, ou ce que nous sommes aujourd'hui, nous ne le serons plus demain."¹ Il y a une perspective semblable dans les quatre romans de Michel Tremblay. L'individualité y prend trois formes successives à travers l'enfance, l'adolescence et la maturité. Son émergence suit celle des changements morphologiques du lépidoptère; de l'oeuf à la larve, de la larve à la chrysalide et de la chrysalide au papillon. Tous deviennent papillons mais seuls quelques-uns prennent leur envol. J'étudie d'abord l'envol d'Édouard dans le premier chapitre. Cela parce que la fin de ce cycle nous ramène clairement à son point de départ, en plus d'illustrer la métamorphose sous forme de synthèse. Ensuite, j'ai repris un à un les trois premiers romans, en dégagant la transformation particulière que chacun ponctue dans ses détails. C'est la réalité physiologique de l'émergence qui est étudiée dans ces deux chapitres.

Dans une deuxième perspective, j'ai ensuite fait la démonstration de l'émergence des personnages à l'intérieur d'une analyse. Pour ce faire, j'ai utilisé une théorie analytique de l'individuation (Carl G. Jung). Le troisième chapitre met en évidence les trois révolutions psychiques ponctuant l'émergence des personnages de Tremblay. On verra qu'elle est non seulement le fruit de transformations du corps mais aussi le fruit de véritables changements psychiques. Puis, j'ai consacré un dernier chapitre à l'étude de l'individualité en soi, c'est-à-dire au résultat de l'émergence, cela toujours à l'aide des concepts de Carl G. Jung. Pour ce faire, j'ai retracé quelques éléments véhiculant un

¹ *Les Métamorphoses*. Trad. Jean Chamonard, Garnier-Flammarion, p. 376

sens symbolique de l'individualité. Les "Tricoteuses", l'ensemble des femmes enceintes, la robe noire des religieux et le travestissement sont parmi ces derniers. Finalement, j'ai démontré que le voyage d'Édouard indique comment ce personnage découvre son intériorité, son âme, intègre ses symboles.

C'est de cette façon que je propose ce coup d'oeil sur l'histoire de l'individualité dans les romans de Michel Tremblay. Un cheminement dans lequel les personnages se relaient et font ressortir ce qu'est être un, ce qu'est être indivisible.

PREMIERE PARTIE

MÉTAMORPHOSE

CHAPITRE PREMIER

La métamorphose d'Édouard

Le quatrième roman, *Des Nouvelles d'Édouard*, a reçu une critique mitigée et quelquefois virulente. Le principal reproche fait à l'auteur fut d'avoir opéré une cassure par rapport aux trois romans qui le précèdent. Je me suis interrogé sur cette question: Édouard raconte crûment les déceptions, les échecs de son voyage, à l'intérieur d'un journal. Le voyage a lieu en 1947, peu après la libération de la France. Édouard passe cinq jours sur un navire, douze heures dans un train, pour ne séjourner que trente-six heures à Paris, et puis il revient se terrer dans une chambre d'hôtel de l'est de Montréal. Cela, le temps qu'il soit en mesure de faire face aux siens. À première vue, le voyage semble être une apocalypse d'Édouard et de son monde. Michel Tremblay voulait-il en faire un modèle de déchéance? J'en doute. Ce journal de plus de trois cent pages est un complément aux quarante premières pages, décrivant les quelques heures qui précèdent sa mort, trente ans après. Ces dernières heures sont plus près d'une apothéose que d'une apocalypse. Les âmes du Plateau Mont-Royal (des êtres apparaissant dans une lumière blanchâtre), plus celles des gens du théâtre, et même les Tricoteuses viennent à la rencontre d'Édouard. Que s'est-il passé? Le journal marque sa libération. Édouard raconte comment il a vécu ses quarante ans, cette période cruciale de l'émergence. Il n'a pas conquis Paris, ni perfectionné sa duchesse et encore moins séduit les Parisiens avec cette dernière. Néanmoins, un plus long voyage débute lorsqu'il accepte le fait de sa métamorphose, c'est-à-dire une fois de retour à Montréal.

Le but du voyage fait ressortir le profond bouleversement que vit et subit le personnage. Voici comment se pose cette question au sujet de son individualité. Il mentionne clairement pourquoi il entreprend son voyage, mais ce "pourquoi" dépasse largement les cadres d'un simple voyage d'agrément: "*Au lieu de séparer mon héritage*

en petits snacks pour tout le monde j'ai décidé d'essayer de me payer un banquet pour moi tout seul. Et de m'acheter un salut. Si je rate mon coup, y'aura pus d'espoir mais au moins j'aurai des histoires à conter"¹ Il y a ici beaucoup plus qu'une décision à l'emporte-pièce. D'abord, elle véhicule cette idée de vivre une expérience unique, personnelle, plutôt qu'une série d'expériences ordinaires. Une expérience de soi qui est jusqu'alors morcelée, divisée en "petits snacks". Le besoin est impératif et seule cette expérience semble pouvoir garantir son salut, c'est-à-dire lui permettre "d'échapper à un danger, ou de redevenir heureux". Que la destination de son voyage soit Paris, cela n'a guère d'importance. Il faut bien comprendre que sa métamorphose n'est pas le fruit de ce voyage mais ce dernier ne fait simplement que la confirmer, permet au personnage de se détacher de ses dernières illusions. Dans d'autres circonstances, un pèlerinage à Sainte-Anne de Beaupré, incluant lui aussi un retour au point de départ (Montréal), eut fait l'affaire. D'ailleurs Édouard précise un peu plus loin l'idée qu'il se fait de son salut, et pourquoi le voyage peut permettre sa réalisation: "*Dans leur fief d'Outremont, les vraies femmes du monde ne m'accepteraient jamais; j'ai pris un subterfuge pour m'immiscer auprès d'elles, pour devenir l'une d'entre elles, [.].*"² Alors Paris n'est qu'un contexte. Le terme devenir est imprimé en italique dans ce roman. Il s'agit d'un procédé rarement employé par l'auteur. En partie, il éclaire le but du voyage, c'est à dire pénétrer l'espace dans lequel vivent les femmes du monde. Après avoir vécu quarante ans dans la peau d'un homme dans l'est de la ville, il veut vivre les quarante qui lui restent dans la peau d'une femme, parmi les femmes d'Outremont, dans l'ouest de la ville. Cela ne contredit pas le concept d'individualité. Mais d'autre part, entre le devenir et le salut, il y a toute la question d'être, cette question qui occupe une place si importante dans le théâtre de Michel Tremblay. Ici, Édouard nous indique que sa période

¹ M. Tremblay *Des nouvelles d'Édouard*, p. 89.

N.B. Les références bibliographiques détaillées de tous les ouvrages mentionnés, dans les notes en bas de pages, se trouvent dans la bibliographie à la fin de cette thèse.

² M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 103

de développement est achevée, que sa période du devenir est terminée et qu'il lui faut maintenant être.

Est-ce que *Des nouvelles d'Édouard* illustre ce passage du devenir à l'être? Oui. Dix jours après son retour à Montréal, Édouard prend son envol. C'est ce que je vais démontrer à l'aide des différentes transformations ponctuant sa métamorphose. Mon interprétation est composée d'un ensemble de métaphores, d'images, tirées de ce roman, faisant directement ou indirectement allusion à la métamorphose du lépidoptère.

Un cycle de transformations

Des nouvelles d'Édouard est divisé en trois chapitres, les trois traversées. Ils sont à leur tour divisés en trois. Lors de la "Traversée de l'Atlantique", l'action se déroule successivement sur le pont du *Liberté*, puis dans la cabine d'Édouard, et enfin dans les salons de ce navire. Ensuite, lors de la "Traversée de la France", Édouard réalise qu'il est bien au centre d'un arc de cercle, entre la tête et la queue du train. Enfin, lors de sa "Traversée de Paris", la duchesse et le roturier se sont effacés et notre personnage fait seul trois promenades dans cette ville. Pourquoi Michel Tremblay insiste-t-il tant sur un développement en trois séquences? La métamorphose d'Édouard inclut trois transformations. Elles sont synthétisées, abrégées et enchaînées les unes aux autres dans le premier tiers de ce roman, la Traversée de l'Atlantique.

La première transformation est très brève. Elle est simplement transposée par le départ. D'une part, Édouard laisse tout derrière lui: chaussures, famille et amis. D'autre part, un héritage familial (les deux mille dollars que Victoire lui a laissés) lui permet de faire ce saut dans un milieu qui lui est inconnu, et qu'autrement il lui serait difficile de pénétrer, le monde de la première classe. Il est sorti d'un oeuf. L'embarquement donne une expression à son éclosion: les confettis, les serpentins sont les morceaux de la coquille qui se brise. C'est aussi un rideau séparant deux mondes:

celui où la vie de tous les jours continue, et celui par lequel le voyage vient donner forme aux aventures, à l'inconnu, au tout nouveau. Non seulement il y a éclosion de l'oeuf, mais le personnage fait l'expérience d'une toute nouvelle mobilité.

L'embarquement sur le *Liberté* est la matérialisation d'un rêve. Cela lui permet de naître, transformé, et de se mettre à marcher, dans un autre monde qui inclut celui des femmes du monde. Sur le *Liberté*, il part à la conquête de ce monde élargi et nouveau

Après ce départ Édouard, transformé, apprivoise peu à peu ce milieu qui lui est étranger. Bien sûr, il explore le navire, il se familiarise avec la vie en mer, il observe cette société mais, contre toute attente, dans un premier temps, c'est la réalité qui entoure le navire en soi qui le fascine, pas celle de l'intérieur. Édouard fait corps avec le *Liberté* et nous donne un aperçu de son rythme, de ses pulsations, de son rapport avec l'immensité de l'océan qui l'entoure. C'est pour le moins curieux. Michel Tremblay écrit habituellement surtout sur la réalité urbaine de ses personnages. La première page du journal rend compte d'un autre fait en apparence anodin: Édouard mentionne pourquoi il écrit ce journal. À travers cela, il nous ramène loin dans le temps, à l'époque de son enfance. Il se souvient de ses devoirs scolaires, des compositions qu'on lui imposait, de cette façon de rendre grâce à la nature tout en ignorant le milieu urbain dans lequel il vivait: "*Je m'inventais non seulement des vacances mais aussi une invraisemblable campagne, [.].*"¹ De fil en aiguille, il nous apprend qu'il s'agit de sa première excursion hors de Montréal. Il connaît bien la ville et ses mystères mais pour une raison ou pour une autre, il ignorait ce qui existait en dehors de ses limites. Il a scruté l'espace qui entoure la ville avec sa seule imagination. Ces faits sont liés à la première nuit, où il se trouve seul sur le pont du navire, incapable de dormir. Il observe la nature, l'espace qui entourait sa ville et cette fois il n'a pas besoin d'inventer: "*J'avais la tête levée pis j'me tenais à deux mains à la balustrade. J'avais*

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 57.

*jamais vu un ciel comme celui-là. En ville, on le voit pas, le ciel.*¹ Alors, lié au *Liberté*, il est submergé par ce qu'il voit dans ce monde élargi, hors de sa coquille. L'intérieur de l'oeuf (famille, chaussures et amis) était entouré d'une coquille qui s'est brisée lors de son embarquement; la ville. Sur ce navire, avec lequel il fait corps, qui glisse sur la mer, Édouard est saisi par son nouvel état d'être. Accroché à la balustrade du *Liberté*, ce regard sur la nuit étoilée lui donne le vertige, étire sa conception du monde. Néanmoins, il dévore des yeux ce qu'il aperçoit. La chenille est née et grimpe à pic dans un immense univers. De plus, ce simple fait joue sur un autre plan: la nuit étoilée remet en question l'origine de sa duchesse. C'est une dimension du personnage qui est née dans la nuit, mais dans un environnement urbain. Historiquement, la nuit et les histoires célestes lui appartenaient. Son origine apparaît d'un nouveau point de vue parce qu'au dessus des "stars" du cinéma, du théâtre, des livres, des "stars" de la ville, se présentent maintenant les étoiles du ciel. Contrairement à ce à quoi on s'attendait, c'est le ciel étoilé qui remet en question sa culture, plutôt que les femmes du monde. La duchesse est-elle quelque chose à la fois aussi brillant et intouchable qu'une étoile? Édouard transformé en chenille aperçoit ce qu'il y avait au-delà de sa coquille, de sa ville.

Un peu plus loin, la nature vient encore déranger son ancienne conception des choses. À nouveau l'action se situe sur le pont du *Liberté*, cette fois, sur l'heure du midi: *"Toute c'te grande étendue d'eau bleue-là, ça m'hypnotise. J'tombe dans la lune, le coeur mou, les bras posés sur les appuis de la chaise, pis le temps passe sans que j'm'en aperçoive. J'commence à comprendre les hommes qui ont pas apporté de livre."*² Édouard mentionne auparavant qu'il trouvait ça un peu bête de s'allonger et de faire des heures de chaise longue en fixant la mer du regard. Du moins, de ce qu'il avait vu au

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 69.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 79.

cinéma, de ce qu'il avait vu de loin, cela semblait insensé. Son expérience se situe à l'opposé de la précédente. La mer remplace le ciel, les pieds remplacent la tête, il est étendu mollement plutôt que debout, tendu et droit. Il apprivoise sa nouvelle forme sur toute son étendue. Il est maintenant fasciné par ce qu'il y a sous ses pieds. Cela dans une expérience de soi qui lui était jusqu'alors inconnue, comme si les petits gestes du quotidien, les petits moments au jour le jour prenaient une dimension qu'il ignorait complètement. Ainsi, cette expérience avec la mer vient élargir, sans commune mesure, l'idée qu'il se faisait de sa nature, de ce qu'il attachait avec dépit au roturier. Le voilà saisi par une sensation de bien-être qui n'a rien à voir avec sa culture. La chenille a apprivoisé son nouvel être. L'expression "ça m'hypnotise" indique son immobilisation entre le ciel étoilé et la mer; Édouard perd graduellement de vue ce qui l'entoure, perché sur un navire qui a pour nom le *Liberté*.

Donc le bris de la coquille est suivi par la renaissance d'Édouard dans la peau d'une chenille. Ensuite le personnage, ayant pris connaissance de l'univers qui entoure son nouveau monde, se retrouve suspendu entre ciel et mer. Ils en définissent de nouvelles limites plus étendues, cela à la fois dans l'espace et dans le temps

Ainsi suspendu, le personnage vit une deuxième transformation. Après cette séquence sur son enfance, sur le ciel, la mer, la nature, Michel Tremblay remet Édouard en contact avec la société du navire, avec ce qui se passe à l'intérieur. En contraste avec l'espace dans lequel il évolue précédemment, il y a des limites bien définies à cette intériorité du navire. Il s'y construit un cocon. Le personnage décrit ce qui se passe lors des banquets, des réceptions, des soirées, et peu à peu il adopte ce nouveau rythme. Il rêve de séduire le beau capitaine, la princesse Clavet-Daudun, mais il se contente d'abord de conquérir la reconnaissance de madame Beaugrand, sa compatriote, cette dame d'Outremont. Car après tout, c'est pour devenir l'une d'entre elles qu'il a entrepris ce voyage. Édouard s'enveloppe du rythme de la société du navire, de ce qui se passe à

l'intérieur. Il en a tout les privilèges, il a payé le prix d'un billet de première classe. Tout cela est un fil de soie avec lequel il tisse les multiples couches de son cocon. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que cette enveloppe est exclusive: elle exclut le roturier, le travesti, l'individu derrière le personnage. C'est un tissu qui le protège, le sépare à nouveau du reste du monde, semblable à celui des adolescents qui se regroupent entre eux tout en s'isolant du reste de la société. Le cocon est tissé avec un fil de soie qui a pour nom " la culture du beau et du grand": Édouard ne vise que cela. Sur le *Liberté*, il est en plein dedans, au même titre que tous les passagers de première classe. Il s'invente même deux rôles pour vivre dans cette culture, celui d'acteur (à la radio) et celui de journaliste. Néanmoins, après s'être lié d'amitié avec madame Beaugrand, il perd rapidement ses illusions: *"Et c'est là que la marde a commencé à pogner. On peut tout me faire: rire de mon physique, s'apitoyer sur mon ignorance, se moquer de mes aspirations, de mon accent, de ma façon de vivre et de penser, mais attaquer ma ville, ça je le prends pas!"*¹ La bagarre "pogne" dans le cocon, la chenille se transforme en chrysalide et prend les choses en main. Tout allait bien jusqu'à ce que madame Beaugrand lève ouvertement le nez sur la culture de l'est de Montréal. Édouard s'empresse de digérer cette couche, celle de la culture de madame Beaugrand. Michel Tremblay a fait jouer un jeu à son personnage, selon des règles différentes de celles de ses partenaires. Les banquets, les bals sont des accessoires pour Édouard. Il pensait explorer des profondeurs inconnues de sa culture à l'aide de ces artifices. Malheureusement il doit admettre que les services de table à seize morceaux, les cigares, les habits à queue, les bijoux d'argent, d'or et de diamant sur des corps enveloppés de robes à paillettes sont une bien maigre transposition de la nuit étoilée. Naturellement, tout cela brille, mais culturellement ce n'est pas très étincelant. Donc, dans ce

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 132.

deuxième mouvement, Édouard s'enveloppe et digère ce fil de soie et il apparaît sous une nouvelle forme, celle de la nymphe, de la chrysalide.

Le troisième et dernier mouvement de cette première traversée marque à nouveau la dernière transformation, comme dans *La duchesse et le roturier*, par le déguisement. Il nous amène là où le troisième roman nous avait laissé. Cette transformation est accompagnée par des changements de formes, extérieurs, concrets et exagérés (le costume). Elle a lieu lors de la dernière soirée sur le *Liberté*. Durant le bal masqué, Édouard s'habille en "bécosse de première classe": il s'enveloppe d'un rideau de douche, suspend des robinets à ses oreilles, il met à son cou une chaîne de lavabo. L'extravagance de ce costume s'ajoute au fait qu'il est le seul personnage durant ce bal à ne pas porter de masque. Michel Tremblay s'assure que son personnage soit unique, à part de tous les autres durant cette soirée. Sur son rideau de douche il a même mis des taches d'encre, comme des taches sur les ailes d'un papillon

Quand on crée, on perd la notion des choses. Je devais créer quelque chose de rare parce que j'ai pas tantôt pensé aux dégâts que je risquais de provoquer. Quand je suis revenu une dernière fois devant le miroir on aurait dit qu'une fabrique d'encre de chine avait explosé dans la cabine. [...] Très droit dans mon costume de Nefertito-romain, j'ai attendu que ça sèche.¹

Il a digéré le reste de son cocon. Ce qui restait, c'est toute la première classe et sa culture, et pas seulement celle de madame Beaugrand. Dans un même temps, la chrysalide fait place au papillon. Il est à noter que chez le lépidoptère, la percée du papillon est soudaine. Souvent la forme qui émerge est méconnaissable, les ailes ratatinées, froissées sur son corps. Édouard, lui aussi attifé d'un costume étrange, danse, se démène comme un diable, une bonne partie de la soirée. Cela, devant tout le monde, lors de ce bal de clôture où il est le seul à ne pas porter de masque, comme s'il était tombé. Encore chez le lépidoptère, à la suite de la percée soudaine du cocon, le papillon pompe un liquide singulier (certains auteurs identifient ce liquide par le terme

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 154.

"sang") dans ses ailes pour leur permettre de se déployer, de s'étendre et de durcir. Édouard se découvre des ailes: une duchesse et un roturier. Il a lui aussi pompé un liquide singulier dans ces ailes. Il est monté sur la scène, et poussant d'un cran la surprise qu'il avait provoqué par son costume, il a récité le songe d'Athalie. Peu après il est remonté sur la scène et poussant la surprise plus loin, il a entamé "C'est en revenant de Rigaud". Édouard a "pompé" de la culture dans ses ailes.

Michel Tremblay a fait subir trois transformations successives à son personnage dans cette première partie, la Traversée de l'Atlantique. Édouard brise sa coquille en quittant travail, famille et amis. Ensuite il découvre un univers entre ciel et mer: comme une chenille il est suspendu entre ciel et terre. Puis, durant sa suspension, il tisse et digère un cocon qui a pour fil la culture du beau, du grand, et se transforme en nymphe, en chrysalide. Finalement, contre vents et marées, il se métamorphose, la chrysalide donne forme au papillon et apparaissent ses ailes: une duchesse et un roturier. Ce passage d'une forme à une autre, d'une rive à une autre, occupe plus de la moitié du roman. La troisième transformation ne garantit pas à ce point l'envol du personnage. Cela, c'est un choix qu'il doit faire lui-même.

Un nouveau personnage

Il n'y a plus de modèle à suivre, une fois ces transformations complètes. Le personnage est modèle en soi, adulte, papillon, imago. L'acceptation de cette réalité ne se fait pas du jour au lendemain, elle n'est pas spontanée. Édouard a digéré la culte du beau et du grand, percé les mystères de la première classe. Néanmoins il a de la difficulté à prendre son envol, à s'arracher de son arbre. Il devra abandonner ce milieu qui l'a si bien nourri, si bien protégé. La traversée de la France marque le début de la reconnaissance, par Édouard, de sa propre métamorphose, de son nouveau corps: "[..] et j'ai entrevu la locomotive qui crachait sa boucane presque noire. Quelques voyageurs,

dans le premier wagon, envoyaient la main à ceux du dernier. Je me suis mis à la fenêtre moi aussi. J'étais exactement au centre de l'arc de cercle que formait le train.¹

Ce n'est pas dans les habitudes d'Édouard de dire qu'il est au centre de quoi que ce soit. Au contraire, avant sa traversée de l'Atlantique, sa devise était. "la roture le jour, le sang bleu la nuit". Il s'est opéré une véritable fusion sur le *Liberté*. Une chose est certaine, Édouard est maintenant au centre de son monde. Il est au centre de cet arc de cercle et il digère sa traversée de la France. Est-ce que cette "boucane noire" laisse apparaître "l'énorme cocon" autour de sa nouvelle forme, c'est-à-dire l'univers dans lequel il doit vivre? Pas tout à fait, parce que lorsqu'elle se dissipe, il aperçoit Paris. Comme toute, Édouard aperçoit un monde vers lequel il se dirige en rampant et à l'extérieur de son cocon. Alors Paris lui apparaît maintenant moins séduisant, sous la forme d'un monstre et beaucoup moins comme un lieu de pèlerinage. "*J'ai eu l'impression que nous faisons le tour d'un monde imaginaire au cœur duquel se tapit Paris, ce monstre dont je ne sais rien et dont j'ai la naïve prétention de faire la conquête.*"² Décidément, un peu de lumière a changé beaucoup de choses. De la chrysalide au papillon il y a deux états d'être très différents l'un de l'autre. Édouard doit réapprendre à vivre (changer de régime alimentaire, remplacer la marche par l'envol). Pour cela, il doit quitter l'arbre sur lequel il est né, sacrifier, laisser derrière lui l'endroit où il avait trouvé tant de confort dans son cocon.

Un nouveau monde

C'est dans la troisième et dernière traversée qu'apparaissent crûment l'échec, les déceptions du voyage. Mais il faut considérer la perspective suivante: si l'on reconnaît la métamorphose d'Édouard, il faut admettre qu'il sera submergé par de toutes nouvelles perceptions du monde, et que ce dernier apparaîtra lui aussi nouveau, dans de

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 189.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 189.

nouvelles sensations (la vue, l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe). Alors il est beaucoup moins pénible de suivre Édouard dans Paris, lors de ses promenades. Cela lui prend trente-six heures pour s'apercevoir que ce n'est pas Paris qu'il tente de conquérir, mais bien sa nouvelle façon de percevoir les choses. Cette traversée est elle aussi divisée en trois parties. À l'intérieur des trente-six heures du séjour, Édouard fait trois promenades entrecoupées de périodes de sommeil. Le passage sur le *Liberté* marque la fin d'un hivernement qui a débuté longtemps avant ce voyage. Paris est une branche de l'arbre sur laquelle il s'est accroché, quelque part au milieu de sa jeunesse. C'est du théâtre, de la littérature, de la musique, de la "culture française". Le temps où sa vie a pris toute une dimension culturelle nourri par son rôle de spectateur. La traversée de Paris ramène Édouard au point de départ, remet en question sa jeunesse et ses illusions.

D'abord, il digère le tout nouveau tout beau. La première promenade rend officielle la fin de l'hivernement: "*À ma descente du train, j'avais soif, j'avais faim... et j'avais envie. Excusez-moi de vous parler de mes besoins naturels, comme ça, mais celui-là était des plus pressants et a pris une importance que ce genre de choses-là prend rarement chez nous.*"¹ Ses besoins, d'ordre primaire, forment un cycle complet. Michel Tremblay met beaucoup de soin à décrire la faim, la soif et les "envies" de son personnage. Cela confirme que ce personnage s'est bel et bien transformé, qu'il a fini d'hiverner et qu'à nouveau il fait l'expérience d'un nouvel état d'être. Il ne faut pas beaucoup de temps pour qu'Édouard confronte Paris et l'idée qu'il s'en était fait. Un mélange d'extase et de déceptions. Tous les décors sont réels, mais la vie parisienne le déçoit et même le choque un peu, sans l'impressionner. Et ses besoins naturels, il ne les satisfait tous qu'à demi. On n'a qu'à se rappeler de l'épisode du restaurant de la gare, c'est différent de ce à quoi il s'attendait. Il lui faut même s'inventer un accent pour se

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 207.

faire comprendre. Puis, exténué, il s'endort sur son nuage de la rue Doudeauville. Lors de cette première promenade, on se rend compte que les duchesses de Langeais ne courent pas les rues, dans Paris. Michel Tremblay, ainsi, nous fait vivre la façon dont Édouard se contente de marcher en traînant ses ailes comme un fardeau.

Une fois amorti le choc de l'arrivée, Édouard fait une exploration méthodique de Paris, il tente d'en digérer le quotidien. Sur le demi échec de la précédente promenade, le lendemain matin, il tente d'apprivoiser les us et coutumes parisiens. C'est très court comme promenade et il fait à nouveau face à un mur: "*Une vieille madame toute courbée qui marchait à l'aide d'une canne a regardé dans ma direction en disant. «C'est un monde!» pendant qu'un monsieur, tout raide dans son habit gris, lui répondait même si ce n'était pas à lui qu'elle s'était adressée: «C'est inacceptable, madame, inacceptable!»*"¹ Encore une fois, Édouard fait face à un monde qui lui est étranger, mais surtout à un personnage étranger à lui-même. La dame s'adresse à Édouard et sous ses nouveaux sens, il n'est pas encore prêt à répondre. Il reste bouche bée. On connaît la suite. Il a fait une bien piètre performance dans cette tentative pour se procurer de quoi déjeuner: quatre livres de "cretons", des biscuits secs et de l'eau minérale. Tout a abouti dans les cabinets, sauf l'eau et les biscuits. Encore une fois, Édouard se heurte à quelque chose d'invisible lorsqu'il tente tout simplement d'assouvir ses besoins naturels, de vivre dans le quotidien parisien, excluant la "grande culture". Il retourne de peine et de misère sur son nuage de la rue Doudeauville et retombe, en pleine matinée, dans un profond sommeil. Édouard n'est plus écartelé entre l'idée d'être duchesse ou roturier, mais Paris, lui, est divisé en deux. Son quotidien lui est étranger, et cela, malgré le fait qu'il nage dans des décors qui lui sont familiers. Ainsi Édouard perd une partie de ses illusions et apprivoise sa nouvelle forme. Il doit admettre qu'à côté de

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 228.

l'aspect culturel de Paris il y a une vie plus ponctuelle, au jour le jour: le quotidien. Ce régime lui convient peu.

Finalement Édouard s'attaque au morceau qui lui est le plus familier: la culture. La troisième et dernière promenade débute par la toilette du personnage, comme sur le *Liberté*, et comme dans le précédent roman. Il se débarrasse des derniers débris qui le recouvraient. Encore une fois l'auteur nous donne des signes d'une métamorphose achevée: "*Je suis tout fin prêt à sortir, beau comme un coeur, je me sens comme un jeune marié. À nous deux, Paris! Ou, plutôt, à nous trois puisque je vous entraîne avec moi.*"¹ Il a simplement passé une chemise blanche et un pantalon noir. La transformation est telle que la duchesse et le roturier sont maintenant remplacés par un jeune marié. Mais ce mariage n'est pas consommé.

J'ai tout mis ça sur le compte de l'accumulation des sensations, d'émotions, de chocs subis depuis hier [...]. Vous m'avez déjà dit que vous aviez eu l'impression de rêver la deuxième moitié du jour de votre mariage parce que vous n'étiez plus capable de rien prendre. Ça m'est revenu pendant que je contemplais la devanture du Louvre sans rien ressentir, puis je me suis dit. «Pour elle, j'vas essayer de bien vivre la deuxième partie de ma journée de noces!»²

Parti à la recherche de la duchesse, il est submergé de sensations nouvelles. Elles viennent souligner non pas les particularités de l'objet de ses sensations, mais bien cette nouvelle sensibilité. Édouard finit par s'habituer à l'exotisme d'une ville qui lui est inconnue, et il part à la recherche de sa vie. L'auteur nous propose une image noire de Paris, par l'entremise de son personnage, lors de cette troisième promenade. Édouard se promène rue Saint-Denis, où des femmes offrent leur corps, les plus jeunes dans les rues bien éclairées, les plus vieilles dans des ruelles obscures. Il observe le manège des hommes sur une place, près des bains publics, qui nous ramènent vaguement au manège de Maurice, au "Coconut Inn", sur la "Main". Il passe devant les étalages sur une place publique où le marchandage bat son plein. Il nous donne l'impression que tout est

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 243.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 278.

marchandé, que la vie est offerte sur un étalage. C'est ainsi que le personnage prend petit à petit conscience de l'être nouveau qui l'habite, et il constate que sa duchesse n'est pas emmurée dans des décors. Alors durant cette promenade, le fait qu'il n'a que rampe, lui saute aux yeux: "*J'ai fendu Paris en deux, comme on tranche un fruit ou un oignon! Je suis parti du fin nord et j'ai coupé droit vers le sud en passant par le noyau du fruit, l'île de la Cité! Sans m'en rendre compte j'ai pénétré dans Paris comme un ver qui s'introduit dans une pomme, de la pelure au coeur.*"¹ Edouard a apprivoisé sa nouvelle forme, il s'est assez débattu. Son nouveau monde est aussi réel à Paris qu'à Montréal. Il l'est même plus à Montréal, parce que c'est là que s'est développé son germe. Il se détache de cette branche, il prend son envol, et il prend le chemin du retour

Pourquoi Édouard ne prend-t-il conscience de son envol qu'une fois de retour à Montréal? La "robe de lamé noir" qu'il n'a jamais portée et qu'il a de toute évidence troquée pour le costume de la "dame pipi"; le retour après un très court séjour de trente-six heures; la fin d'une période importante dans la relation étroite entre lui et *la grosse femme* : tous ces faits soulignent la métamorphose d'Édouard. Au sujet des cinq jours que dure le retour, les dix jours qu'il passe ensuite enfermé dans un hôtel de l'est de la ville, on ne sait rien. C'est le noir. C'est là, dans l'intimité de leur retraite, que la duchesse et Édouard ont consommé leur mariage, qu'il accepte le fait de sa métamorphose. Ensuite, le personnage prend son envol: "*Édouard était seul sur le balcon, bouleversé et choqué de ses aveux. Il changea de chaise avec mille précautions pour ne pas faire de bruit et se mit à se bercer dans la chaise de la grosse femme.*"² Sur ce balcon, laissé seul par la suite, on se rend compte que c'est tout un pan de sa vie qu'Édouard met dans une boîte, et qu'il entoure d'un ruban. Non plus pour la fuir, mais

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 292

²Voir l'annonce du voyage d'Édouard à la fin du troisième roman, *La duchesse et le roturier*.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 311.

parce que cette période est bel et bien terminée. Cette scène de la rue Fabre nous ramène au point de départ, au premier roman. C'est sur ce même balcon que la grosse femme renaît, plus grosse, plus grande, qu'elle prend elle aussi son envol dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*

Aussi, l'envol nous ramène aux quarante premières pages. Sans plus de détails, on apprend qu'Édouard a connu trente ans de gloire sur la "Main". Ensuite, on pouvait s'y attendre, il ne reste que la mort. Michel Tremblay nous y amène sans détours. Édouard meurt épinglé d'un coup de couteau, dans un "parking" du centre-ville. La mort est une dernière transformation qui termine et boucle ce cycle de l'émergence, nous transportant dans un espace mystérieux et impénétrable de l'être; un espace ainsi apparenté à celui de l'être avant la fécondation de l'oeuf. Y-a-t-il évidence d'un cycle métamorphique dans les trois romans qui précèdent *Des nouvelles d'Édouard?*

CHAPITRE DEUX

Trois transformations durant l'émergence

Dans *Des nouvelles d'Édouard*, des allusions, des allégories, des costumes et surtout, un voyage et ses trois traversées font apparaître le cycle métamorphique Édouard vit à nouveau, sous forme rétrospective, de grandes séquences de sa vie, puis il prend son envol. Qu'en est-il dans les trois premiers romans? Les allusions à la métamorphose du lépidoptère sont souvent directes et les trois transformations de ce cycle y sont bien étalées. Les sept femmes enceintes, de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, déposent leurs oeufs fécondés sur un petit bout de rue. Tout autour s'affairent une multitude de personnages, comme autant de segments de chenilles, liés les uns aux autres par la famille. Puis, suit une deuxième transformation, celle d'un trio de fillettes que l'auteur compare à des "chrysalides" dans *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*. Enfin, cette transformation est suivie par une troisième. Édouard se découvre des ailes à l'intérieur d'un "immense cocon" dans *La duchesse et le roturier*. Ici, les transformations sont réelles, non plus figurées, puisqu'elles sont transposées dans des bouleversements physiologiques aussi radicaux que la naissance d'une première forme à l'être, suivant la grossesse, une deuxième suivant la puberté, et enfin une troisième, celle d'un corps ayant atteint la fleur de l'âge, sur le point d'entreprendre son cheminement sur le versant descendant. Mais dans l'ensemble, il n'y a pas d'ambiguïté possible. À travers tous ces bouleversements ressort la métamorphose de ce corps. Néanmoins, l'histoire de plusieurs personnages le démontre, ces changements peuvent être couverts d'ombres, pour une raison ou pour une autre, comme des fleurs fermées ou encore des ailes repliées.

D'un oeuf: une chenille

La grosse femme d'à côté est enceinte est le roman des origines, une source d'où surgissent la plupart des personnages de l'oeuvre de Michel Tremblay. Il y a sept femmes enceintes, comme autant de jours que le mythe de la création. L'accouchement est absent, plus exactement il demeure implicite. Les sept ventres engrossés véhiculent l'image d'un oeuf, un monde plein d'inconnus, impénétrable, clos, mais surtout monde entier, absolu, intègre. Cet oeuf enveloppe le mystère de la naissance. D'autre part les Tricoteuses, véritables esprits, êtres immatériels ou fantômes, ajoutent au secret: elles tricotent des "pattes" de bébé, elles en sont un peu les gardiennes. L'oeuf est un point d'origine pour tout les personnages, qu'ils habitent Outremont ou le Plateau Mont-Royal, qu'ils soient hommes, femmes ou travestis.

Je faisais allusion à la réalité physiologique des transformations dans l'introduction de cette thèse. Ici, la première transformation est conjuguée à celle de la nature au printemps, nature qui s'éveille, qui renaît, se met à revivre. Ce printemps, Michel Tremblay le situe à un moment très précis. La sève a depuis longtemps recommencé à couler, il n'y plus de neige, il s'agit d'une période médiane. Voici ce que Béatrice (l'une des prostituées) observe, en se rendant chez Marie-Sylvia: "*Les trois peupliers qui bordaient la rue étaient surchargés de bourgeons dodus et luisants mais pas une feuille n'avait encore réussi à crever sa prison. La pluie de la nuit précédente avait lavé les rues et ça sentait l'eau.*"¹ Donc on assiste à l'apparition d'une première forme de vie, le bourgeon, "une excroissance qui apparaît sur la tige ou la branche d'un arbre, et qui contient en germe les tiges, branches, feuilles, fleurs ou fruits". N'y a-t-il pas analogie entre le bourgeon et l'enfant qui contient en germe l'adolescent, l'adulte, le vieillard, qu'il sera tour à tour? La naissance des bourgeons, oui, mais aussi l'absence

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 61.

de feuilles. Elles naîtront dans une séquence subséquente, elles annonceront l'été. Tremblay écrit "pas une feuille", et un peu plus loin il écrit qu'il n'y a "pas d'adolescent" en ville. Qu'est-ce qui reste? Des hommes épargnés par la guerre, des femmes dont plusieurs sont enceintes, et des enfants. Le phénomène de la naissance et la période qui la suit sont ici liés à un phénomène comparable dans la nature, et rendent familier cette idée de multiples transformations. De plus, les bourgeons sont "dodus et luisants", ce qui n'est pas sans analogie avec une autre première transformation, celle du lépidoptère où, d'un oeuf, naît la chenille dodue et velue.

Selon l'interprétation que je propose ici, ce roman devrait donner vie à la chenille. Que s'est-il passé dans cette journée du deux mai? L'action débute tôt le matin, lors d'une journée de printemps où des personnages iront se promener au parc Lafontaine, d'autres sur la rue Mont-Royal, d'autres près de l'école des Saints-Anges, puis ils reviennent se réfugier rue Fabre. Ils ont pris une bouffée d'air. Au parc Lafontaine les enfants joueront, mais Victoire, Mercedes, Paul et d'autres s'y retrouvent par hasard. Le tout se déroule entre sept heures le matin et sept heures le soir. Cette demi-journée nous révèle les habitudes de la chenille: on la suit dans son exploration des ramifications de l'arbre sur lequel elle est née, puis dans sa descente du tronc, dans ses promenades sur la terre ferme, puis dans sa remontée sur l'arbre. La chenille est l'enveloppe que constitue la famille, et ses segments sont l'individu à travers cette dernière. Elle surgit à la fin du roman. Dans un premier temps, ce sont ses sections que l'on aperçoit: des enfants à la queue, des mères et quelquefois des pères de famille à la tête, et d'autres adultes formant une section médiane.

D'abord, à la queue, il y a des enfants. Marcel est le plus près de l'ordre primaire de la chenille: il mange, il dort et se promène. Michel Tremblay utilise entre autre les termes suivant pour décrire la façon dont il se meut: "se glissait, se pelotonnait, grimpait ". Aussi il rampe dans son univers, il s'y glisse de si près que

Thérèse s'exclame: "*«Y'est rien que midi pis t'es tellement sale qu'on dirait que t'as passé deux semaines dans une soie cochon!» «C'est quoi, une soie à coçon?» «J'sais pas. C'est de la soie.»*"¹ Thérèse, elle, a déjà commencé à s'envelopper d'un fil de soie. Sa rencontre avec Gérard Bleau illustre ce fait un peu plus loin. Elle se compare alors à "une araignée tissant sa toile" pour capturer Gérard Bleau. Mais on peut deviner que le fil de sa toile sert plutôt à tisser un cocon, comme le fait la chenille. Ici, selon moi, il s'agit d'un élément romanesque qui lie ce roman à celui qui le suit, où trois chrysalides apparaîtront à travers les fillettes. Revenons à Marcel. C'est avec toutes les parties de son corps qu'il prend contact avec ce qui l'entoure. On peut dire pour le moins qu'il a les deux pieds sur terre, et un peu plus. Marcel, exténué par la marche, les balançoires, les jeux, entraîne Philippe dans le sommeil lorsqu'il décide de s'endormir: "*Marcel bougea un peu, enlaça Philippe de ses petits bras maigres, soupira, sourit [...]. Philippe prit le parti d'essayer de dormir, lui aussi. Il appuya sa tête contre le tronc de l'arbre, ferma les yeux.*"² Philippe n'avait pas vraiment le choix. Les deux petites "pattes" de Marcel se sont arrêtées et lui aussi a dû s'arrêter. Ils se sont endormis au pied d'un arbre de la même façon qu'une chenille s'arrête, un peu n'importe où, demeurant immobile, dormante, pour de longues périodes de temps. C'est aussi un état d'être de l'enfance. Puis, les traits de chacun sont souvent peints par opposition aux traits d'un autre personnage. Ainsi, le portrait fait état de leur nature, mais toujours dans une perspective d'ensemble: "*Thérèse était farceuse, gaie, grimaceuse comme un party d'Hallowe'en et Richard était sérieux, triste, pâle et ennuyeux comme une messe des morts. Mais ils étaient inséparables, Thérèse s'amusant d'un rien, Richard s'ennuyant partout.*"³ C'est comme si chacun était attaché à un même axe. De cette façon, tout en étant uniques, ces personnages ne définissent qu'une partie d'un tout: les paires rendent

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 84.

²M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 159.

³M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 31.

compte de la juxtaposition respective des segments; Marcel et Philippe sont "enlacés" l'un à l'autre, et ici Thérèse et Richard sont "inséparables" l'un de l'autre. Le tout possède un profond équilibre, c'est ce qui l'empêche de boiter, et c'est ce qui rend la marche du groupe d'autant plus facile. L'organisation de ces segments de queue va plus loin. Elle a un ordre:

Thérèse dirigeait les jeux, Marcel accroché à sa jupe, et Richard et Philippe suivaient leur chef aveuglément, riant quand Thérèse riait, criant quand elle avait peur, applaudissant quand elle gagnait une partie de tag; mais lorsque Marcel, déjà barbouillé, la culotte souillée, les lacets de bottines détachés, les cheveux en bataille, s'arrêtait pile au beau milieu du chemin de terre et disait de sa voie flûtée: «Quand est-ce qu'on zoue?», la situation devenait plus délicate Richard et Philippe s'asseyaient par terre, arrachaient un brin d'herbe avec lequel ils essayaient de se fabriquer un gazou pendant que Thérèse tentait de dissuader son frère d'aller au terrain de jeux qu'ils avaient encerclé depuis leur arrivée mais qu'ils avaient soigneusement évité.¹

Encore une fois, une paire de pattes s'arrête, tous les pattes sont immobilisées. Ces enfants se déplacent d'un seul corps; lorsque Marcel s'arrête, tout le monde s'arrête au beau milieu du chemin de terre. L'ordre est naturel, Thérèse en a pris la tête et les autres suivent selon la hiérarchie, leur âge, leur rôle respectif dans la famille. Marcel, lui, est à la remorque de cette section de queue et ainsi il donne d'une certaine façon des directions. Il est à la fois indépendant et à la charge des autres. Les descriptions précédentes soulignent l'organisation de ces segments. Les jeux des enfants illustrent la façon dont ils s'articulent: "*Quand elle eut terminé de faire semblant de se moucher, elle se rendit compte que Marcel, emporté par le jeu de Philippe, s'était mis à son tour à se contorsionner, copiant chaque geste et chaque expression de son cousin avec un plaisir évident.*"² Ils sont entraînés dans un même jeu, et lorsque l'un d'entre eux prend une initiative, cela déclenche une réaction en chaîne. Chacun est malléable, unique et malgré tout cette section demeure bien articulée. Lorsque la chenille se développe, entre les segments, il y a une distension, mais le développement sera surtout le fruit de plusieurs

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 81.

²M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 122.

mues. Les jeux des enfants au parc Lafontaine, Philippe dans la peau d'un infirme, Thérèse dans la peau d'une mère de famille, illustrent cette mue et la distension. Tour à tour, avec les années, ils sautent d'une position à l'autre vers celle de tête. Donc, cette section de queue est caractérisée par des petits corps sur deux pattes, "enlacés, inséparables, accrochés" les uns aux autres, protégés et enfermés à la fois, par cette enveloppe qu'est la famille.

Cette allure de chenille ne se limite pas aux enfants. Il y a aussi les adultes qui lui donnent forme à travers les promenades. Certains personnages sont eux-mêmes d'immenses chenilles. Ils rampent, mangent et dorment. Parmi ces derniers, il y a le mari de Claire Lemieux: *"Il mangeait de plus en plus en écoutant les émissions drôles à la radio, faisait quelquefois l'effort d'aller se promener sur la rue Mont-Royal. «J'vas aller me dégourdir les jambes.» Mais il revenait très vite, essoufflé, rouge, une main sur le coeur. Il avait de la difficulté à grimper les deux escaliers en colimaçon et arrivait au troisième palier à genoux, [...]."*¹ Sa plus grande ambition, manger. Cela va prendre un bon moment avant qu'il puisse prendre son envol. C'est comme s'il n'avait jamais grandi, simplement grossi en gardant les rondeurs de son enfance. C'est une grosse chenille, un peu par un fait de sa nature, mais aussi par le fait de ne pas vivre plus d'une transformation. Manger est un phénomène qui prend beaucoup de place dans ce roman, et surtout manger beaucoup: la passion et les talents de cuisinier de Pit Cadieux sont décrits avec soin; Laura Cadieux est dépassée par ses appétits; Germaine Lauzon prend, en fin d'après midi, une "petite soupe" chez sa soeur Gabrielle, avant d'aller préparer son propre repas du soir, etc.. Ray Morris, dans un ouvrage sur les lépidoptères, décrit la séquence larvaire (ceile de la chenille) de la façon suivante: "Non dérangée, la chenille mange, et puis mange et mange encore. Elle digère une quantité énorme de matière végétale, elle accumule des réserves qui seront l'unique

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 90.

source de nourriture pour la séquence subséquente (celle de la chrysalide)". Manger dans ce roman a beaucoup d'importance, ainsi que la marche. Voici deux autres personnages qui ramènent cette image de la chenille, qui n'ont vécu qu'une transformation, Ti-Lou et Rose Ouimet: "*T'as vingt-deux ans, vierge, prends pas ces airs de martyre-là! Déplisse ton front, déplisse ta bouche, tu vas avoir des rides à trente ans! Si ta vie te fait chier envoie-la promener pis change!*" Mais quand on marche sur trois jambes dont deux sont en bois il est bien difficile de prendre qui que ce soit par les épaules et de le secouer [...]."¹ Rose accumule des rides. C'est une chenille dont tous les segments se sont compressés sur ces deux petites pattes, où la vie n'est que misère, quelque chose qu'elle subit, plutôt que de vivre. Plutôt que de grossir démesurément, Rose se ratatine. À l'opposé, Ti-Lou possède cent huit souliers et ironiquement, une seule jambe. Cinquante-quatre paires de souliers comme autant de pattes d'un mille-pattes, toutes du même côté. Son cheminement est une longue promenade où autant d'hommes ont défilé dans son lit, puis sont disparus. Contrairement à Rose Ouimet, Ti-Lou voit sa vie tout étirée, tout étiolée, comme si les différents segments de son existence s'étaient mis dans la tête de se détacher les uns des autres. Le mari de Claire Lemieux, Ti-Lou, Rose Ouimet sont des chenilles, des personnages dont l'épanouissement s'est arrêté en cours de route, et les autres transformations n'ont pas suivi; le premier s'est mis à grossir; le deuxième perd une patte (cinquante-quatre?) en cours de route; et la troisième, en refusant de se nourrir, accumule prématurément des rides, des plis, elle se ratatine avant le temps. Dans l'ensemble, l'essentiel est assuré: se nourrir, mais de façon minimale. Ces personnages sont demeurés enfermés dans des convictions, dans des comportements, dans une façon de vivre qu'ils ont développés dans leur enfance (ou leur adolescence) et après, sans chercher plus loin, il vivent en accord ou en réaction à ces principes.

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 111.

Les personnages précédents décrivent comment ils vivent cet éveil au printemps, et ainsi on se rend compte que pour plusieurs, printemps ou non, leur éveil a ses limites. Dans chacun des cas précédents, la famille est soit un mode de vie qu'on adopte par défaut, sans s'en rendre compte, ou encore comme Ti-Lou, quelque chose à quoi on s'oppose farouchement, cela sans qu'il y ait véritable libération. Pourtant, la famille est à la fois un carcan et une armure protectrice. C'est une structure essentielle. Victoire est à la tête d'un de ces mille-pattes. Elle a d'ailleurs acquis une solide réputation, à sa tête, même hors de la rue Fabre: *"Tit-Moteur vous revirait la rue Mont-Royal à l'envers, entre De la Roche et Papineau, des deux côtés, en une après-midi de temps, pis après a'remontait la rue Fabre avec une paire de bas dans un p'tit sac brun ou ben donc un suçon à une cenne planté dans'bouche comme un trophée!"*¹ Encore cette image de la chenille, cette fois qui fait des ravages, se promène d'un magasin à l'autre, touche un peu à tout et fait peur aux commerçants de la rue Mont-Royal. Victoire est forte, de ce point de vue. On sait aussi que dans le logement de la rue Fabre, elle n'a pas ménagé les moyens pour imposer sa façon de voir les choses (cachant les pantalons de Gabriel, feignant de mourir, criant au feu). Néanmoins, il est clair qu'elle est motivée davantage par un désir de couvrir sa progéniture plutôt que de la tyranniser. Le résultat est le même: tous sont des appendices de Victoire, mais elle n'en est qu'en partie responsable.

La famille est une enveloppe dont certains n'ont pas su se libérer le temps venu. L'enlacement par la famille est nuancé. Après la tête de ce corps à mille-pattes, il y a ceux qui suivent comme de grands enfants, par exemple; Gabriel dans le sillage de la grosse femme: *"Son mari, Gabriel, ce grand enfant qu'elle protégeait depuis vingt ans et qu'elle guidait sans qu'il s'en rende compte, gardant pour elle les plus grands soucis*

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 175 et 176.

[...]."¹ Pour une raison ou pour une autre, Gabriel ne se transforme qu'à demi: pas un adulte, pas même un adolescent, simplement un "grand enfant". Ce n'est pas suffisant pour qu'il assume, avec *la grosse femme*, son rôle à la tête de la famille. Gabriel ne vit simplement qu'une saison: son printemps. Il se laisse vivre dans le confort de la famille. Il y a plusieurs de ces sections médianes. Édouard occupe une autre position dans le tissu familial, il se situe quelque part entre Gabriel et Victoire : "*Elle tenait le bras d'Édouard et allait poser le pied sur la première marche au bout de l'escalier lorsqu'elle s'arrêta soudain, se raidit, s'appuya contre la main courante. Avait-elle vraiment envie d'aller parader rue Mont-Royal au bras de cet énorme bébé qu'elle adorait mais qu'elle savait ridicule et même risible?*"² De grands enfants, personnages qui en suivent d'autres, qui n'ont pas pris conscience de leurs transformations. Gabriel, Édouard, le mari de Claire Lemieux sont tous de grands enfants. Édouard nuance ce fait à sa façon, il n'est plus tout à fait un appendice: "*Tant que sa mère vivrait il ne pourrait que barboter dans la fange de sa volonté, à elle, évoluant autour d'elle comme un satellite dépendant, soumis à des lois qui ne sont pas les siennes* [...]."³ Il s'agit ici du point de vue du personnage, et peut-être ne se rend-t-il pas compte qu'il s'est lui-même enfermé dans le giron de sa mère. Gabriel et Édouard, dans une moindre mesure, sont ici l'un et l'autre à la remorque d'un chef de famille.

Après toutes ces promenades, c'est le retour rue Fabre. Victoire et Édouard, Paul, Mercedes, et Béatrice, qui avaient tous pris des directions différentes au matin, rejoignent les enfants au parc Lafontaine. Ensemble, à la file indienne, ils amorcent le retour:

Un bien étrange cortège sortit du parc Lafontaine: en tête venait une vieille femme toute cassée qui tirait par la main deux petits garçons, le premier, grand, pâle [...]; le deuxième, court et joufflu, [...]; un homme visiblement éméché les

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 234.

²ivi. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 140.

³M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 221.

suivait, [...], le dos courbé; ensuite venaient deux très belles jeunes femmes qui se tenaient par la taille, [...]; et un gros homme fermait la marche, un petit garçon sale dans les bras et une fillette trop sérieuse accrochée à la poche de sa veste.¹

Ce cortège met au premier plan la multiplicité des formes corporelles de l'émergence durant toute une vie, mais à travers la famille. On y retrouve des enfants de quatre et huit ans, deux adolescents de onze ans, deux jeunes femmes entre la vingtaine et la trentaine, deux hommes dans la quarantaine au milieu de leur vie, et enfin Victoire qui a soixante-quinze ans. Chacun souligne les différentes positions qu'il est possible d'occuper dans la famille et cela dans le temps. Pour plusieurs, malheureusement, la famille est devenu un carcan (une enveloppe dont ils n'arrivent pas à sortir) plutôt qu'une structure protectrice pour vivre leur enfance. Ils se contentent de suivre. Ce défilé est étrange parce qu'il annonce la fin du règne de Victoire. Ce cortège est aussi un peu l'image de sa vie. Sa vie qu'elle a toujours tenue en main, où elle a foncé, avec des résultats plus ou moins heureux quelquefois, mais tout de même une vie à elle, qu'elle a bien remplie. C'est la dernière fois qu'elle prend la tête de la famille, c'est elle même qui desserre ses liens familiaux en invitant Mercedes et Béatrice. Comme si Victoire faisait la paix avec sa famille, mais en plus avec l'humanité, en acceptant toutes ces formes d'expression. Victoire, la mère de tout ce monde, descend elle-même de son trône, faisant éclater son autorité, et elle se détache de la famille. Elle prend son envol. Maintenant c'est aux autres de remplir leur propre vie.

La réunion des sept femmes enceintes, sur un balcon tout à la fin du roman, nous ramène au point de départ. Cela, avant que le corps ne prenne forme durant l'enfance. C'est le point où l'inorganique est le plus près de l'organique. Le point où la transition s'opère et suit la naissance de la chenille. Pour six d'entre elles, il s'agit d'un premier enfant. Elles vont former, fonder, donner réalité à cette enveloppe qu'est la famille:

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 251.

«Montez! Montez! V'nez jaser!» Elle regarda tour à tour Germaine Lauzon, Rose Ouimet, Gabrielle Jodoin, Claire Lemieux et même Marie Louise Brassard qui n'avait pas quitté son balcon. «Moé aussi j'attends un bébé comme vous autres ... V'nez on va s'en parler ...» [...] Alors s'élevèrent du balcon des rires, des chuchotements, des éclats de voix réprimés par des mains sur des bouches.¹

L'être à naître, lui, sera quelque chose d'unique, et toutes les voies qu'ont prises les personnages précédents, en plus d'un nombre illimité d'autres, l'attendent. Ces femmes enceintes sont autant de papillons déposant des oeufs sur des feuilles, d'où émergera un individu.

Enfin, l'enfance est une séquence que les enfants ont déjà commencé à laisser derrière eux dans ce roman. Richard connaît sa première éjaculation; la sexualité de Thérèse s'éveille. Seuls Marcel et Philippe ont encore quelques années de grâce. Ces faits en apparence anodins annoncent une deuxième transformation du corps, celle suivant l'éruption de la sexualité.

Le monde de la chrysalide

Il s'écoule deux mois entre le premier et le deuxième roman, du début du mois de mai à la fin de juin. Le contexte, lui, n'a pas tellement changé sauf qu'on s'est éloigné de ce point d'origine qu'est la rue Fabre pour pénétrer dans la communauté des Saints-Anges. Ici trois fillettes occupent le premier plan et les femmes enceintes se sont effacées, comme si leur histoire était terminée. Marcel et les "grands enfants" sont laissés à eux-mêmes, un peu derrière ou devant peu importe, avec Victoire, Albertine et *la grosse femme*. *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges* est l'histoire d'une deuxième transformation, celle de trois fillettes. Elle est naturelle, quelquefois ignorée par leur entourage. Elle fait apparaître des chrysalides à travers la puberté.

Ce deuxième roman est construit comme une symphonie, comportant quatre grandes divisions, quatre mouvements où transparait graduellement la transformation

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 327 et 328.

des fillettes. La célébration de la Fête-Dieu sert de contexte et lui donne plus d'éclat, dans son échec. D'abord le premier mouvement, "allegro non troppo", annonce son imminence, en suggère les premiers signes:

[...] *Là où Thérèse et Pierrette s'étaient développées, poussant brusquement comme de la mauvaise herbe au grand dam de leurs familles qui n'arrivaient plus à fournir les vêtements et les chaussures qu'elles ne semblaient pas vouloir prendre la peine d'user, trop pressées de se métamorphoser, de sortir de la gangue de l'enfance pour se jeter à corps perdu dans la grande aventure de l'adolescence, Simone, elle, [...].*¹

Il n'y a pas de doute possible au sujet de la transformation des fillettes. Michel Tremblay indique clairement qu'il s'agit d'une deuxième aventure. Un peu plus loin, il mentionne que Thérèse et Pierrette consacrent beaucoup "d'énergie à devenir belles" tandis que Simone demeure un "pitoyable petit animal". Puisque le roman débute avec la sortie de Simone de l'hôpital, et que justement elle n'a plus de bec-de-lièvre, il est fort possible que pour une première fois, le trio mette de l'énergie à s'embellir, dans une action concertée. Plus rien ne les en empêchant, au contraire: "*Ce matin, donc, Simone se sentait enfin prête à grandir; la chrysalide allait commencer à percer son cocon.*"² Alors, le cocon (le fil de soie) est déjà en place. Cette énergie est donc consacrée à la digestion de ce cocon. Elle est d'autant plus évidente du fait qu'elle s'oppose au courant d'ensemble développé dans le premier mouvement. Elle est juxtaposée à une énergie allant dans le sens contraire, c'est-à-dire celle que Mère Benoîte des Anges met à imposer et perpétuer un ordre établi, à donner une forme qui enveloppe la vie de tous les jours dans la communauté des Saints-Anges. Pendant que les fillettes digèrent une fine soie, Mère Benoîte des Anges distribue des punitions à gauche et à droite. Tour à tour, Thérèse est punie pour avoir élevé la voix dans les rangs, avant d'entrer à l'école; Simone est punie pour ne pas avoir payé les frais d'abonnement à la revue "Estudiantine"; mais la colère de Mère Benoîte des Anges est redoublée par le fait que

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 18.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 19.

Simone revient d'une longue absence après avoir subi une opération coûteuse, pour faire disparaître son bec-de-lièvre. Enfin, Soeur Sainte-Catherine est punie pour s'être imposée entre Mère Benoîte et les étudiantes. Elles ont dérogé d'une façon ou d'une autre à la bonne marche de l'école des Saints-Anges. Lorsque l'autorité de Mère Benoîte impose une manière d'être à ces fillettes, leur puberté vient à son encounter. La transgression est suivie de punitions somme toute bénignes dans ce premier mouvement, "allegro non troppo". Plus importante est la mention de la métamorphose des fillettes. Il faut s'interroger sur ce que signifie "la chrysalide allait commencer à percer son cocon". Chez le lépidoptère, l'éclosion de l'oeuf fait apparaître une chenille. Après un certain temps elle s'attache à une branche et tisse la soie d'un cocon qui l'enveloppe. Dans un même temps, elle se transforme en chrysalide. Après une période d'incubation, la chrysalide se nourrit à même ce cocon, commence à en digérer ses couches. Ici, il est important de saisir la nuance de ce terme "commencer". Il indique que la digestion du cocon débute à peine chez ces adolescentes.

Aussi la communauté religieuse de l'école des Saints-Anges occupe une place étrange dans ce roman. Bien sûr, elle est nécessaire pour donner une image vraisemblable de ce qu'était le milieu scolaire québécois au milieu du siècle. À cela, rien d'extraordinaire. Mais elle est aussi pleines d'intrigues. Ce qui se passe dans la communauté sert de modèle de référence, vient marquer un point important de la transformation: "*Celles qui avaient vraiment cherché et rencontré Dieu se trouvaient très souvent parmi les plus gaies mais les règles de leur communauté exigeaient qu'elles cachent leur vraie joie sous un vernis uniformément impersonnel qui les rendait mal à l'aise parce qu'il les obligeait à tricher sans cesse.*"¹ Alors si ces religieuses, à peine devenues femmes, avaient voulu marquer et vivre leur métamorphose en embrassant la vie en communauté, cela s'est avéré un échec. Elles se voient plutôt porter un voile sur

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 89.

leur personnalité. Le "vernis impersonnel" est une enveloppe d'usage, imposée et formelle. Pourtant il y a la robe noire, voile spirituel et symbolique, qui les recouvre déjà. Alors ce vernis est un voile de trop. Donc dans cet "allegro non troppo", le vernis, c'est un peu un avertissement de l'auteur, nous suggérant de nous interroger sur ce que signifie pour les fillettes la célébration de la Fête-Dieu. Durant la fête, elles seront elles aussi recouvertes d'un vernis impersonnel.

Contrairement au roman précédent, où tout éclate au grand jour à travers le printemps, ici ce sont les secrets et les intrigues qui marquent l'atmosphère, surchauffent ces journées de la fin de juin. Le deuxième mouvement, "andante moderato", est une véritable trêve où Mère Benoîte passe au second plan. Il débute avec un examen de conscience qui nous réserve peu de surprise. Chez le lépidoptère, le corps de la chenille se transforme durant la dernière mue et devient luisant, révèle la chrysalide entourée de soie. Mais les changements internes sont encore plus importants. C'est durant cette période que se réorganisent les tissus internes et qu'apparaissent les organes adultes. Ici la chrysalide transparait dans son cocon à l'intérieur du confessionnal, ce petit espace clos et noir:

Elle avait jusqu'ici toujours réussi à s'en sortir avec une pénitence de moins d'un chapelet (alors que certaines grandes de neuvième clironnaient à qui voulait l'entendre qu'elles venaient d'entrer dans la ligue des «plus qu'un rosaire» ce qui leur conférait un prestige certain mais les inondait aussi d'une espèce d'odeur de soufre qui effrayait certaines parmi les plus jeunes fillettes) mais pour combien de temps encore? Le fait est que les assiduités de Maurice, le frère aîné de Simone, l'avaient beaucoup plus perturbée qu'elle ne voulait bien se l'avouer.¹

Malgré l'interrogatoire serré du curé Bernier (et les assiduités de Maurice), Pierrette parvient à garder son secret tout neuf. On n'a qu'à relire ce passage où le curé Bernier l'interroge pour se rendre compte qu'il tente d'en savoir un peu plus sur les premières expériences pubertaires de Pierrette. Il ne faut pas se méprendre, les curés que peint

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 167 et 168.

Tremblay ne sont pas tous des inquisiteurs aussi douteux. Néanmoins, c'est au confessionnal que les fillettes défendent avec le plus d'acharnement ce fil opaque qui les enveloppe. Il trace une ligne entre elles et ce qui les entoure: "*«Y vont finir par me reconnaître, j'dis toujours les mêmes affaires!»*"¹ Ici, Pierrette prend ses précautions pour qu'on ne perce pas son cocon de l'extérieur: il est devenu fragile. Il la garde à peine dans l'innocence de son enfance, mais surtout elle vit cette transformation un peu malgré elle. Ce fil de soie opaque qu'elle digère, ce sont les sensations nouvelles qui viennent du dedans, attachées à la naissance de sa sexualité. Une expérience qui appartient en propre à l'adolescence. Intérieurement, des changements dramatiques s'opèrent. Le plus étrange, ce n'est pas qu'elle en fasse la découverte: c'est qu'on lui cache ce qui se passe. Thérèse, elle, a un bon bout de chemin de fait: elle a commencé la digestion de son cocon dans le roman précédent. Elle envisage déjà la nécessité de s'en débarrasser:

*La confession était donc rapidement devenue pour elle une espèce de jeu de cache-cache dans lequel elle dévoilait au prêtre une partie de la vérité sans jamais totalement se livrer à lui. Mais ce matin-là, elle avait envie de choquer, de provoquer, la crise d'indépendance de Simone l'ayant mise de très mauvaise humeur.*²

Thérèse a déjà fait un grand pas dans sa puberté. C'est celle qui laisse apparaître la chrysalide de la façon la plus évidente, autant par la transformation de son corps (laissant transparaître la femme) que par celle de son intériorité. Elle est celle des trois fillettes qui s'installe le plus solidement au centre de ses expériences, départageant ce qu'on lui enseigne à la maison et à l'école, de ses expériences personnelles (explorant seule où la mène son aventure avec Gérard Bleau). Elle s'installe dans un monde bien à elle. Le digestion se fait rapidement et elle lui donne de l'indépendance. Thérèse est ainsi moins à la merci de ce qui se passe à l'extérieur. Au confessionnal, c'est elle qui mène, pas le curé: les inquisitions ont cessé d'avoir leur effet. Enfin, les confessions de

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 169.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 171.

Simone font elles aussi apparaître une chrysalide: "*Elle baissa les yeux pieusement. Sembla réfléchir profondément avant de parler. «Chus venue vous dire que j'ai pas commis de péché, le mois passé, parce que j'étais à l'hôpital.»*"¹ Dans l'ombre du confessionnal, le fil avec lequel Simone s'est enveloppée, est le plus opaque. Il ne laisse passer aucune lumière. Elle vient tout juste de passer le dernier mois à l'hôpital, immobilisée dans cet univers aseptisé, étanche et clos. Il lui reste encore beaucoup de soie à digérer. Après la séance de confession, les fillettes et les religieuses ressortent les objets poussiéreux de la Fête-Dieu, entreprennent la préparation du reposoir qu'elles devront laisser en plan, dans un désordre total, jusqu'au lendemain.

Ensuite dans le troisième mouvement, "l'allegro giocoso", les fillettes mettent carrément de l'énergie à digérer le fil de soie dont elles se sont enveloppées. Ce mouvement est lié à la construction du reposoir. Une étrange alchimie se produit alors: d'une part, les fillettes sont enveloppées dans le mystère de ce qu'elles vivent. Thérèse est déconcertée par sa rencontre avec Gérard Bleau qui s'est jeté à ses pieds sur l'heure du midi (lui aussi est dépassé par les événements): "*«J'pourrai jamais arriver à comprendre tu-seule! Pis j'connais parsonne qui peut m'aider! Maudite marde!»*"² L'éducation familiale autant que l'éducation religieuse gardent les fillettes dans leur ignorance. D'autre part, les chambardements apportés par la Fête-Dieu arrivent comme une bouffée d'air frais pour elles. La mise en place des objets symboliques qui entourent la Fête-Dieu établit une forme de compromis entre elles et leur puberté. Elle leur permet de libérer un trop-plein d'énergie; freinées dans la digestion de leur cocon, dans la vie de tout les jours. Les fillettes et les religieuses s'activent fébrilement à la préparation de la fête, et cela avec tant de vigueur que Soeur Sainte-Catherine doit modérer leur zèle:

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 181.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 250.

Elle grimpa quelques marches de l'escalier de ciment, sortit son signal de sa poche, en frappa trois coups. Toutes les têtes, rouges d'émotion et déjà couvertes de sueurs, se tournèrent vers elle. «Maintenant que vous m'avez montré ce que vous ne savez pas faire, nous allons mettre un peu d'ordre dans tout ça...»¹

Les fillettes mettent non seulement beaucoup d'énergie à être belles mais aussi beaucoup d'efforts physiques à la préparation de cette fête. Comme si elles souhaitaient se retrouver transformées au bout de tout ça et devenir, peut-être, des femmes. C'est dans ce mouvement que la fête et son contexte ont beaucoup d'importance. Michel Tremblay fait faire à ses personnages le dépoussiérage, le rafistolage, le nettoyage des objets qui serviront au reposoir. L'énergie qu'elles mettent à transformer ces statues, ces costumes et ces accessoires pour donner une belle allure au reposoir ne rend que plus évidente la fascination qu'exerce sur elles la Fête-Dieu. Chacune se voit attribuer une tâche qui lui permet de plonger dans ses songes et qui rend aussi compte du niveau de leur propre transformation: "«Vous, Simone, je vous confie la Sainte Vierge.. Il faudrait lui faire une belle bouche rouge et un beau visage couleur peau, elle en a bien besoin, la pauvre...»"² Simone, qui vient tout juste de subir une opération pour faire disparaître son bec-de-lièvre, doit refaire une belle bouche à la statue. Armée de son pinceau, voulant lui peindre une belle peau, elle hésite, puis prend la décision de mélanger du rouge et du blanc. Elle et la Vierge ont des affinités d'infortune. Simone, en réalité, ne fait qu'amorcer sa transformation. Avant son opération elle demeurait fermée au monde, rien n'entrait, rien ne sortait, petit animal pitoyable. Aussi, elle ne fait que commencer la digestion de la soie, maintenant qu'elle a une belle bouche Thérèse et Pierrette ont un pas d'avance, elles ont commencé à se nourrir des couches de ce fil de soie. Ces deux chrysalides mangent avec appétit: "Thérèse et Pierrette se trouvaient maintenant à l'autre bout de la cour; Thérèse frottait énergiquement un encensoir qui en avait bien besoin pendant que Pierrette sortait un par un les costumes

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 244.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 256.

du gros panier d'osier."¹ Thérèse a commencé le polissage de sa transformation. L'encensoir indique qu'elle (sa transformation) est déjà un peu bénie, certaine, et que le cocon s'envolera éventuellement en fumée. Cela, peu importe le costume dont on tente de l'habiller. Pierrette, elle, fouille dans ces vieux costumes pour en trouver un à sa taille. Comme elle le mentionne, elle est un peu indécise; elle aimerait bien avoir de belles dents droites pour gruger son cocon. Finalement, ce mouvement prend fin lorsque les religieuses annoncent la distribution des rôles tant attendus par les fillettes. Les trois premières de classe (sixième année A, B et C) attendaient ce moment depuis longtemps: "*Bernadette Soubirous, la Vierge Marie et le petit ange suspendu revenaient de l'école bras dessus, bras dessous, hurlant à tue-tête un «J'irai la voir un jour» quelque peu faux, à tel point heureuses que même celles parmi leurs compagnes de classe qui les jalouaient les trouvaient belles.*"² Thérèse, Pierrette et Simone incarneront respectivement Bernadette, la Vierge Marie et l'ange suspendu. D'une certaine façon, l'attribution de ces rôles est une sorte de reconnaissance du fait qu'elles ne sont plus des enfants!

Alors que la préparation de la Fête-Dieu évolue en parallèle avec ce que vivent les fillettes dans les trois premiers mouvements, dans le quatrième ils s'opposent directement l'une à l'autre. C'est d'ailleurs un mouvement très court. Les fillettes sont les premières à s'apercevoir du manque de sérieux de la fête. Durant la séance d'habillage, elles se posent des questions: il y a quelque chose qui ne marche pas entre le costume dont elles sont revêtus et ce qu'elles ressentent. "Bernadette" est amèrement déçue: "*L'habillage de Thérèse fut rapidement réglé: son costume était des plus simples et ne posait aucun problème. Thérèse se contenta de glisser entre ses dents en s'installant entre deux des anges les plus flamboyants: «J'ai l'air d'une pauvre, moé,*

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 257.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 276.

*là-dedans! On dirait que j'me sus trompée de party!»¹ Entre la transformation du corps de Thérèse et son costume de Bernadette, il y a un grand écart. La chrysalide trouve ce costume beaucoup trop sobre, manquant d'éclat. La Vierge, elle, est en extase, sublimée par son rôle. Pierrette porte avec difficulté le poids de son déguisement, comme si le rôle était trop lourd pour elle: "*Lorsque Pierrette, rose et tremblante, si belle dans sa robe blanche et son voile bleu, si vulnérable, aussi, avec sa bouche bien fermée et ses yeux inquiets, sortit de derrière le paravent, le silence se fit dans les rangs d'anges.*"² L'ange suspendu est encore indécis. Il y a beaucoup d'avantages à ce nouveau costume, sauf qu'il est carrément trop grand: "*«Y me semble qu'est-tait moins longue que ça, hier!»* [...] *Simone avait déjà enfilé sa robe blanche d'ange qu'elle devait tenir à deux mains pour l'empêcher de traîner par terre.*"³ Une fois revêtu, le costume perd de sa fascination aux yeux des fillettes. Elles se sont bel et bien transformées à travers la puberté, mais on les a immobilisées de l'extérieur, dans ces habits trop grands. La Vierge, Bernadette et l'ange suspendu ne sont-ils pas un peu des papillons? Ils représentent des personnages dont l'épanouissement prend trois formes différentes, et surtout ils symbolisent des personnages dont la métamorphose est complète, achevée*

Ce quatrième mouvement présente, comme dans le premier roman, une synthèse de cette séquence dans une perspective d'ensemble. Coup d'éclat au dénouement de ce roman, la nature (une tempête) met brusquement fin à la procession:

La procession arrivait, quelque peu échevelée; les enfants commençaient à être sérieusement fatigués: les fillettes bâillaient, les garçons traînaient les pieds. Les banderoles étaient moins hautes et moins droites, même les dames de Sainte-Anne chantaient moins fort. [.] Au moment où monseigneur Bernier allait faire signe aux quatre porteurs de pousser le dais vers le trottoir, des trombes d'eau froide se mirent à tomber, mouillant tout en quelques secondes. Des cris s'élevèrent parmi la foule, des enfants se mirent à courir en tous sens, le dais fut emporté par un coup de vent et s'abattit sur le trottoir [..].⁴

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 331.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 331 et 332.

³M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 324.

⁴M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 365.

La Fête-Dieu a perdu sa magie. Son mystère n'est pas renouvelé, mais plutôt obscurci par la célébration dont on l'a entouré. Ce quatrième mouvement est un "allegro energico e passionato". La passion et l'énergie des fillettes s'allient à la tempête et cette pauvre célébration prend alors fin. Ainsi, le clin-d'oeil de l'auteur est clair: la transformation à travers la puberté est un mystère humain, peu importe la façon dont on l'habille. La communauté religieuse et la famille, en gardant les fillettes dans l'ignorance, ne font que voiler cette transformation. Mais le seul effet que produit ce voile, c'est que les fillettes risquent de ne pas prendre conscience de leur transformation, ou encore la nient. Cette fois, plutôt que de suspendre ses personnages entre le ciel et la mer, Michel Tremblay les a suspendus entre la communauté religieuse et la famille. La tempête permet aux chrysalides de retourner à la digestion de leur cocon. Elles commencent une période d'isolement qui durera toute leur jeunesse, jusqu'à ce que leur corps atteigne sa pleine maturité.

L'univers du papillon

Le précédent roman marquait le début d'une longue estivation. *La duchesse et le roturier* vient ponctuer la fin de cette période, devenue un hivernement. Le tout se déroule entre le début du mois de janvier et la fin de février. Ici, on pénètre dans un univers d'adultes dans la fleur de l'âge, mais surtout une période tendue dans la vie d'Édouard. Il mène une existence sombre, entre ce qu'il est et ce qu'il veut être. À quarante et un ans, sa jeunesse est clairement derrière lui, ses années de maturité tout juste devant. Le déguisement du personnage vient souligner une troisième transformation, le passage de la chrysalide au papillon, soit la naissance d'un imago, d'une forme parfaite et définitive.

La transformation nous est dévoilée petit à petit, indirectement, à travers plusieurs indices. D'abord, l'image du cocon véhiculée dans le précédent roman y est

présente dès les premières pages. Par exemple, Michel Tremblay glisse l'anecdote suivante au sujet de Tit-homme Belhumeur, l'éclairagiste ivre-mort, qu'Édouard s'est offert de remplacer à la dernière minute: "*«En 42, j'ai passé vingt-sept jours enfarmé icitte sans jamais sortir! J'savais même pas quel temps y faisait dewors! J'avais pas le temps! Quand chus sorti su'a'rue Sainte-Catherine, c'tait un deux mai, j'm'en rappellerai toujours, y faisait tellement beau que j'me sus-tais mis à brailler comme un enfant!»*"¹ En termes de métamorphose, l'allégorie est claire. Tit-homme Belhumeur est sorti de son cocon. Il s'est emmailloté dans le monde du "Théâtre National", et il a lui-même choisi le moment où il en sortirait. Plus encore, il semble avoir vécu en partie une autre naissance, ce qui lui permet de tout voir sous un angle neuf et de redécouvrir la beauté d'une journée de printemps. L'expérience a été régénératrice. L'auteur n'en dit pas beaucoup plus. Quelques détails de l'anecdote ramènent indirectement plusieurs autres faits. Le deux mai 1942, c'est aussi le jour où s'est déroulé le premier roman. Il nous renvoie à la promenade de Victoire qui n'était pas sortie de chez elle depuis deux ans. Et enfin, il nous renvoie aux confidences que Victoire a faites à Édouard. Au parc Lafontaine, elle lui a tout raconté au sujet de sa conception. Édouard est lui aussi appelé à renaître. Ceci n'est qu'un exemple de la façon serrée dont sont tissés ces romans.

Tremblay plonge Édouard dans le feu de l'action en l'improvisant éclairagiste au Théâtre National. Comme si son personnage saisissait une chance unique de donner des couleurs à son monde transparent. Jusqu'alors, Édouard est demeuré dans l'obscurité de la salle du théâtre. Il est l'un de ses spectateurs les plus assidus. Mais lors de cette soirée de janvier 47, il saute sur l'occasion de s'improviser éclairagiste, donnant ainsi les couleurs de ce qu'il aperçoit à la fin de son hivernement: "*Le public parut d'abord étonné de voir de gros flocons rouges (les danseurs) faire semblant de frissonner en*

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 47.

*évoluant autour d'un bonhomme de neige en carton qui, à cause du bleu qu'on avait mêlé à la peinture blanche qui le couvrait, prenait une teinte violette des plus curieuses[...].*¹

Ce sont les couleurs d'un accouchement, dans des effusions de sang, un enfant pâle (bonhomme de neige) et bleuté. Il y a ici allusion à une troisième naissance à venir. Cette forme est entourée d'un plasma (noir de la salle). La lecture des pages qui précèdent ce passage rend évident le fait que le spectacle appartient autant à ce qui se passe dans la salle que dans les coulisses. Sur les planches, il n'y a qu'un programme complémentaire. Dans la salle, madame Brouillette et madame Jodoin s'impatientent, et la salle a des allures de scène où l'intensité de la représentation augmente avec leur impatience. Édouard, lui, s'active fébrilement. Non seulement remplace-t-il l'éclairagiste (conjuguant ses efforts avec ceux des acteurs), mais il fait aussi patienter les spectateurs (en convaincant Sylvie Heppel, qui se trouve dans la salle, de chanter quelques chansons avant que le spectacle prévu puisse commencer). Ce bouillonnement lui est intérieur, et de plus, il donne des couleurs au spectacle. L'éclairagiste est la nymphe se débattant à l'intérieur de son cocon, tentant de donner une nouvelle forme à son corps.

Puis, des excroissances affleurent de cette nouvelle forme. Ceci est annoncé de façon indirecte dans le déploiement du cortège. Édouard a non seulement sauvé la soirée au Théâtre National, mais il persuade la troupe de se rendre au "Palace", comme pour faire durer la soirée. Il a fait preuve de beaucoup d'initiative pour sauver cette soirée, et c'est encore lui qui prend l'initiative à l'extérieur, dans une vraie tempête, la tempête de neige. Encore une fois, Michel Tremblay rassemble tout ses personnages et les fait défiler:

Quelques secondes plus tard un bien étrange cortège se déployait sur la rue Sainte-Catherine: la distribution complète de "Est-ce bien votre fille, madame?", plus ceux du public qui avaient aussi à se rendre sur le Plateau

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 67.

*Mont-Royal, se déblayaient un chemin vers la rue Papineau à grands coups de bottines et dans un désordre total mais joyeux, du moins au début.*¹

Qu'y a-t-il d'étrange à ce cortège? D'une part c'est le fait de la diversité des personnages qu'il regroupe. Les acteurs et les spectateurs ne sont plus séparés les uns des autres. La tempête de neige les a tous ramenés dans un même espace, et le mur s'est à nouveau aminci entre eux. Des acteurs et des spectateurs aussi étrangers les uns aux autres qu'une duchesse et un roturier. Et pourquoi pas? La duchesse et le roturier ne seraient-ils pas aussi inséparables que les acteurs et les spectateurs, réunis par un même type de lien, un lien inaltérable? En fait, il s'agit d'un troisième "étrange cortège" en autant de romans. Cette fois Édouard ne ferme plus la marche, comme dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* : il a pris la tête. Aussi, on se croirait en pleine procession de la Fête-Dieu, Édouard en tête, flottant entre madame Pétrie et la Ponce. Alors ce qu'il y a d'étrange, c'est cette image d'entièreté que le cortège véhicule malgré son désordre, malgré son aspect hétéroclite. D'autre part, l'organisation de ce cortège est elle aussi étrange. Ce cortège nous donne un autre indice sur la transformation à venir. La chrysalide se retrouve parmi une multitude de papillons. Ici, le déploiement est important, c'est-à-dire qu'il présente une formation en "V", avec un regroupement de personnages si inusité que cela lui donne un air aérien, féerique, céleste, au milieu de toute cette neige. Dans ce cortège qui se déploie dans une formation en "V", affleurent les deux excroissances du nouveau corps d'Édouard, ce qui sera plus tard des ailes. Le cortège annonce la fusion de la duchesse et du roturier.

Un peu plus loin, cette image de déploiement se précise un peu plus. Dans le tramway chasse-neige qui amène tout ce monde sur le Plateau, le bouillonnement intérieur d'Édouard est à nouveau évident: "*«On ouvre la voie, Samarcette! On ouvre la voie!» Il ne savait pas pourquoi il avait dit ça, c'était sorti tout seul.*"² Le chasse-neige

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 90.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 99.

1 annonce lui aussi l'idée de la percée et de la naissance d'une nouvelle forme. C'est une image de plus alimentant cette idée d'éclosion. Édouard joue un rôle très important dans tous ces petits événements hors de l'ordinaire. Sa propre transformation est au centre. L'éclairagiste a lié la scène et la salle, au théâtre. Quelque chose bouille en lui, quelque chose qui veut surgir. La ligne de démarcation entre le spectateur et l'acteur s'est amincie, et sans doute aussi celle entre la duchesse et le roturier.

Au Palace, la soirée prend une autre tournure. Édouard, dont l'initiative a été jusqu'à maintenant couronnée de succès, connaît un échec. D'abord Maurice, ce dieu du culte du corps, vient lui faire affront. Ceci a pour effet de souligner qu'Édouard en a peu pour ce culte. La beauté, oui, mais pas à n'importe quel prix. Ainsi, l'auteur indique clairement que la transformation de Maurice se limite à peu de choses, et que celle d'Édouard est beaucoup plus profonde. Édouard profite de cette soirée pour tenter un grand coup: il se confie à madame Pétrie, lui fait part de son désir de monter sur les planches. De façon mystérieuse, madame Pétrie le dissuade. Lui faut-il devenir acteur pour percer son cocon? Son idée d'être acteur est un fil de soie, celui de la dernière couche qui le tient captif. N'a-t-il pas repoussé sa digestion, voulant s'enfermer dans un autre cocon, au Théâtre National? Oui. Cela est clair dans le dénouement de cette soirée.

À la fin de cette première soirée (la première partie du roman), il retourne dans l'obscurité, dans l'anonymat et il replonge dans son intériorité. Édouard jette un regard sur son passé plutôt que de se concentrer sur sa réalité qui prend une nouvelle forme. Il trace un bilan de sa soirée. Il décrit son avortement. Édouard tente de s'envoler (ou plutôt de s'enfermer) dans une carrière artistique, et devant le refus de madame Pétrie, il retourne chez sa mère: "*«Un roturier. Pas une duchesse.»* [...] *«Fini, les*

1

*incursions dans le monde extérieur! Moman, chus r'venu! Pour de bon!»*¹ Quelques jours avant l'émergence du papillon, la chrysalide prend des teintes sombres. Ici, Édouard vit le même phénomène. Il s'est lui aussi assombri. Premier coup de théâtre: au cours de la même soirée, Victoire meurt. Le retour au monde indifférencié est impossible. Après avoir tenté d'éliminer le spectateur en voulant devenir acteur, Édouard tente maintenant d'éliminer l'acteur, en voulant s'enfermer uniquement dans son rôle de spectateur. Voilà autant d'indices venant indiquer la transformation à venir du personnage.

La deuxième partie du roman s'intitule "Février 1947". Il est à noter que la séquence de la pupe (celle de la chrysalide) peut durer deux ans, le temps de deux hivers chez certaines espèces. Ici, entre le premier roman et ce troisième, il s'est aussi passé deux hivers, entre le mois de mai 1945 et le mois de février 1947. En termes romanesques, il faut un mois à Édouard pour refaire surface. Encore une fois, Tremblay enveloppe cette autre partie de toute une dimension culturelle. On retrouve les adolescents au cinéma; Mercedes se prépare à aller au Théâtre National; Édouard passe l'après-midi à l'Arcade. Tranquillement, Michel Tremblay nous amène au grand soir, celui où, pendant que Tino Rossi se produit sur la scène de l'Auditorium du Plateau Mont-Royal, Édouard, lui, se produit dans sa salle. Dans la deuxième partie, tout se passe en plein jour, l'après-midi. Édouard est une sorte d'élément médiateur entre des personnages qui se situent à l'opposé les uns des autres. On a déjà accepté la duchesse parmi deux femmes du monde, Mercedes et Béatrice:

Elles se retrouvèrent toutes les trois dans le grand lit, la fausse duchesse qui ne prit pas la peine d'enlever son demi-costume et qui s'en servit même pour s'enrouler dramatiquement dans un drapé des moins confortables mais très efficace pour dissimuler certaines rondeurs gênantes, la chanteuse, gracieuse et distinguée dans ses vêtements bien coupés et la guidonne qu'une bonne nuit de

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 135.

sommeil et une matinée passée à se gaver de chocolat, à rire et à rêvasser avait détendue. [...] «On est ben entre nous, hein, les filles?»¹

Michel Tremblay reconstruit le rythme vers la transformation. Cette fois, Édouard ne veut plus être acteur sur scène, mais acteur de sa propre vie. Mercedes et Béatrice sont elles mêmes deux personnages qui se sont métamorphosés, mais chacune avec des résultats différents. D'abord prostituée rue Fabre dans le premier roman, Mercedes chante ici au Théâtre National et au Palace, travaillant avec une foi inébranlable dans la nouvelle voie qu'elle s'est donnée. Béatrice, elle, est passée de la prostitution avec des soldats à la prostitution avec les dignitaires de la ville. Par contre, les ailes de Béatrice la condamnent à demeurer étendue sur un lit. Alors Michel Tremblay, réunissant ces trois personnages, indique qu'Édouard, lui aussi, est sur le point de se trouver des ailes; "le drapé des moins confortable", c'est le cocon qui ne l'enveloppe plus que légèrement.

D'abord, les ailes sont minuscules. Le personnage ne se retrouve pas simplement parmi des femmes, mais surtout parmi des femmes dont les rôles s'opposent et se complètent étrangement, que ce soit la Poune et madame Pétrie, Béatrice et Mercedes, ou encore les soeurs Giroux. La métamorphose d'Édouard ne serait-elle pas l'alliance de cette polarité, sous un seul personnage? Germaine, elle, le fait l'après-midi dans sa représentation de "Mademoiselle". Elle joue une première fois un rôle à l'opposé de ceux auxquels elle a habitué son public: "*C'était bien elle, Germaine, [...]. Le poulailler fut le premier à comprendre la longue vie de souffrance qu'avait vécue ce personnage qui n'était pas Germaine mais que Germaine allait être, [...]. Édouard hurlait: «Ça, c'est du théâtre!»²* Qu'y a-t-il de particulier dans cette mise en scène? Germaine est à la fois duchesse et roturière. L'état d'âme que Germaine peut donner à son rôle? Oui et non. Surtout, le renversement qu'elle est capable d'opérer. Se mettre dans la peau d'une grande dame et être tout aussi apte à incarner et faire vibrer le rôle d'une servante.

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 178 et 179.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 252 et 253.

C'est un peu ce qu'Édouard va faire à l'Auditorium du Plateau. Est-ce que Germaine n'a pas prouvé en quelque sorte que le papillon, c'est la pouvoir de jouer tous les rôles? Germaine s'est donné des ailes. Durant cet après-midi, chez Béatrice, à l'Arcade, l'auteur a simplement annoncé la transformation d'Édouard. Et comme pour Mercedes, Béatrice et Germaine, elle se fera de l'intérieur.

Enfin dans une troisième partie, le personnage se transforme. Il fait éclater son cocon, il se déguise. Michel Tremblay complète la transformation de sa chrysalide en papillon, il est homme, il est femme, roturier et duchesse; il est imago.

Des remous se faisaient dans la foule, des murmures s'élevaient, quelques têtes s'étiraient pour mieux voir. La première des deux femmes, corpulente, imposante, hautaine, se tenait devant la porte; [...]. Les quatre hommes, dont deux, au moins, étaient obèses et ficelés dans leurs vêtements, évoluaient autour d'elles en cacardant comme des oies, pleins de prévenances inutiles et roses d'énervement. Ce n'était que «Par ici, madame la duchesse», ou «Madame la duchesse est-tu correcte?» [...]. Rose Ouimet siffla entre ses dents en secouant la tête. «Est chic en pas pour rire, hein?»¹

Chez le lépidoptère, le papillon surgit soudainement de son cocon. C'est une question de secondes. Il est souvent méconnaissable, ses ailes ratatinés, froissées, repliées sur son corps. Ici, voici à quoi ressemble ces ailes bouchonnées: une première (le roturier) celle qui découvre tout à coup tant d'amour pour Albertine, découvre tant de délicatesse, de noblesse, en décidant de respecter l'intégrité d'Albertine. La deuxième (la duchesse) celle qui a joué son rôle à la perfection, que ni les femmes de sa rue, ni sa propre soeur, n'ont reconnue. Ou encore est-ce que la duchesse est roturier, ou le roturier duchesse? Ils appartiennent maintenant à un seul corps, Édouard, transformé en papillon. Il a prévu tout les détails de sa mise en scène, sauf son dénouement. Il s'est découvert du talent dans sa vraie vie.

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 349 et 351.

Mais cela, il ne l'avait pas prévu. La percée a été spontanée. Aussi, sans trop savoir à quoi servent ses ailes, il se contente de se pavaner, de marcher dans les grands salons du Ritz Carlton; il est amèrement déçu:

Il ne se sentait duchesse qu'extérieurement; il restait vendeur de souliers jusque dans ses moindres fibres. «J'ai juste un semblant de vernis! Chus pas prêt!» Il avait fait un pas énorme, mais pas suffisant. [...]. Il se sentit comme au coeur d'un énorme cocon qu'il fallait percer à tout prix avant d'étouffer.¹

Il est simplement surpris par l'ampleur de l'univers, "énorme cocon", qu'il aperçoit à l'air libre. Il confond même l'air libre avec un autre cocon. Après s'être rendu dans les salons du Ritz Carlton, il est perplexe. Édouard croyait avoir donné le grand coup.

L'envol, c'est la réalisation par le personnage du fait qu'il est devenu papillon.

Momentanément il demeure fixé à l'arbre où il est né. Il devra pomper du sang dans ses ailes. Cela nous ramène au premier chapitre de cette thèse, à la mort d'Édouard, et au parachèvement de ce cycle métamorphique.

La grossesse, la puberté, les déguisements ont donné tour à tour une réalité palpable à ces transformations. L'évidence de chacune est renforcée par l'utilisation non pas d'une, mais de sept femmes enceintes; d'une séance d'habillage de trois classes de sixième année; et par le sens que revêt le déguisement d'Édouard, attaché à la réalité et au rêve. Ainsi Tremblay enchaîne un printemps, un été et un hiver dans la vie de ses personnages, et finalement nous ramène à leur deuxième printemps. Au cours de ces saisons sont apparus l'oeuf et la chenille, la chrysalide, le papillon, puis ce fut l'envol. Alors l'émergence du personnage suit en partie ce modèle tiré du monde naturel, et lie de ce point de vue les quatre romans entre eux.

J'ai mentionné que *Des nouvelles d'Édouard* nous ramenait au premier roman, *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Tout au cours de cette interprétation, j'ai utilisé le terme lépidoptère (ordre qui inclut le papillon). Selon quelques indices, je suis en

¹M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 370.

mesure de préciser le genre de papillon. *La grosse femme* et Édouard en suggère le genre. Il s'agit du "monarque", un papillon nord-américain. Pendant sa grossesse, *la grosse femme* a littéralement vécu à Acapulco à l'aide de son imagination. Aussi on peut situer le début de la grossesse de cette dernière en automne, au mois d'octobre. D'autre part, la pièce *La duchesse de Langeais* se déroule "quelque part dans les pays chauds", nous ramène Édouard, dans le temps, entre son voyage et les quelques années avant sa mort. Peut-être dans une ville du Mexique, comme Acapulco. Le monarque est l'un des papillons les plus communs sur la côte est du Canada. Après sa métamorphose, durant l'automne, il entreprend une longue migration vers le sud. C'est le seul insecte à entreprendre un tel voyage, traversant les États-Unis, jusqu'au Mexique. Il y passe l'hiver et entreprend le voyage du retour au printemps. Sur le chemin du retour il se reproduit mais très peu d'entre eux complètent ce retour. *La grosse femme* et Édouard sont parmi ces rares individus qui ont achevé ce voyage.

DEUXIEME PARTIE

INDIVIDUATION

L'émergence est un phénomène considéré sous son aspect physiologique dans les deux chapitres précédents. Trois séquences marquent son développement, étayé par les allusions directes, de Tremblay, au cycle métamorphique du lépidoptère (métamorphoses des fillettes, chrysalide, cocon etc.). Si l'on veut, les quatre romans pointent les grandes transformations du corps. Mais le resserrement autour de ce thème va plus loin.

Je propose une analyse de ce thème dans les deux chapitres qui suivent. Pour ce faire, j'ai utilisé les concepts de l'individuation de Carl G. Jung. Cette théorie repose sur un fondement important qui en nuance tous les concepts. Jung reconnaît à l'être une réalité corporelle et une réalité psychique. Ce fondement est comparable à celui de Platon suggérant une existence parallèle du corps et de l'âme. L'individuation est une théorie avec un fondement dualiste, et à partir de cela s'établit une importante distinction: le corps et la psyché sont une image-miroir l'un de l'autre. Selon cette théorie, l'évolution biologique de l'être reflète son évolution psychique. Elles ne se croisent ni à l'origine, ni en cours d'évolution, ce qui ne les empêche pas de se développer simultanément. Donc il faut retenir que l'individuation procède d'un fondement dualiste, qu'elle a pour point d'intérêt la floraison psychique de l'être (au cours de sa vie), parallèle à celle du corps. Ensuite, il faut considérer un deuxième fondement de cette théorie. Jung nuance la notion d'activité psychique, il en distingue deux types: inconscientes et conscientes. Ici il est important de savoir qu'à l'origine, les secondes émergent des premières, selon cette théorie. En d'autres mots, au cours de l'évolution de l'être, aux activités psychiques inconscientes se sont ajoutées ses activités psychiques conscientes. La floraison durant l'individuation est le fruit du rapport qu'entretiennent ces deux types d'activités psychiques.

Chez Michel Tremblay, il y a un élément romanesque jouant le rôle de ce point d'origine vivant et fonctionnel sur lequel s'articule l'ensemble. Il est représenté par un symbole qui ne peut nous échapper: les Tricoteuses. Le monde de la rue Fabre se déploie dans leur univers dès les premières pages de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Dès les premières lignes du premier roman, il y a les Tricoteuses, puis ensuite les autres personnages: "*Seules leurs mains bougeaient dans ce tableau immobile. Et la porte qui s'ouvrait. La maison d'en face glissa vers la gauche dans la vitre de la porte, puis celle qui la touchait, puis les autres.*"¹ Cette scène se passe au matin et ce n'est qu'après que suit la description de l'éveil de Victoire, de sa famille, du quartier. Sorte d'élément à la fois incongru et intégrant l'ensemble dans ses profondeurs, elles imposent une réalité élargie à l'être, juxtaposée à celle du corps (biologique). Elles sont à l'immatériel ce qu'est l'oeuf à la grossesse, le contenant d'un élément créateur, avant sa fécondation. Ce symbole rend distincte la dimension psychique, non matérielle, de l'émergence. De ces mêmes profondeurs, où vivent les Tricoteuses, jaillit une force créatrice autonome, mystérieuse, contre-partie de la toute autant mystérieuse force créatrice de la grossesse; et elle se manifeste par la voie du chant, de la musique, du théâtre, du travestissement.

L'essai "*The stages of lifes*" de Carl G. Jung constitue mon principal point de référence. L'individuation est composée de deux grandes phases: la différenciation et l'intégration; la première est celle par laquelle la conscience se développe durant la première moitié de la vie de l'individu. Sa différenciation par rapport aux activités psychiques inconscientes passe par plusieurs étapes où successivement elle naît, puis devient autonome, et enfin s'oppose à ces dernières. La deuxième phase est celle où à l'opposition vient s'ajouter un rapport de complémentarité. Cette phase débute normalement lorsque l'individu est à mi-chemin entre sa naissance et sa mort, période

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 12.

où le corps lui aussi vit de grands bouleversements, où son développement, son éclosion, sa floraison, font place à une période de maturité, puis à son vieillissement. Selon Jung, l'intégration d'une partie des activités psychiques inconscientes permet à l'individu de boucler la boucle, de faire l'expérience de son unité.

Enfin, je dois préciser un détail technique de cette analyse. Les ouvrages de Jung et les études sur ses concepts sont nombreux en langue anglaise. Plutôt que de recourir à des traductions françaises peu abondantes, j'ai préféré utiliser les versions anglaises en proposant une traduction libre des citations retenues.

CHAPITRE TROIS

Trois révolutions psychiques durant l'émergence

Comme le corps au cours de la vie, la conscience individuelle passe par de grands changements. Je vais montrer que le concept évolue dans les trois premiers romans et qu'il y a des correspondances étroites avec les séquences de la première phase de l'individuation. Il me faut préciser sous quelle forme est présentée l'activité psychique des personnages des *Chroniques*, l'objet de cette analyse. Elle est véhiculée par les nombreux monologues introspectifs et les réflexions des personnages de Michel Tremblay. On a qu'à se souvenir, en particulier, de *la grosse femme* dans sa chambre "d'à côté", de Soeur Sainte-Catherine dans sa cellule au couvent, de Thérèse littéralement dans la rue, et d'Édouard au National ou au cours de son voyage. Chacun a livré un grand combat apparent dans son extériorité, mais surtout se déroulant dans son intériorité. Ces monologues introspectifs ont des affinités d'ensemble plutôt que particulières. On voit le phénomène de la conscience apparaître à travers Marcel, puis s'affirmer au sein d'un trio de fillettes, et ensuite s'opposer, entrer en conflit avec l'imaginaire, chez des personnages entre trente et quarante ans. Ici, les difficultés de l'émergence regroupent Édouard, *la grosse femme* et Soeur Sainte-Catherine qui ont tous entrepris une même quête, mais selon trois voies différentes. Ensuite les dialogues entre *la grosse femme* et Édouard, entre Soeur Sainte-Catherine et Soeur Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, entre autres, viennent montrer la façon dont ils rétablissent un lien avec leur imaginaire (leur inconscience).

L'enfance, un printemps

Ici, il est question de la convergence de plusieurs éléments venant illustrer le début de l'individuation dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Comme je le mentionnais précédemment, le simple fait que, dès le départ, c'est à travers le monde des Tricoteuses qu'apparaît celui du Plateau Mont-Royal, constitue à lui seul un important parallèle avec une première étape de l'individuation: le passage de l'inconscience à la conscience. Il est explicite dans ce premier roman. Je le présente sous trois de ses manifestations. Il est apparent à travers l'émergence de la conscience de Marcel, l'élargissement spontané de celles de quelques autres personnages, et enfin par le glissement de celle de Victoire.

D'abord voici la façon dont Jung présente ce début d'individuation, ce qui se passe au niveau psychique. Il trace une analogie entre son développement et la course du soleil. Il compare l'être au soleil, sa conscience à ses rayons, et sa course aux grandes étapes de sa vie:

Au matin, il émerge de la mer nocturne qu'est l'inconnu. Il aperçoit le monde vaste et lumineux qui est devant lui, et sa perspective s'étend au fur et à mesure de sa montée dans le firmament. Dans l'extension de ce champ d'action, fruit de sa propre montée, le soleil va découvrir son sens: les buts visés sont sa montée et l'étalement de son action. Dans cette perspective le soleil poursuit sa course vers un zénith non apparent, cela parce que sa course est unique, individuelle et son point culminant ne peut être calculé d'avance¹

Le concept est simple mais riche d'implications. La montée, le zénith et la descente font partie des autres séquences. Ici l'être, durant l'enfance, est ce soleil du matin. Il sort de la nuit (cette mer nocturne) paradoxalement tout en faisant apparaître le jour. Il crée un lien entre la noirceur et la clarté, entre l'inconnu et le connu. Pour Jung, cette mer nocturne est la source de tout. C'est le substrat, le réservoir dans lequel le matériel et l'immatériel sont indifférenciés. Ensuite la psyché, comme le corps, se

¹J. Campbell. *The Portable Jung*, p. 14 et 15

différencie. Elle se développe, fait apparaître elle aussi ses organes, ses membres.

Jung compare l'enfance à ce passage d'un monde indifférencié et absolu à celui, où par les sens, l'être fait contact avec le monde qui l'entoure. Alors, la perception de l'enfant est comparable à son corps, quelque chose qui se redéfinit tout les jours, qui à l'âge de dix ans, a elle aussi grandi de quatre pieds. On parle souvent de l'inconscience de l'enfance: c'est cela la différenciation, l'étalement de la conscience s'opère peu à peu.

Il est évident que le noyau formé de Marcel, Thérèse, Philippe et Richard joue un rôle important dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Ce sont les personnages les plus près de son thème principal, la journée de printemps. C'est autour de ces derniers que plusieurs autres se regroupent à la fin du roman et reviennent rue Fabre. Marcel, âgé d'à peine quatre ans, est celui le plus près de cette "mer nocturne". Michel Tremblay décrit ce qui se passe dans la tête de Marcel. Il ne s'est pas interposé mais, narrateur omniscient, il organise un peu ce matériel. Les jeux de Marcel illustrent l'étendue de ce monde qu'il perçoit au matin:

Non, pour lui, jouer, c'était se balancer dans les balançoires hautes, celles construites pour les tout-petits, où on vous emprisonnait entre quatre planches qui glissaient sur des chaînes en faisant un bruit de joyeux fantôme; c'était éventrer le ciel avec ses pieds en criant: «J'ai les deux pieds dans le ventre du soleil!»; c'était être le poids léger à un bout du see saw et avoir peur qu'on vous propulse dans les arbres, quoique cette idée n'était pas si bête, après tout; [...].¹

Le soleil constitue un symbole analogue chez les deux auteurs. Ici, je ne veux pas qu'on se méprenne. Je n'affirme pas que Tremblay utilise un symbole en vue d'illustrer un concept de Jung. On peut plutôt dégager un parallèle dans son utilisation chez les deux auteurs. Il faut imaginer Marcel les deux pieds dans "le ventre du soleil". Marcel ne se compare-t-il pas lui-même à ce soleil, comme s'il était né de ce dernier? Aussi, qu'est ce qu'il aperçoit? Un peu de tout, il découvre le monde au fil de ce qui se présente devant lui. Comme tous les enfants, il est l'objet de l'apparition de sa conscience, de l'éveil de

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 81.

ses sens. Ainsi il est fasciné par les odeurs de l'étable des chevaux, il est fasciné par la sonorité du mot "crottes de cheval", par l'image des "bilous", par les histoires de son oncle Josaphat, etc.. Sa perception du monde est étendue, mais peu organisée. Comme le soleil du matin, il ne réchauffe pas beaucoup. Il aperçoit un monde avec une organisation qui lui échappe dans l'étendue de ses horizons. Puis il y a les balançoires dont Marcel raffole. Le balancement entre ciel et terre, les fantômes, le "see saw", soulignent l'unité de ce qu'il imagine et de ce qu'il perçoit. Indistinctement, il passe de son monde imaginaire à celui qu'il perçoit comme le fait le "see saw": tantôt l'un, tantôt l'autre. Il voit littéralement le monde s'ouvrir devant lui dans un mélange de phantasmes et de sensations. Marcel sort tranquillement d'un monde absolu. Jung mentionne que durant l'enfance la conscience est inorganisée, que cette étape consiste "*tout au plus à connaître où reconnaître ce qui l'entoure de façon anarchique.*"¹ Alors la fluidité, la spontanéité, l'imprévisibilité de Marcel est moins étrange, c'est l'un des personnages le plus en harmonie avec ce printemps. Par contre, protégé et à la fois encerclé par Albertine et Victoire, et ainsi laissé à lui-même, Marcel se réfugie dans ce monde de son imaginaire, dans celui de l'inconscience. On sait qu'il est tellement près de cette réalité, que petit à petit, s'annonce son refus de quitter ce monde absolu. Marcel vivra dans un autre monde* où son seul contact avec son extériorité sera Thérèse. Mais cela ne fait pas partie de son enfance et cela se passe bien après ses quatre ans. Plutôt que prendre racine dans la réalité, Marcel se retrouve projeté dans le faite des arbres, s'accroche à son chat imaginaire, et entreprend un long voyage. Pour l'instant, sa perception du monde est ainsi extrêmement coulante, sa conscience est peu différenciée, il fait tout juste sortir de son inconscience.

¹J. Campbell. *The Portable Jung*, p. 6.

*Voir premier chapitre de *Des nouvelles d'Édouard* ou encore le texte de la pièce de théâtre, *En pièces détachées*.

Ce passage de l'inconscience à la conscience est aussi manifeste sous forme d'antithèse. Par l'entremise de Marcel, la conscience est quelque chose de fluide, étendue et imprévisible. Par contre, Michel Tremblay juxtapose à cette dernière, la conscience noueuse de ses personnages adultes. Ici, elle prend deux expressions: son resserrement d'une part, et son desserrement d'autre part. Entre le flair de Marcel et celui d'Albertine, de Marie-Sylvia et de Ti-Lou, c'est le jour et la nuit. Elles ont en commun la rigidité de leur perception du monde qui, malgré qu'elle soit très différente l'une de l'autre, en trace clairement les limites. La clairvoyance d'Albertine ne dépasse pas ses conceptions de son ciel qu'elle observe à travers le monde de la rue; celle de Marie-Sylvia ne dépasse pas ce qu'elle voit dans la rue, observé à travers les étalages de son magasin de bonbons; et la clairvoyance de Ti-Lou ne dépasse pas les années qu'elle a vécues à Ottawa. Toutes trois vivent à l'intérieur de murs immatériels (psychiques). Elles sont enfermées dans des mondes étroits, limités d'un côté par ce que pensent les gens de la rue, et limités de l'autre par les principes, les convictions, les attitudes, qu'elles en tirent. Leur conscience resserre dans un étau le monde dans lequel elles vivent. À l'opposé, quantité de personnages font éclater les limites de leur conscience. Cela, en les transgressant à travers des confidences. Ils vivent un printemps, ils y ajoutent des couleurs plutôt que de simplement le subir ou de s'y opposer. *La grosse femme*, par exemple, avec sa grossesse et ce qu'elle vit, embrasse le monde comme un printemps, comme si elle émergeait d'un long voyage dans les profondeurs de son for intérieur: "*«Des fois... Des fois quand t'as rien à faire... viens donc me conter tes sorties! Viens me conter tes nuittes en ville. T'es le seul qui sort, qui voit du monde... J'sais pas comment c'est te dire ça... Chus toute mêlée...»*¹ *La grosse femme* fait preuve d'ouverture d'esprit et repousse les limites de son monde. Ici, elle ne cherche pas à fuir son intériorité ou son extériorité, mais tente de lier l'un et l'autre. Elle dit à Édouard

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 51.

"viens donc me conter tes sorties!". C'est un peu lui dire qu'elle a besoin de comparer ce qu'elle vit dans la chambre "d'à côté" à ce qui se passe dehors, là où, momentanément, son regard cesse de porter. Les confidences de *la grosse femme* sont venues élargir son monde du dedans et son monde du dehors. Plus encore, ses confidences harmonisent ces derniers, elles font tomber la tension. Un autre exemple, par lequel un tel desserrement se produit, surgit dans les confidences de Victoire: "*«J'm'ennuie tellement, dans'vie, si tu savais! J'ai tellement rien à faire! J'me sens tellement inutile!» Édouard courut vers elle, la prit dans ses bras. «Reste avec moé, mon homme, t'es toute c'qu'y me reste!»*"¹ Comme dans l'exemple précédent, les confidences rendent compte d'une réalité chargée d'importance pour le personnage. Sans ambiguïté, elles génèrent quelque chose qui ne s'était pas produit depuis fort longtemps: ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Victoire s'est ouverte à son fils, mais surtout au monde qui l'entoure. Durant cette journée de printemps, *la grosse femme* et Victoire dévoilent un grand secret, des choses qui ne sont pas faciles à dire. Elles ont par leurs confidences fait part de leur désespacement vis-à-vis ce qu'elles vivent, plutôt que de l'ignorer. Il y a aussi les confidences de Thérèse à sa mère Albertine, celles de Béatrice à Mercedes, celles de Richard à Mercedes, celles de Gabriel à Béatrice, celles de Laura à *la grosse femme* et celles de Victoire à Josaphat-le-Violon, etc.. Ces aveux leur donnent à tous un nouveau souffle et leur permettent de refaire contact avec l'inconnu. Ensuite, leur unité laisse planer moins de doutes. Leur vie est devenue quelque chose de moins prévisible, et la conscience, un instrument pour dévoiler des secrets, non pour en construire. Ainsi les confidences sont des formes de renouvellement, les libérant d'un monde trop encadré, prévisible, surnageant dans des habitudes. Elles sont un exemple de la différenciation de la conscience dans sa plus simple expression. Par leurs confidences, ces personnages ont

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 242.

admis ne pas savoir, et cela les a libérés. Que ce soit l'étroitesse des uns où l'ouverture des autres, ces éléments soulignent l'évidence du lien inconscience et conscience.

Aux jeux et aux confidences s'ajoute un troisième élément précisant le caractère de cette relation, précisant le rapport qu'ils entretiennent dans son expression la plus simple. À l'opposé de Marcel qui entre dans la vie, Victoire est sur le point de la quitter. Elle est entourée de mystère et elle occupe une place importante dans ce roman. C'est aussi par elle que la vieillesse offre un intéressant point de comparaison. Jung trace une analogie entre enfance et vieillesse:

[...] pendant le dernier quart, lorsque l'individu est très vieux, il descend une nouvelle fois dans cet état où, peu importe sa conscience, il devient à nouveau une sorte de problème pour les autres. L'enfance et la vieillesse sont bien sûr très différentes mais elles ont en commun cette submersion dans des événements psychiques inconscients.¹

Les événements psychiques inconscients sont simplement les manifestations d'une réalité psychique indépendante et autonome de la conscience. Des choses qui se brassent intérieurement dans les profondeurs de l'être et qui font surface lorsque peu d'énergie est consacrée à les contrer, ou l'inverse. L'enfance et la vieillesse sont deux périodes, à l'opposé l'une de l'autre, où l'individu est le plus près des limites qui bordent le monde de tout les jours. À ce niveau l'émergence de l'inconnu, à la naissance, se compare à ce point d'arrivée qui replonge l'individu dans l'inconnu, dans la mort. Chez Tremblay, il y a quelque chose de parallèle; Victoire est submergée par une vision: "*Sa vision de l'après-midi lui revint en mémoire. Elle ne voulait plus y penser. Jamais. Josaphat-le-Violon l'avait à demi réconfortée en lui faisant sentir qu'elle n'était pas folle... mais la vieille femme sur le balcon avait semblé tellement douce...*"² Sa vision des Tricoteuses l'a bouleversée, comme si elle était passée dans un autre monde, le temps qu'a glissé son emprise sur sa vie de tous les jours. Peu importe ce qu'est cet autre

¹J. Campbell *The Portable Jung*, p. 22.

²M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 317.

monde, Victoire quitte tranquillement celui de la rue Fabre pour cet ailleurs. Encore une fois, ce fait trace une ligne de plus en plus étroite entre connu et inconnu. Victoire, allant vers sa mort, retourne dans cette mer nocturne.

En résumé, cette première séquence de la différenciation occupe une place importante dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Selon moi, les Tricoteuses gardent la porte séparant le monde des activités psychiques inconscientes de celui des activités psychiques conscientes. Alors il n'est pas étonnant que Marcel (âgé de quatre ans, le personnage le plus jeune de l'ensemble) et Victoire (âgée de soixante-quinze ans) soient de ce petit nombre qui aperçoivent les Tricoteuses. Marcel a de la difficulté à quitter ce monde, Victoire a de la difficulté à y retourner. Ces faits soulignent une différenciation minimale et plutôt anarchique. Le roman se termine sur cette conclusion qui indique que les Tricoteuses font maintenant un peu partie du monde des personnages "Elle écoutait en souriant les voix des sept femmes enceintes au-dessus d'elle."¹ Les sept femmes enceintes font sourire Florence, la mère des Tricoteuses, simplement en discutant entre elles de ce qui les attend. Il y a maintenant harmonie entre ces dernières et les Tricoteuses parce que les femmes enceintes jettent un regard neuf sur la dimension mystérieuse de la grossesse, parce que sept d'entre elles, réunies sur un balcon minuscule, nous ramènent un cran de plus vers cette mer nocturne, où l'inconnu demeure entier, où la conscience n'existe pas. Elles sont près de cette réalité, elles vivent sa présence par la grossesse. Elles portent dans leur ventre un individu étranger au monde de la conscience. Ainsi, elles donnent une voix à l'inconscience, elles lui accordent une place. Aussi, les deux points d'origines, corporel et psychique, sont alors juxtaposés l'un à l'autre: le ventre engrossé et l'inconscience.

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 329.

Après le déjeuner, les jeux, les confidences et un souper, le sommeil vient mettre fin à ces douze heures de printemps. Les personnages ont vécu leur éveil puis sont retournés dans la nuit où maintenant les rêves reprennent le pas sur les sens, où s'effacent les problèmes de conscience, où momentanément la différenciation s'estompe. Durant l'enfance s'opère une première scission entre l'être et son unité lorsqu'il émerge de son inconscience.

Le début de la jeunesse. un été

Le premier roman est construit autour d'événements spontanés: la réunion des personnages dans le parc Lafontaine, le souper auquel les prostituées sont invitées, la réunion des sept femmes enceintes, etc.. Entre les personnages, cela se passait à voix basse, chacun méditant, réagissant, vivant ce printemps à sa façon. Bien sûr, il y a eu quelques cris en réponse à ce printemps, venant de l'intérieur, mais le tout était relativement coulant et harmonieux. Le ton change radicalement dans *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*. Ici, tout vibre autour d'un groupe de fillettes, de leur adolescence. C'est beaucoup plus chaud. Ici, c'est la confrontation ouverte entre plusieurs personnages; bagarres entre les religieux et les religieuses; entre les fillettes; entre les parents des fillettes et les religieux. Ces bagarres sont apparentées à celle de "Godbout" et "Duplessis", bagarres entre chien et chat, naturelles, agressives, parfois violentes, mais dans un univers psychique. Elles assurent un espace vital à leur développement individuel.

Qu'est-ce qui se passe après l'apparition des îlots de conscience? Que se passe-t-il lorsque le soleil du matin amorce sa montée, effectue son ascension? Il ne se contente plus de jeter de la lumière sur l'horizon, tranquillement il lui transmet de la chaleur. Chez Jung, le point de départ de la deuxième séquence de la différenciation est sans équivoque:

La naissance psychique de l'individu, réalité jusqu'alors enrobée par celle de ses parents, suit habituellement la puberté avec l'éruption de la sexualité. Ce changement physiologique est accompagnée par une révolution psychique. Cela, parce que les manifestations corporelles donnent tant d'importance à l'ego de cet individu que souvent il s'impose de manière absolue, sans modération. C'est ce qu'on appelle parfois la crise pubertaire.¹

Dans une perspective purement de l'ordre des faits, la correspondance est encore une fois très étroite entre les séquences de l'individuation et les divisions romanesques. Lorsque Michel Tremblay consacre un deuxième roman à l'histoire de trois fillettes âgées de onze ans, Jung, lui, spécifie que la deuxième séquence s'amorce à l'apparition de la puberté, approximativement à onze ans. Chez chacun, cette période marque une autre saison de l'individualité. Ici, la naissance d'un ego fait référence à l'apparition d'une structure psychique, d'un centre organisationnel de la conscience. L'ego est un terme clé. C'est ce que Jung appelle le centre de la conscience individuelle. D'abord, c'est un archétype qui origine de l'inconscience. Ce centre, son apparition, permet à l'être de faire des choix, d'orienter le fil de ses expériences. C'est un élément de médiation, un point de jonction entre l'intériorité de l'être et son extériorité. La naissance psychique est ce passage de l'enfance à l'adolescence où l'individu laisse le monde indifférencié, celui où il est tout autant l'objet que le sujet de ses expériences, pour celui des expériences du je, les expériences subjectives. C'est durant cette période qu'il s'installe au centre de son monde à lui. Cette naissance est un thème important dans *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*.

Les manifestations de l'ego y sont multiples. Elles évoluent et illustrent son affirmation, sa structuration et ses limitations. D'abord il surgit à l'intérieur même du trio. Les fillettes ont soudain chacune une réalité bien à soi, elles se cachent des petites choses, vivent des expériences chacune de son côté, et elles goûtent à ce fait. Cela vient déranger un ordre établi. Simone a soudain moins envie de la protection de ses deux

¹Carl G. Jung. *The Structure and the Dynamics of the Psyche*, p. 391

amies, elle s'en détache. Le trio, qui avait une seule âme, se subdivise. Le soudain désir d'autonomie surgit avec beaucoup d'éclat:

La cloche retentit dans la cour d'école comme pour figer ce moment dans l'éternité: la trahison de Simone resterait ainsi à jamais gravée dans le coeur de Thérèse et de Pierrette qui la lui reprocheraient encore vingt ans plus tard, au bar du Coconut Inn ou dans le petit salon crème et rose de Betty Bird. («T'en rappelles-tu la fois que t'étais rentrée dans'cour d'école tu seule parce que t'étais fâchée contre nus-autres pis que tu t'étais jetée dans les bras de la grosse Lucienne Boileau pour nous faire chier?» «Moé? J'ai jamais faites çà!» «Voyons donc, Bec-de-Lièvre, j'm'en rappelle comme si c'tait hier! J'te dis que si j'me s'rais pas retenue, c'te matin-là, ma p'tite fille...»)¹

Simone, habituellement à la remorque de Thérèse et Pierrette, fait volte-face, se révolte contre l'ancien rôle qu'elle jouait dans le trio. En allant rejoindre Lucienne, elle se détache des deux autres et savoure son indépendance. Bien sûr, c'est le fait d'être belle qui lui donne aussi plus d'énergie. En se trouvant belle, elle peut alors elle aussi imposer sa façon de voir les choses, acquérir un peu plus d'indépendance, et surtout vivre un peu sa puberté, sa transformation. Enfin, elle peut suivre les autres dans leurs lancées, et imposer sa vision du monde. Une brèche s'ouvre dans l'univers de ces soeurs de sang et l'événement demeure gravé dans leur mémoire vingt ans après. Pour la première fois quelque chose est venu s'interposer entre elles, quelque chose qu'elles n'ont pu contourner. Pourquoi? En partie parce que leur ego fait son apparition. À partir de là, le trio n'est plus que défini uniquement par ce qui l'entoure, mais doit maintenant incorporer ce que la conscience de chacune ressent vis-à-vis de la trahison (crise d'indépendance) de Simone. Le lien unissant ce trio n'est plus inconditionnel, chacune apporte ses nuances, impose sa perception des choses.

Aussi, l'ego surgit dans un tout autre ordre. Thérèse constitue un bel exemple du "détachement" de sa conscience, de celle l'univers parental, à la puberté. La confrontation entre Thérèse et sa mère, Albertine, est directe. Elle remet en question la façon dont sa mère voit les choses, et cela sans détour: «*Que c'est qui se passe, tout*

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 147.

*d'un coup, donc, moman? Depuis quequ'temps, t'étais tellement fine! Tu riais avec nous autres, tu jouais avec nous autres, j't'ai même entendue chanter l'aut'jour pendant que tu faisais la vaisselle. Pis.. depuis hier, t'es redevenue comme avant! T'es bête comme tes pieds!»*¹ Voilà la naissance de l'ego à travers l'apparition de son autonomie. Chez Thérèse (âgée de onze ans) son affirmation est montée d'un cran. Thérèse confronte ouvertement non seulement les autres fillettes, mais aussi Albertine. Elle rompt le silence: "T'es bêtes comme tes pieds". Elle se révolte contre ce que sa mère lui fait vivre, elle questionne la façon d'être de sa mère. Pour Thérèse, intuitivement peut-être, le malheur d'Albertine lui semble beaucoup plus personnel que divin. Sa clairvoyance ne la séduit point, et surtout Thérèse en est indépendante. De plus, son aventure avec Gérard Bleau illustre sa volonté d'explorer ce monde qui l'entoure, de construire ses propres convictions, de se créer un monde à elle, différent. La naissance de son ego l'entraîne dans une grande révolution psychique, dans un long voyage à travers ses expériences subjectives. Son centre de la conscience est née

À son trio de fillettes, l'auteur juxtapose Mère Benoîte des Anges. Encore une fois, il s'agit d'une forme d'antithèse. Ce personnage est un point de référence représentant une personnalité construite autour d'un ego, dans une sorte d'adolescence perpétuelle, son affirmation finissant par avaler tous les traits de sa personnalité. Cela est apparent, entre autre, dans la bataille que mène Mère Benoîte des Anges contre à peu près tous les autres personnages. Elle nourrit son ego avec l'autorité que lui donne son rôle dans la communauté des Saints-Anges. Elle entre directement en confrontation avec Simone, avec la mère de Simone, Charlotte, et indirectement ou de façon moins avouée avec Soeur Sainte-Catherine, le curé Bernier, etc. Son ego finit par faire apparaître une clairvoyance extrêmement étroite. Quelque chose qui ne fait qu'étendre et donner

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 292.

une forme, une apparence extérieure à la communauté des Saints-Anges, et qui surtout doit dépendre entièrement de son emprise:

Bien droite à côté du bouton de la sonnette, montre en main, se tenait mère Benoîte des Anges. «Vous êtes deux minutes en retard, soeur Saint-Georges. Et vous faites peine à voir. Reposez-vous, cet après-midi. Je ne veux pas vous voir dans l'école. Je sonnerai moi-même la cloche. Et j'irai moi-même répondre à la porte. Et j'épousseterai moi-même mon bureau. Mais que cela ne se reproduise jamais, soeur Saint-Georges. Jamais.»¹

Soeur Saint-Georges, elle, a par contre un ego bien maigre, vivant sous la protection de la communauté, sans rôle bien défini, dernière dans sa hiérarchie et écrasée par l'autorité de sa Supérieure. Mère Benoîte, elle, est réglée comme une horloge. Ceux qui transgressent ses règles sont punis. Elle impose des lois inflexibles, indépendantes des circonstances de ce qui fait le quotidien. L'ego de Mère Benoîte est simplement limitatif, en partie pour ceux qui l'entourent, mais encore plus au niveau de sa propre personnalité: elle devient une sorte de mécanique. Sous cette surface, il y a la misère, le chaos, des sentiments obscurs (elle tente de s'emparer du monopole de la communauté des Saints-Anges, qu'elle dispute au curé Bernier), des désirs réprimés (elle est passionnée par un désir de vengeance parce que Soeur Sainte-Catherine lui a ravi la compagnie de Soeur Thérèse-de-l'Enfant Jésus, "une âme soeur"), des émotions, des sentiments qui n'ont aucune porte de sortie et, cercle vicieux, finissent par raffermir, alimenter, catalyser son désir d'imposer sa façon de voir les choses. Elle finit par s'enfermer dans ses propres lois par manque d'objectivité. Mère Benoîte est une caricature de l'ego, caricature d'un individu dont la personnalité est entièrement centrée sur ce dont elle a conscience: tout ce qui lui échappe n'existe pas. Selon Jung, l'ego est ce qui enchaîne bout à bout des "idéaux, des attitudes et des convictions"² à partir de la puberté. Des éléments essentiels à une première moitié de la vie, mais pas nécessairement spirituels. Néanmoins, Michel Tremblay ne manque pas de lui imposer

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 214.

²J. Campbell. *The Portable Jung*, p. 12.

un alter ego: la directrice de la Maison-Mère. À l'inverse, ce personnage est subjugué par sa sensibilité aux choses spirituelles. Il faut d'ailleurs remarquer que tout à la fin du roman, c'est Mère Benoîte qui perd le grand combat dans cette communauté religieuse.

Cela m'amène à discuter des limitations de cet ego. Il y a ici un autre point de référence. Qu'est-ce qu'il y a, au-delà de ce dernier, et plus précisément derrière; ce qui lui donne naissance? Il y a un autre centre, c'est-à-dire ce qui est indivisible, ce qui inclut autant ce dont l'être est inconscient que ce dont il est conscient, son individualité. À ce niveau, il faut s'interroger sur le rôle de la Fête-Dieu. Ici, il n'est pas question d'entrer dans les détails du symbolisme religieux, mais simplement d'illustrer sa fonction en tant que point de référence. Quel est le rôle joué par la *Vierge*, *l'ange suspendu*, et *Bernadette Soubirous*? Il faut considérer ces trois personnages comme des symboles de l'individualité, c'est-à-dire des formes illustrant au mieux le concept. À Bernadette serait apparue la Vierge en 1858, alors qu'elle avait quatorze ans. Peu après, elle a été canonisée par l'Église. Que représente ce personnage? En partie, elle a saisi le symbolisme de la Vierge puisque celle-ci lui est apparue dans une révélation. La Vierge Marie véhicule un paradoxe: elle est pure et chaste, et à la fois mère de toutes les mères. C'est une forme d'indivisibilité. Le concept de l'ange véhicule un autre paradoxe: on s'est bien interrogé sur le sexe des anges et la question n'a jamais été tranchée: femme ou homme? L'être hermaphrodite ou androgyne sont d'autres formes d'indivisibilité. Alors il est évident que l'incarnation de ces derniers par des adolescentes en pleine puberté constitue une sorte d'anachronisme. Elles ont encore un long chemin à faire avant d'atteindre la fleur de l'âge, leur pleine éclosion, et aussi un tel niveau de conscience. Mais d'abord, confrontées aux rôles attribués à leurs fillettes durant la Fête-Dieu, les mères de famille affrontent elles aussi ces symboles. Voici en résumé leurs réactions: Albertine est acrimonieuse parce que Bernadette Soubirous

n'est pas un rôle qui l'attire particulièrement. Il est peut-être trop semblable au sien: celui de martyre entre Victoire et *la grosse femme*. Charlotte, entre deux eaux, est un peu comme l'ange suspendu, entre ses efforts pour vivre sa spiritualité et ceux qu'elle met à joindre les deux bouts dans la vie de tous les jours. Enfin, Rita s'enveloppe du prestige du rôle de sa fille et se délecte de l'envie qu'il suscite: la Vierge, c'est un peu elle. Elle est mère de toutes les mères, ou du moins de trois de ses filles enceintes: Germaine, Rose et Gabrielle. Il n'y a pas vraiment de surprise. Comme pour les fillettes, ce rôle a peu d'attrait intérieurement lorsqu'il a extérieurement peu d'éclat. Le symbole a été simplement transformé en un objet purement matériel sous une forme extérieure bien définie. La Fête-Dieu a peu de sens intérieur pour les personnages mais elle permet à quelque chose d'autre de s'installer sur le reposoir: un ego, rien qui ne vibre de l'intérieur.

Enfin, la naissance d'un ego et ses limitations sont résumées à travers le dénouement de la Fête-Dieu. Ces rôles dont héritent les fillettes gonflent artificiellement leur prestige. Elle se sont emparé du symbole plutôt que de transcender sa matérialité. En d'autres mots, elles substituent à la réalité universelle, intemporelle, symbolique, de la Vierge, de l'ange, et de Bernadette, une forme matérielle, une réalité ponctuelle: la conscience de leur corps. La tension, la distance entre ces symboles et l'ego des fillettes s'est tellement élargie, que la nature (une tempête) ramène cet ego sur terre, lui qui avait tenté de s'envoler vers les lieux célestes de la Vierge, de l'ange suspendu, et de Sainte Bernadette: "*Au reposoir, Pierrette fut la première à être renversée. Aussitôt qu'elle avait vu la pluie commencer à tomber, elle s'était accroupie sur son piédestal en appelant Thérèse à son aide. Mais le coup de vent qui avait emporté le dais l'avait arrachée de son socle et elle s'était retrouvée à quatre pattes dans le gazon sale.*"¹ C'en est fait de la Vierge. Son centre de

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 366.

la conscience, après avoir passé quelques heures sous les nuages (sur son piédestal) reprend rapidement contact avec sa réalité terrestre. Thérèse, puisqu'elle a passé la Fête-Dieu à genoux, n'a plus qu'à se relever. C'est entre elle et Bernadette que la relation est la plus étroite. Néanmoins, contrairement à Bernadette, ce n'est pas la Vierge qui s'est révélée à Thérèse, mais tout de même le fait de son individualité (ici avec beaucoup d'ombre), à travers sa sexualité. Chez Simone, l'ego est tellement gonflé qu'il a rendu sa situation précaire: «*Quand elle va tomber, il faut l'attraper. . [. .]. Simone sembla flotter au-dessus de l'autel, le visage figé dans une grimace d'horreur, puis descendit lentement, petit paquet de guenilles mouillées, vers les bras tendus vers elle.*»¹ Simone, elle, flottait non pas sous les nuages mais au-dessus. La chute a été vertigineuse. On n'a qu'à relire *Sainte Carmen de la Main* pour se demander si Simone n'a pas dès lors abandonné toute idée de devenir un ange suspendu, pour demeurer un "pitoyable petit animal"

Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges est concentré autour du jeu des consciences. À partir de la puberté, durant la jeunesse, la différenciation de cette structure psychique (l'ego) est une séquence incontournable dans le développement individuel. Alors s'opère la différenciation des activités psychiques conscientes, accédant elles-aussi, en quelque sorte, à leur autonomie. Lorsque Jung spécifie que la naissance psychique de l'ego se fait souvent sans modération, Michel Tremblay, lui, fait évoluer des fillettes, des religieuses, des mères de famille, dans une sorte de grand cirque. Au centre il y a ce reposoir où l'apparition de l'ego chez les fillettes ne fait plus de doute. Contrairement à la journée du 2 mai 1942, ici les confidences, l'incertain, l'inconscience sont laissés en plan. En affirmant leur ego, les fillettes se construisent un monde nécessaire pour assurer la vie de tout les jours et après elles pourront partir

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 367.

à la recherche de leur individualité. Néanmoins, comme tout individu, elles en payent le prix, une deuxième scission s'opère entre elles et leur unité.

La fin de la jeunesse, un hiver

Le troisième roman, *La duchesse et le roturier*, est à la fois une suite des précédents mais aussi le point tournant d'un long cheminement. Tremblay nous amène au Théâtre National, à l'Arcade, au Palace. L'espace romanesque s'est à nouveau étendu, il inclut maintenant le centre-ville. Il a en son centre trois personnages adultes, *la grosse femme*, Albertine et Édouard, noyau qui à son tour a un centre: Édouard. De plus, alors que les précédents romans rendaient surtout compte de la nature de l'être (grossesse, puberté), ici la culture fait son apparition, elle vient même s'opposer à la nature. duchesse ou roturier? Ce troisième roman est en grande partie l'histoire d'Édouard, plongé dans une crise de conscience à quarante ans, ce point où s'achève sa jeunesse. C'est aussi un point charnière où s'articule le processus de l'individuation.

La différenciation entre les activités psychiques inconscientes et conscientes atteint son sommet durant cette période. Selon Jung, elle marque la fin d'une première phase de l'individuation qu'il enserme de la façon suivante: "*De façon approximative, la jeunesse s'étale entre les années suivant la puberté et celles de l'individuation à son midi, c'est-à-dire environ entre trente-cinq et quarante ans dans nos sociétés occidentales.*"¹ Encore une fois, dans un ordre des faits, les séquences de l'individuation correspondent dans le temps à une grande division romanesque. Édouard est âgé de quarante et un ans. En termes de conscience, l'individu passe par de grands changements, qu'il le veuille ou non. Pourquoi? En partie, parce qu'il se trouve au milieu de sa vie, à mi-chemin entre la naissance et la mort, en équilibre. Pour reprendre l'analogie de la première partie, le soleil est maintenant à son zénith, à son

¹J. Campbell. *The Portable Jung*, p. 8.

point culminant, où il dégage le plus de chaleur. Dans la première moitié tout était à découvrir (le devenir): cela est naturel. La deuxième moitié, c'est le début du cheminement vers la mort, sur l'autre versant de la pente (versant descendant) complétant ce cycle toujours renouvelé. Une période où l'être doit reconnaître le fait de son individualité: cela est moins naturel. Cette reconnaissance est rendue difficile à travers l'autonomie qu'a acquise l'ego. L'être doit reconnaître cet autre centre, celui qui conduit à la liberté, celui qui est créateur, celui de ses activités psychiques inconscientes et intégrer cette réalité. Cette autre centre, celui qui est un, l'être dans ses profondeurs, c'est le *Soi*. Mais normalement, entre trente et quarante ans, l'écart (la tension) entre l'ego et le *Soi* est à son maximum, c'est ce que Jung appelle la dualité. Dans les romans de Michel Tremblay cela se traduit par l'expérience ponctuelle qu'a vécue *la grosse femme* à travers sa grossesse: une crise existentielle (longtemps s'interrogeant si elle avait tort ou raison de vouloir un autre enfant) a remis en question son unité. La dualité a pris forme entre la femme (l'individu) et celle qui est mère. Ou encore Soeur Sainte-Catherine, lorsque chez un même personnage celle qui a découvert Dieu en communauté vient s'opposer à celle qui se voit dans l'impossibilité de poursuivre sa route, dans cette même communauté. Dans le troisième roman, c'est avec un personnage un peu plus marginal que Michel Tremblay illustre cette dualité. Par l'intermédiaire d'Édouard, elle prend forme à travers le double personnage: une duchesse et un roturier.

Je soulignais précédemment que durant l'adolescence, la différenciation de l'ego permet tout de même à l'être de se construire un monde, un tissu nécessaire, pour ensuite entreprendre la recherche de son individualité. Il en est ainsi durant toute la jeunesse. L'affirmation, la différenciation de cette structure psychique se paye par le dénouement du lien inconscience-conscience. L'ego occupe de plus en plus de place, s'impose comme centre des activités psychiques, et devient de plus en plus exclusif. Que

ce soit l'intériorité du personnage ou le monde qui l'entoure, la conscience rend l'un et l'autre exclusifs et contradictoires. Alors tout ce qui échappe à l'ego devient de plus en plus laissé pour compte et de ce fait apparaît la dualité entre ces deux types d'activité psychique. Voici comment Jung la décrit à son paroxysme: "*Le caractère essentiel de la dualité est l'élargissement de l'horizon de la vie, elle atteint son paroxysme, son climax, dans cet état problématique où l'individu commence à se battre contre cet élargissement*"¹ Ainsi la dualité est la période où l'être doit mettre sa perception du monde à l'épreuve. Sinon, il ne fait que se détacher progressivement d'une partie de sa réalité individuelle. La résistance à l'élargissement de ces horizons qui finissent par diminuer tout autant la profondeur de l'être, ne laisse pas de doute chez Albertine. Ici, elle révèle une grande révolution repoussée par sa conscience. Albertine est l'ombre d'elle-même: "*J'irai certainement pas là, moé, à soir, avec mes vieux pardessus toutes troués! Si tout le monde chic de Montréal est là, j'veux ben qu'y se rende compte que chus pauvre, ça, j'peux pas le cacher; mais j'veux pas qu'y me prenne pour une cochonne, par exemple!*"² Ne se cache-t-elle pas plutôt derrière sa pauvreté? Cela est plus probable. Son ego est un être étroit, mince, opiniâtre (obsédé par ce que pensent les gens dans la rue); un être non pas terre à terre, mais écrasé par sa réalité terrestre, sans ambition, accroché à la réalité des autres qui s'éloignent d'elle (elle voulait faire de Thérèse et Marcel "des bâtons de vieillesse"). Albertine fait de ses vieux préjugés, de ses vieilles convictions et de ses attitudes vieillies, une vérité absolue. Ce n'est pas pour être belle qu'elle s'est achetée des "pardessus" neufs, mais plutôt pour ne pas passer pour une "cochonne". Autour de ce masque, un drame prend forme. Le *Soir*, chez Albertine, est l'être qui vit dans les "vieux pardessus toutes troués", un être alimenté par la dénégation de sa chair (condamnant les scènes d'amour entre *la grosse femme* et Gabriel), un être pur, blanc et vapoureux, vivant dans

¹J. Campbell *The Portable Jung*, p. 10.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 218.

l'ombrage de son ciel. Le plus triste, c'est qu'elle ne se rend pas compte des contradictions qu'elle alimente. Elle ne se rend pas compte qu'elle vit un véritable enfer et elle ne s'est jamais posé de questions sur le modèle qu'elle s'est approprié. La dualité, ici, c'est cette confrontation entre l'idée qu'elle se fait de son être parfait (celle qui croit ainsi gagner son ciel) et son individualité, qu'elle repousse et ignore. À quoi sont attachés ses principes? Elle est obsédée par ce que les autres peuvent penser d'elle. Albertine est préoccupée par ce qu'elle ne veut pas être. C'est par la dénégation qu'elle s'éloigne de son individualité. Il n'y a rien d'extraordinaire à cela: elle ignore, elle repousse cette dualité et s'enferme ainsi dans un cercle vicieux. Plus elle repousse la réalité de sa décrépitude, plus elle s'y enfonce. Albertine est loin d'être une sainte, et moins encore un ange. Enfin à quoi mène cette confrontation ainsi ignorée? Entre son ego et le *Soi*, l'écart et la tension deviennent de plus en plus prononcés. Et si l'on jette un coup d'oeil dans le théâtre de Tremblay*, on se rend compte que, quelques années après la mort de Victoire, le lien entre son ego et le *Soi* s'est définitivement rompu, brisé; Albertine se fragmente "en cinq temps".

Les manifestations de ces bouleversements psychiques n'ont pas tous des résultats aussi tragiques. Néanmoins, on reconnaît la plume incisive de Michel Tremblay. Selon Jung, le changement est lent mais impérieux, et demande le sacrifice de l'exclusivité d'un ego. La différenciation de la conscience de l'être ayant favorisé sa marginalisation ou sa conformité, par rapport à la norme, ne change rien à cette réalité. L'être, dans ces deux extrêmes non liés, est quelque chose d'incomplet, de divisible. La transition entre première moitié et deuxième moitié n'est pas assurée:

Mais lorsque ses objectifs sont atteints et plus, est-ce que l'on doit se dévouer à la capitalisation de biens, à étendre ses conquêtes, et poursuivre l'expansion de notre vie dans ces domaines, aller constamment plus loin que les limites de la raison et du bon sens? Celui qui pénètre l'après-midi avec les principes du matin ou des objectifs limités par sa nature, doit payer pour cela, en

*Voir M. Tremblay. *Albertine, en cinq temps*.

*endommageant son âme, aussi sûrement qu'une jeune personne qui tente d'amener son égoïsme infantile dans sa vie d'adulte, doit ainsi payer cette erreur par un échec à son intégration dans la société.*¹

Ce sont les deux extrêmes, soit l'ego reniant la réalité du *Soi*, ou à l'opposé reniant sa propre réalité. L'être est en quelque sorte condamné à vivre dans un monde que sa conscience divise en deux. L'imminence et l'ampleur du bouleversement sont alors indubitables. Parmi les personnages de Tremblay, il y a aussi ceux qui vivent leur dualité. Édouard en est un parmi d'autres. Ce n'est qu'après de nombreux efforts, et à travers de multiples expériences, qu'il réalise ce qu'il vit. Cette réalisation est le fruit d'un long cheminement, durant toute sa jeunesse. Pour lui, il y a tout un monde qui a progressivement commencé à l'obséder, et qui n'a pas grand chose à voir avec celui de ses sens: celui de la duchesse. Édouard interroge, confronte, met à l'épreuve sa conscience: duchesse ou roturier? Son combat en est un contre lui-même, contrairement à Albertine qui se bat contre le fantôme d'elle-même. Édouard entre directement dans sa période de dualité, il en scrute les qualités. Il est à cheval entre les deux grandes périodes de sa vie:

«Un prince, ça se tient raide pis ça l'a l'air constipé même quand c'est beau! Une princesse, ça peut faire c'que ça veut pis, au moins, ça peut s'éventer avec des plumes d'autruche quand y fait trop chaud! Pis ça peut rire fort en se pliant par en arrière! Je l'sais que tout ça c'est rien que dans les vues pis dans les pièces de théâtre pis dans les romans mais c'est là que j'veux vivre! [...] Pensez-vous que j'aimerais pas ça, moé aussi, être une Carmélite Déchaussée pognée sus mon île avec mon amant qui brave toute les intempéries, qui court tout les périls pour venir m'enlever, pis qui arrive juste à temps pour me voir exposée dans ma chambre mortuaire? Ça c'est un destin! Pis c'est ça que j'veux être! Pas un vendeur de suyers!»²

Son ego est l'être bien attaché à la vie de tous les jours, celui qui vend des chaussures, celui qui est toujours surpris par sa petitesse, celui qui est un peu ridicule, accroché à Victoire comme un "satellite", ou encore l'être attaché au "Poulailler"; somme toute, le roturier. Le *Soi*, lui, est un être noble, grand, ouvert d'esprit; un être qui se perd momentanément dans son identification avec Mme Pétrie et les femmes du monde; un être

¹J. Campbell. *The portable Jung*, p. 18.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 146 et 147.

à la recherche de son "destin" (son unité); somme toute: la duchesse. La dualité (entre son ego et le *Soi*) en est d'autant plus marquée. Elle se manifeste par un véritable déchirement. Par contre, grande distinction entre lui et Albertine, ici la confrontation est ouverte et reconnue par le personnage. Édouard en est conscient, il l'alimente, et ainsi entretient un lien entre son ego et son individualité. Il nourrit cette confrontation et, de toute évidence, il est bien décidé à aller jusqu'au bout, jusqu'au fond des choses. Contrairement à Albertine, il vit cette grande période de sa vie plutôt que de la subir. Il fait l'expérience de la dualité ego-*Soi*. Pour l'instant l'écart et la tension entre les deux est aussi, ici, à son maximum. Néanmoins, ils ont mené Édouard à l'élargissement de ses horizons, c'est à dire qu'il voit la nécessité de donner une voix à sa duchesse, de lui donner une expression. Cela d'ailleurs, de la même façon que la grosse femme, dans le premier roman, désire un autre enfant envers et contre tous.

Il me faut préciser sur quoi mène cet élargissement. Selon Jung, la dualité est le fruit d'une révolution psychique, que l'individu en ait conscience ou non. Comme le corps se différencie à travers la naissance, la puberté et la jeunesse, des changements psychiques accompagnent ces réalités. Une fois la différenciation à son sommet, l'élargissement se manifeste dans un renversement: "*Cette vision est une véritable vision de la révolution psychique à son midi, au début du déclin. Les valeurs de l'être et même son corps, tendent à changer en leur expressions opposées.*"¹ C'est pourquoi Jung précise que les objectifs de la première moitié ne conviennent pas à la deuxième moitié. Cela, selon l'a priori voulant que l'individu tende vers l'entièreté, la totalité. Néanmoins, pour parcourir cette deuxième moitié il lui faut s'en remettre à la culture. Suivant la différenciation, la conscience de l'être doit intégrer la réalité de son inconscience. Alors, ce coup de théâtre, dans *La duchesse et le roturier*, a une portée symbolique qui va plus loin que de la simple compassion qu'éprouve Édouard vis-à-vis

¹J. Campbell. *The Portable Jung*, p. 16.

d'Albertine. De sa masculinité à sa féminité, de la haine à l'amour, de la dénonciation au secret, de l'ego au *Soi*, le renversement est sans ambiguïté. Après avoir élargi ses horizons, Édouard découvre de nouvelles profondeurs à son être:

Il eut envie de se pencher vers elle et de lui murmurer à l'oreille mille choses parmi lesquelles se trouvait le secret de son déguisement, mais noyé dans les paroles apaisantes et les mots d'amour. Accepterait-elle à mots dits tous bas les choses qu'elle rejetterait autrement? La réponse était non et Édouard en ressentit une vive douleur.¹

D'un seul coup, voilà la duchesse et le roturier redéfinis à travers cette expérience. Elle enveloppe ces derniers dans un dénouement insoupçonné. Ces derniers, qu'il croyait avoir bien encerclés, se montrent sous un nouveau jour à travers cette expérience. Édouard est plongé dans un paradoxe. Plutôt que d'y découvrir un acteur, il s'est découvert une âme. Il a sacrifié ce qui lui procurerait la gloire, de l'extérieur, l'adulation des autres, ce coup d'éclat au détriment d'Albertine. Il est encore sous le choc de l'impression où son scénario l'a mené, de ce revirement de dernière minute, de l'importance de ses activités psychiques inconscientes qui le mènent finalement à la découverte de sentiments qu'il n'avait jamais suspectés. Plus encore, il s'est découvert de l'amour pour Albertine et, davantage, il s'est découvert de l'intégrité en abandonnant l'idée de détruire celle (toute fragile) d'Albertine. Cette confrontation vient illustrer la conciliation, cette fois par l'individu, du connu et de l'inconnu, ce rétablissement d'un lien entre conscience et inconscience, d'un lien entre ego et *Soi*. Ici la dualité de la duchesse et du roturier a momentanément fait place à la complémentarité des opposés, a atteint des profondeurs inconnues.

Finalement, au point charnière entre les deux phases, c'est-à-dire lorsque l'opposition entre un ego et les activités psychiques inconscientes est indubitable, que l'individu ne peut plus les ignorer et en accepte la réalité, la différenciation a atteint son paroxysme. C'est le temps où le soleil, entreprenant sa descente, dirige sa chaleur vers

¹M Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 359.

son centre, au point d'en changer de couleur, de rougir, de devenir incandescent. Cela marque le début de l'autre phase de l'individuation, l'intégration. Jung décrit la découverte de cette réalité de la façon suivante:

Et juste au moment où la porte s'ouvre à celui qui y frappe, ou encore apparaît une route au voyageur qui la cherche; alors lorsqu'on entre en relation avec son propre centre transcendantal, il initie un processus du développement de la conscience qui tend vers l'unité, l'entièreté. L'individu ne se voit plus comme un point à la périphérie de ce centre transcendantal mais bien comme le contenant de cette source.¹

Il n'y a pas de mystère, la porte ne s'ouvre qu'à celui qui la cherche. Non pas que la nouvelle route, où elle mène, soit maintenant sans embûche; mais c'est ici que l'individu entreprend une quête, prend une autre voie, venant compléter la première. Son ego est suffisamment structuré pour qu'il puisse se pencher sur l'essence de son être. On s'en doute, Édouard a rencontré ce centre transcendantal. Une porte s'ouvre devant lui.

Deux portes s'offraient à lui: la première était ouverte sur une odeur de bière mal digérée, un danseur à patins à roulettes raté et ennuyeux comme les pierres, et un coin de bar qui faisait frissonner de désespoir; l'autre était fermée, mais il avait peur qu'elle mène exactement au même endroit.[...] Quelques minutes plus tard, une corpulente femme [. .]. «I would like to rent a room, please!» Édouard avait entrouvert la porte qui menait peut-être à la libération.²

À noter que la première porte s'ouvre sur le Poulaller et la deuxième sur les grands salons du Ritz Carlton. Elles s'ouvrent sur son extériorité, elles mènent vers des routes qui peut-être l'éloigneraient de ce qu'il cherche; il risquerait de se perdre dans le "petit monde" ou le "grand monde"; dans les deux cas il risquerait de se perdre dans son extériorité. La troisième porte mène sur une autre route, vers des profondeurs insoupçonnées, celles de son être, où il s'est retrouvé précédemment, par hasard, à l'Auditorium du Plateau Mont-Royal. La porte n'est en effet qu'entrouverte, elle s'ouvre sur son intériorité et elle mène à la découverte de *Soi*. En termes d'émergence, une fois cette transition complétée, l'individuation est alors un fait imprévisible dans ces manifestations, mais tout de même assurée. Après en avoir fait la découverte,

¹C. G. Jung. *Psychology and Religion*, p. 281.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 370.

Édouard doit rétablir un axe de communication entre son ego et les profondeurs de son intériorité, le *Soi*. Voilà ce point charnière où peut mener la première phase de l'individuation.

Dans ce chapitre, j'ai montré que le concept de "conscience du personnage" évolue systématiquement à l'intérieur des trois premiers romans de Tremblay. Son développement est le fruit de l'évolution du rapport entre conscience et inconscience. C'est-à-dire la différenciation de la conscience. Ce chapitre se résume bien par ces mots de Jolande Jacobi, proche collaboratrice de Jung:

Métaphoriquement, on peut parler des plus importants faits de l'individuation en les comparant à quatre naissances. La première, lorsque l'individu vient au monde, entre dans la vie, émergeant du sein de la mère. La deuxième, à la puberté, lorsque l'ego se détache de sa fusion psychique avec celle de l'autorité parentale et acquiert clairement une forme définie, une indépendance et un sens des responsabilités. La troisième, lorsque le corps spirituel émerge du conflit du milieu de la vie, et ancré à nouveau dans les profondeurs psychiques, l'ego s'allie avec le Soi. Dans un contexte religieux cette expérience est la renaissance. La quatrième, lorsque l'individu quitte la vie et entre à nouveau dans cet espace inexploré de l'autre côté de la mort, d'où il est venu. Néanmoins, la plupart des gens préfèrent naître qu'une seule fois. Ils repoussent la douleur sans laquelle il ne peut y avoir de naissance ¹

Selon moi, chacun des romans correspond à l'une de ces quatre naissances. Chacune a été transposée successivement, entre autres, par Marcel: chez ce dernier, on voit poindre durant l'enfance une première scission* entre l'être et son unité, lorsqu'il émerge de son inconscience. Ensuite, par Thérèse: chez cette dernière on voit poindre, durant l'adolescence, une deuxième scission entre l'être et son unité lorsque naît un centre de la conscience, l'ego. Enfin, par Édouard: ce dernier, à quarante et un ans (au milieu de sa vie), renaît de ces deux blessures, rétablit un lien entre son ego et le *Soi*, à l'aide de sa duchesse

¹Jolande Jacobi. *The Way of Individuation*, p. 133 et 134.

*Terme équivalent à ces naissances, employé par E. Edinger.

Pourquoi un dernier chapitre sur le voyage d'Édouard? Parce que dans ce voyage, on voit apparaître la façon dont le lien entre lui et sa duchesse se reforme. Comment peut-il reproduire l'expérience qu'il a si chèrement goûtée? Par un travail ardu, pénible, en intégrant le symbolisme de sa duchesse.

CHAPITRE QUATRE

L'individualité

Ayant précisé ce qu'est l'émergence, dans les trois chapitres précédents, j'ai conclu cette thèse par un chapitre sur son résultat, son point d'arrivée: l'individualité. Entre trente et quarante ans (cela est approximatif), la tension entre l'ego et le *Soi* atteint un point culminant. Qu'est-ce que le *Soi*? Il est présent parmi des symboles et des expériences symboliques qui bordent les quatre roman de Michel Tremblay. Ces symboles et expériences symboliques sont tous regroupés selon un même principe dynamique la complémentarité des opposés. Ces derniers expriment à son mieux une qualité de l'être, quelque chose qui est toujours à redécouvrir, illimité dans ses formes d'expression. Individualité signifie irréductible, indivisible, entier.

La complémentarité des opposés

L'univers romanesque de Michel Tremblay offre deux réalités. Une première est constituée par le quotidien, les sens, le palpable. La deuxième a en son centre quatre personnages fantomatiques, irréels, mystérieux: les Tricoteuses. Elles ressemblent au commun des mortels, sauf qu'elles échappent aux sens (elles sont invisibles). Selon moi, elles expriment une réalité de l'être, le point de jonction entre la conscience et l'inconscience:

[...] Florence, Rose, Violette, Mauve, parallèles à tout cela, enjambant les générations, catinant et tricotant tout ce temps, gardiennes cachées, surveillant, veillant, liées, protégeant de loin les berceaux, comptant les naissances mais non les morts, heureuses? Heureuses. Elles qui tricotaient patiemment le temps. Elles qui avaient gardé la famille de Victoire depuis ses origines et qui la garderaient jusqu'à son extinction. Pourquoi? Quelle importance? ¹

¹M. Tremblay *La grosse femme d'à côté...*, p. 206.

Pourquoi "parallèles"? Parce qu'enjamber les générations, compter les naissances sont des choses inaccessibles aux mortels sauf s'ils transcendent le temps. Donc deux réalités parallèles l'une à l'autre, qui se développent alors simultanément et ne se chevauchent pas. Celle des Tricoteuses devient manifeste dans la musique, le chant, la poésie, la culture ou la folie. Quelle est la fonction des Tricoteuses dans cet ensemble de romans? Elles encadrent tout d'un bloc ce qui définit l'être dans et hors de la conscience. Le monde des sens et celui des Tricoteuses, conjugués l'un à l'autre, constituent un tout. C'est une image purement symbolique qui décrit cette réalité de l'être souvent repoussée, ignorée. Les Tricoteuses sont la source et non pas l'objet de ce qu'elles laissent transparaître. Ce symbole est parallèle à ceux du *Soi*. Souvent il se présente en quatre éléments. Les Moires de l'Antiquité grecque sont un symbole similaire. Il s'agit de trois soeurs et de leur mère qui filaient la destinée des êtres. A travers le temps, il a pris de nombreuses expressions:

Il y a aussi un nombre d'autres thèmes associés à des images qui se réfèrent au Soi. Des thèmes comme l'entièreté, la totalité, l'union des opposés, le point central et générateur, le nombril du monde, l'axe de l'univers, le point créateur où Dieu et l'homme se rencontrent, le point où l'énergie trans-personnelle coule dans la vie personnelle, éternité opposée au temps fluide, l'incorruptibilité, l'inorganique lié à l'organique, les structures protectrices pouvant faire émerger l'ordre du chaos, [.] tour à tour faisant référence au Soi, la source d'énergie de la vie [.].¹

Les Tricoteuses pourraient à elles seules faire l'objet d'une thèse. Ici, elles expriment un aspect étrange de l'être. Elles sont apparemment associées à un pouvoir créateur et à une structure protectrice. Le symbole crée un pont entre l'absolu et le quotidien dans ces romans, soit l'attribut des déesses. Pourquoi comptent-elles les naissances et non les morts? Non pas parce qu'elles représentent l'intemporel, mais bien parce qu'elles représentent le point de jonction entre l'intemporel et le temporel. Leur regard porte sur ces deux mondes. Ici, il faut bien s'entendre. Elles symbolisent quelque chose ancré dans les profondeurs psychiques, reflet de l'intégrité de ces profondeurs. Le symbole est

¹E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 4.

composé de quatre éléments, opposés et complémentaires les uns par rapport aux autres (Florence, Mauve, Rose et Violette); cela comme les membres d'une croix ou encore les quatre points cardinaux. Il pointe ce que véhicule son centre, son coeur: une image d'entièreté, une source inépuisable de la créativité. Il définit un concept aux limites de de notre raison, de notre perception. La dimension en grande partie subjective du symbole ne facilite pas sa compréhension. Néanmoins, cette qualité est un attribut de tous les symboles de ce genre, que ce soit Dieu, Bouddha, le *Soi*. Les Tricoteuses sont un symbole de l'individualité, de sa source.

Aussi, la complémentarité des opposés émerge à travers les expériences vécues par quelques-uns des personnages. D'abord, le voyage de *la grosse femme* à travers sa grossesse n'est pas sans rappeler celui d'Édouard. Elle vit un véritable enfer, entre son désir d'enfanter et ses quarante ans: "*Cette condamnation sans appel, ce refus devant un besoin aussi vital, cette ignorance crasse qui mettait des bornes et des limites à sa liberté et qui crachait sur son choix, oui, son choix, malgré ses quarante pas passés, de procréer, de gester, d'enfanter, l'insultaient au plus profond de son être.*"¹ Ceux qui l'entourent n'ont pas entièrement tort. Une grossesse à quarante ans est problématique. Un autre enfant: pourquoi? En partie, pour remplacer celui qu'elle a perdu: "*«Si c'est une fille qui remplace celle qu'on a perdue, on va l'appeler Denise, comme l'autre.»*"² Elle a enfanté deux mâles et elle désire une fille. Vivre l'aspect indivisible de son être en enfantant les deux sexes. En termes d'individuation, elle a fait un voyage dans les abîmes de son intériorité. Lorsque l'individu reconnaît la réalité de son unité et le sens qu'elle donne à sa vie, il franchit une importante étape:

Ce qui à un autre niveau entraînait de déchirants conflits et des déferlements d'émotions sous la panique, maintenant ressemble à une tempête dans une vallée vue du sommet de la montagne. Cela ne veut pas dire que la tempête est moins

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 236.

²M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 127.

*réelle mais plutôt que d'y être submergé l'individu est au-dessus. Il n'est plus directement menacé ayant gagné le détachement nécessaire*¹

La grosse femme a été submergée par cette tempête. Sa grossesse a servi d'élément médiateur entre sa conscience et son unité. Du haut de son balcon, plutôt que de chercher à creuser le conflit et reporter les difficultés de sa grossesse sur ceux qui l'entoure, *la grosse femme* reprend en main sa réalité. Elle a vécu un conflit semblable, elle s'est retrouvée au-dessus de la vallée, sur un balcon.

*Quand le silence fut revenu et que la grosse femme put à loisir contempler la rue, s'imprégner d'images et de sensations de ce soir de printemps hâtif, scrutant les moindres recoins d'ombres et reconnaissant malgré la noirceur les visages de tous les voisins qui l'observaient de leurs balcons, respirant à pleins poumons les promesses de mai et les restes d'avril, le temps se suspendit et rien ne bougea plus.*²

En reprenant en main son intériorité, elle a redonné à l'enfant à naître sa liberté et elle a repris la sienne. Elle aussi vient illustrer la nature du paradoxe qui oppose et complète à la fois les deux pôles de son expérience. Qu'est-ce que cela veut dire, "le temps se suspendit"? Qu'elle a goûté à l'éternité? Son expérience de la grossesse lui permet de vivre le fait de son individualité: être indivisible et aussi donner naissance à un être indivisible. Dans les romans suivants, l'enfant qui est né n'a pas de nom l'auteur y fait référence soit par l'expression "enfant de la grosse femme" ou encore "fils-fille". Elle a découvert son for intérieur, le *Soi*.

Ensuite, *la grosse femme* est apparentée à un autre archétype, celui de la mère universelle. Pourquoi sept femmes enceintes sur un balcon, pourquoi un tel dénouement dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*? Plusieurs de ces femmes projettent une image stérile de la mère à travers leur grossesse: Louise Jodoin, Madame Brassard et Rose Ouimet. On peut deviner que leurs peurs, leurs craintes, la façon involontaire dont elles vivent cette grossesse aura peut-être quelque malheureux effet sur les enfants à naître. La grossesse n'a pas été une expérience heureuse pour vivre leur unité, peu

¹J. Jacobi. *The Way of Individuation*, p. 46.

²M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté ...*, p. 326.

importe les raisons. Trois autres femmes enceintes projettent une image fertile de la mère Gabrielle Jodoin, Claire Lemieux, Laura Cadieux. Elles ont plongé corps et âme dans leur grossesse. Dans leur ensemble, ces sept femmes illustrent simultanément la fertilité et la stérilité, deux qualités indissociables de la mère dans le temps. *La grosse femme* est au centre de toutes ces femmes. C'est elle qui les a réunies sur un seul balcon et elle est la seule qui ait déjà enfanté. Ainsi, elle aide les autres à réintégrer l'expérience de leur grossesse dans un cadre élargi. Elle joue le rôle de mère de toutes ces mères, c'est un archétype de la mère universelle, comme la Vierge.

L'analyse d'un aspect du deuxième roman souligne une autre dimension par laquelle s'exprime la complémentarité des opposés à travers la suite romanesque. En général, *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges* souligne avec beaucoup d'humour le changement qui s'opère au rudi de l'individuation. Dans la communauté des Saints-Anges, dans cet univers féminin cloisonné, les religieuses vivent comme chien et chat. Ce climat normalise et relie au symbolisme religieux la complémentarité de la masculinité à la féminité, et vice versa. Ce sont deux autres archétypes de l'individualité, ce que Jung définit par "animus" et "anima".

On peut comparer masculinité et féminité et leurs composantes psychiques à un réservoir, dont la dimension est délimitée, d'une substance dont l'individu dans la première moitié de sa vie fait un usage restreint. L'homme consomme une petite partie de la substance féminine qui doit maintenant trouver un usage. De même, une femme doit permettre à cette substance inutilisée de sa masculinité de devenir active, agissante.¹

La composante féminine chez l'homme est l'anima. Dans la deuxième phase de l'individuation, la reconnaissance de cette réalité est essentielle pour faire l'expérience de sa totalité, de son unité. En d'autres mots, l'être est divisible, il s'aliène son unité, s'il transpose sa féminité ou sa masculinité sur une personne du sexe opposé. L'habit

¹C. Jung, *The Structure and the Dynamics of the Psyche*, p. 398.

religieux, lui, homogénéise les deux par le port de la robe noire. Les saints-anges portent bien cette robe:

*[...] appréciant du pouce et de l'index la fraîcheur des petits clous de métal qui retenaient le cuir sous les arabesques de bois chantourné qui les paraient, allant même jusqu'à appuyer voluptueusement la tête sur le coussinet [.] Monseigneur Bernier était, comme la plupart des curés de paroisse, assez sensible à la flatterie mais, fin rusé et usant même de cette précieuse denrée, [..]*¹

Avec l'âge, la maturité, Monseigneur Bernier a des allures de courtisane. La "volupté", la sensibilité à "la flatterie" sont des attributs de la féminité. Il ne manque pas de laisser transparaître cette qualité. Le port de la robe lui va bien. Il a l'air d'un gros chat. Plus encore, il donne plus d'expression à sa féminité que ne le fait Mère Benoîte. Cette dernière possède des traits étonnamment opposés, elle, à sa féminité

*[...]elle était parfaitement consciente de l'impression contraire que produisaient sa silhouette et son visage, aussi s'en servait-elle volontiers, mettant d'abord ses interlocuteurs en confiance avec cet air bonhomme que lui donnait sa démarche dandinante, puis les désarmant totalement avec son visage fermé et sa voix blanche, sans aucune intonation mais dont chaque mot était ciselé, []*²

À cela il faut ajouter qu'elle tape du doigt et donne des coups de poings sur son bureau plutôt que de lisser les petits clous de sa chaise. L'effet produit n'est pas si mal non plus. On dirait un chien méchant. Malgré tout, ce réservoir en chacun est endigué par un autre réservoir: celui dans lequel Monseigneur Bernier et la directrice de l'école des Saints-Anges se livrent un grand combat, pour s'assurer de l'autorité et du pouvoir sur la communauté religieuse. Néanmoins les saints-anges véhiculent indirectement cette beauté par laquelle l'homme et la femme font l'expérience de ce qu'ils ont dans les tripes, les qualités de leur individualité à travers des traits sexuels opposés. Ce fait rend moins étrange l'apparition de la duchesse dans l'ouvrage subséquent

Dans cette perspective, la force avec laquelle Édouard impose sa duchesse, souvent sans qu'il s'en rende compte, est tout à fait légitime. Pour bien comprendre sa

¹M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone...*, p. 263 et 264.

²M. Tremblay. *Thérèse, Pierrette et Simone.* , p. 25.

fonction, il faut suivre son développement. Dans un premier temps la duchesse prend forme rue Fabre, Édouard imite *la grosse femme*: "L'imitation était tellement parfaite que toute la maisonnée éclatait de rire, même la grosse femme [...]"¹ Il imite autant *la grosse femme* comme mère que comme épouse. Ensuite, au Poulailleur, il imite des actrices:

J'imite toutes sortes de monde ... Mae West, Tallulah Bankhead, Bette Davis, Suzy Delair, Danielle Darieux. ... «Rien que des femmes?» «Oui... J'me mets n'importe quoi su'l'dos, pis envoyez donc! j'pense que chus pas mal drôle ...» [...] «Peut-être que le monde aimerait ça au National, parce que... vers la fin, j'pourrais... Madame Pétrie, J'vous imite, vous aussi, pis c'est mon meilleur numéro!»²

Donc ses imitations sont passées par celles de l'épouse, de la mère, de l'actrice. Il y a gradation jusqu'à ce qu'il incarne la duchesse de Langeais à l'Auditorium du Plateau Mont-Royal. Dans le développement de ces quatre dimensions, l'expérience est passée d'une réalité objective (les imitations de femmes qui l'entourent) à une réalité subjective (sa féminité). Édouard a fait du même coup l'expérience de l'objet et du sujet de son culte. Il a fait l'expérience du caractère indivisible de son être. En termes d'individuation, cela peut correspondre à l'expérience de son "anima". Ainsi il accepte une partie de sa féminité qu'il avait projetée sur toutes ces femmes. Après cette soirée, il n'en reste qu'une sur laquelle il transpose sa féminité: une "Carmélite Déchaussée" qu'il a découverte avec *la grosse femme*. La transposition l'empêche d'entreprendre sa quête. C'est une femme qui vit dans un monde absolu, inaccessible, symbolique. Il intègre ce symbole et le quatrième roman nous donne *Des nouvelles d'Édouard*, des nouvelles de celui qui est devenu un.

Ces symboles et ces expériences symboliques sont fruits de la culture. Ils rendent compte de l'irréductibilité, de la totalité, de l'entièreté. Cela parce qu'ils véhiculent le principe de la complémentarité des opposés: les Tricoteuses lient

¹M. Tremblay. *La grosse femme d'à côté...*, p. 43.

²M. Tremblay. *La duchesse et le roturier*, p. 127.

l'intemporel au temporel; la grossesse lie la fertilité à la stérilité; la robe noire et le travestissement lient la masculinité à la féminité (et vice versa). Ils sont régénérateurs, ils font tomber de vieilles conceptions étroites, et permettent au personnage de redéfinir son unité. Au fur et à mesure que s'enchaînent les romans, leur sens commun se déploie tranquillement et devient de plus en plus explicite. Ils définissent ce qu'est être un.

L'intégration

La voie par laquelle l'individu intègre ces symboles, intègre les opposés, fait l'expérience de la complémentarité, est pour le moins difficile à synthétiser. Néanmoins, peu importe ses particularités, cette voie est reconnaissable au cycle d'aliénations et d'inflations que vivent tous les individus qui s'y aventurent. Ce cycle joue un rôle important dans le voyage d'Édouard. Il trace une ligne qui démarque l'être du devenir. Édouard a reconnu clairement les deux pôles de son individualité. le roturier et la duchesse. Mais la simple reconnaissance de leur réalité n'est pas suffisante à leur intégration. Pour cela, l'individu doit reconnaître la relation, le rapport qu'entretiennent l'ego et le *Soi*. La reconnaissance de ce rapport, peu importe les particularités de ce qui l'enveloppe, passe par un cycle d'inflations et d'aliénations de l'ego:

[...] l'ego ne peut faire l'expérience du support par le Soi avant de s'être libéré de son identification avec le Soi. Ainsi, l'expérience vécue par l'ego ne peut être un contenant de l'influx de la grâce (de l'énergie créatrice) avant d'avoir été vidée de l'inflation qu'elle contient; et cette épuration se produit seulement à travers l'expérience de l'aliénation.¹

Édouard a entrepris ce voyage pour s'offrir un salut. Un bref regard sur ce qui précède le voyage précise ce qu'est inflation et aliénation. Le troisième roman est en somme un enchaînement d'actes d'inflation et d'actes d'aliénation. Inflation

¹E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 56.

lorsqu'Édouard éclairagiste veut être acteur et personnifier les actrices au Théâtre National. Aliénation lorsqu'il essuie le refus de madame Pétrie au Poulailier. Inflation lorsqu'il se produit avec succès à l'Auditorium du Plateau Mont-Royal. Aliénation lorsqu'il sombre dans les bas-fonds des grands salons du Ritz Carlton. Cette oscillation est nécessaire à l'individuation. Jusqu'à maintenant, la duchesse est un accessoire du personnage, plutôt que l'essence de sa créativité. Alors, tant que son ego tente de se fondre dans la duchesse, le lien entre lui et elle passe par une série d'expériences, stimulantes, jouissantes mais gonflées artificiellement par son identification à un symbole. Tantôt il se gonfle comme un ballon se croyant responsable de toutes les beautés du monde et cet état est toujours suivi par le dégonflement. Alors Édouard se sent l'être le plus misérable et le plus insignifiant du monde. Du point de vue de l'individuation, ce cycle est nécessaire, essentiel et sain. Le troisième roman insiste beaucoup sur ce passage de l'un à l'autre, sur leur opposition. Néanmoins la duchesse devient de plus en plus autonome, indépendante de la famille, indépendante du Poulailier et indépendante du rôle d'acteur qu'Édouard a voulu lui imposer.

Cette mise au point situe le cadre dans lequel Édouard entreprend ses trois traversées. Jusqu'à maintenant, entre la duchesse et le roturier, il n'y a qu'un dialogue à bâtons rompus, et très bref. Il rend explicite la position du personnage par rapport à ce centre, se traduisant jusqu'à maintenant par une opposition. Dans *Des nouvelles d'Édouard*, la consolidation de ce lien est encadré par son voyage; c'est-à-dire dans la période incluant son départ de New-York et les dix jours qu'il a passés dans un hôtel de la rue Ahmerst, incognito, à son retour à Montréal. Ce n'est qu'après ces dix jours que ce voyage est véritablement achevé. Ce n'est qu'après une troisième tentative qu'Édouard établira un dialogue continu avec le *Soi*. Le dialogue prend forme à travers un rêve qu'il fait sur le *Liberté*.

La parole de Iahvé fut adressée à Jonas, fils d'Amittai, pour dire «Lève-toi, va à Ninive, la grande ville, et crie contre elle, car leur malice est montée devant moi!» Jonas se leva pour fuir à Tarsis, loin de la face de Iahvé, et il descendit à Jaffa, où il trouva un vaisseau partant pour Tarsis. Il paya sa place et descendit à l'intérieur pour partir avec eux à Tarsis, loin de la face de Iahvé.

JONAS, I, 1-3

Le rêve est un concept manipulé avec soin dans ces romans. Lorsque Josaphat raconte son histoire, l'auteur utilise le terme "légende"; lorsque Marcel entre en relation avec les Tricoteuses, il parle "d'imagination trop active". Lorsqu'il utilise le terme "rêve", c'est pour décrire un mélange très particulier de réalité et d'imaginaire (e.g. le rêve d'Acapulco de *la grosse femme*, le rêve de Simone et celui de Soeur Sainte-Catherine). Dans ces trois cas, le rêve a servi d'élément médiateur entre le personnage et un conflit auquel il est mêlé. Il évacue la tension entre leur intériorité et ce qui les entoure, qu'entretient leur conscience. Les rêves sont le matériel par excellence de l'activité psychique inconsciente. Ce matériel fait surface lorsque la conscience de l'individu est à son minimum, c'est-à-dire durant la nuit, durant le sommeil. Lors de la deuxième nuit, après qu'Édouard eut été littéralement fasciné et désespéré par les étoiles et le bleu de la mer, il fait le rêve suivant:

J'ai fait un drôle de rêve. J'étais sur le dos d'une baleine qui me soufflait son jet d'eau condensée en pleine face. Et je me disais: «Y'ont préparé une sauce à spaghetti pour ma fête!» Ce bout-là est facile à comprendre, j'étais en train de m'étouffer dans mes propres relents d'ail, mais ça se complique ... Une table toute garnie faisait son apparition sur le dos de la baleine, une table mise pour au moins pour vingt personnes. Mais deux personnes seulement étaient attablées. Antoinette Beaugrand et sa benjamine. J'essayais de m'installer devant une assiette de spaghetti mais Antoinette m'enlevait l'assiette en me disant: «C'est pas pour vous, c'est juste pour nous autres.. » J'ai fait tout le tour de la table, comme ça, sans jamais pouvoir porter une seule fourchettée de pâtes à ma bouche... Je comprends pas ce que ça veut dire mais j'ai l'impression que je devrais, que c'est très simple à expliquer. Un autre blocage, je suppose¹

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 97 et 98.

Quel est le message que son activité psychique inconsciente lui lance ici? Qu'est-ce qui se passe dans le for intérieur du personnage? Ce rêve est le seul, dans l'ensemble des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, qui soit raconté en détail. Semblable à Jonas, Édouard a lui aussi entrepris un voyage qui, dans un premier temps, est une fuite. Selon le concept de l'individuation, le mythe de Jonas peut être interprété analytiquement de la façon suivante:

*La rencontre se produit généralement dans un environnement stérile ou encore dans un état de fuite, c'est-à-dire d'aliénation. [...] Jonas en est un autre exemple. Sa rencontre initiale avec Iahvé se produit lors d'un événement embrouillé, au milieu du quotidien, mais il ne fut pas reconnu; c'est-à-dire que l'ego est encore trop sous le coup de l'inflation pour reconnaître l'autorité du Soi. Seulement après de futiles efforts pour s'échapper, ce qui l'a mené en désespoir de cause dans le ventre de la baleine, Jonas reconnaît l'autorité trans-personnelle de Iahvé*¹

Édouard fait un voyage semblable à celui de Jonas. Il débute par une fuite; il fuit Montréal (Ninive) et s'embarque pour Paris (Tarsis). Auparavant, il a lui aussi fait la rencontre de son for intérieur, le *Soi*, la duchesse, dans une contexte embrouillé au milieu des événements du quotidien. Il en fait l'expérience à l'Auditorium du Plateau. expérience déchirante entre son désir de se venger d'Albertine et la possibilité impromptue de faire un geste noble. Il a lui aussi entendu cette voix. Sous le costume de la duchesse et encore sous le coup de la jouissance d'avoir passé pour telle, il fuit ce centre trans-personnel. Dans le roman suivant, Édouard entreprend cette fuite semblable à celle de Jonas. Durant les deux premiers jours de sa fuite, son voyage lui aussi marqué d'une tempête et ensuite emprisonné entre ciel et mer, il fait ce rêve. Il en interprète une partie, mais il laisse la deuxième partie ouverte, comme une énigme à déchiffrer; "[...] que je devrais, que c'est très simple à expliquer. Un autre blocage, je suppose."

¹E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 70.

Ensuite, la tempête se poursuit mais dans une autre perspective. Édouard va lui aussi, comme Jonas, s'aliéner ses compagnons de voyage. Il a de la difficulté à demeurer en surface. En termes d'individuation, la baleine symbolise une relation harmonieuse entre l'inconscience et la conscience. En d'autres mots, ce centre trans-personnel a transmis son point de vue par la voie du rêve à l'ego d'Édouard, ce centre de la conscience. Tout près de ce centre, de ses profondeurs, sur le dos de la baleine, il tente de demeurer à la surface. Dans un acte d'inflation, il a cru donner toute son expression à la duchesse en lui achetant un billet de première classe. Il court autour d'une table pour vingt personnes (les us et coutumes des gens de la première classe) en poursuivant Mme Beaugrand (le beau et le grand). C'est sa conception, jusqu'à maintenant, du milieu dans lequel vit la duchesse, c'est-à-dire en surface, dans le monde de la première classe. Le plat de spaghetti peut fort bien représenter cette culture dont Mme Beaugrand fait étalage et qui a peu à voir avec les profondeurs de l'être (voir *L'imromptu d'Outremont*). Une culture à laquelle Édouard s'accroche, quelque chose qui ressemble à une pâte, ni liquide, ni solide. Alors, une nouvelle série d'aliénations et d'inflations suit rapidement ce rêve. C'est à nouveau la tempête mais cette fois dans un univers psychique déchaîné. Édouard se conforme à cette culture, il tombe dans le piège une fois et il y tombe même un deuxième fois: "*— Un essai? Sur quel sujet? Sur qui? Là, évidemment, je me suis rendu compte de ma gaffe. J'avais encore parlé trop vite. Je connais à peine le mot essai, je ne suis même pas sûr de savoir exactement ce que ça veut dire, imaginez-vous si j'ai patiné pour me construire une réponse!*"¹ Il se met les pieds dans les plats en se faisant passer coup sur coup pour un "acteur à la radio" et pour un "écrivain journaliste". Tout cela pour défendre la culture de l'est de la ville, mais aussi pour défendre ses propres convictions. Le seul problème, comme l'indique le

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 107.

rêve, c'est que la culture n'appartient pas à une partie de la ville, à une ville ou à une nation: elle appartient au genre humain. Elle est par définition inclusive, non pas exclusive. Le reste, l'extériorisation d'une culture, c'est un peu du spaghetti: "*L'extériorisation d'une culture peut s'occuper de plusieurs problèmes de conscience de façon désirable et bénéfique, mais ce pas en avant, comme l'expérience le démontre est payé trop cher par la perte d'une culture spirituelle [...].*"¹

L'extériorisation d'une culture sous-entend celle qui est particularisée plutôt que celle qui transcende le temps et l'espace. Elle n'est pas universelle. C'est une culture ponctuelle. Au premier plan, elle rend d'abord compte des particularités d'une ville, d'une civilisation, et fait passer au second plan ce qui est universel, propre à l'espèce humaine. Aussi, dans ce rêve, il est fort possible que le spaghetti soit un symbole de cette culture extériorisée, qui comme la table est un élément de surface, et qui n'ont plus beaucoup d'importance lorsque la baleine retourne en plongée.

lahvé commanda à un grand poisson d'avalier
Jonas et Jonas fut dans les entrailles du
poisson trois jours et trois nuits

JONAS, II, 1-3

L'autre culture, c'est celle de l'individualité, celle du monde indivisible. Le rêve annonce qu'Édouard devra différencier consciemment l'une et l'autre, puisqu'il les a fondues l'une dans l'autre:

Le cycle répétitif de l'inflation et de l'aliénation est supplanté par le processus conscient de l'individuation lorsque la reconnaissance de la réalité de l'axe ego-Soi se produit. Alors, lorsque la réalité de ce centre trans-personnel est vécue dans une expérience, un processus dialectique entre l'ego et le Soi peut, dans une certaine mesure, remplacer le précédent mouvement de pendule entre inflation et aliénation. Mais le dialogue de l'individuation n'est pas possible tant et aussi

¹C. Jung. *Psychology and Religion*, p. 585.

*longtemps que l'ego pense que tout, de la réalité psychique, est de son propre fruit.*¹

Ce rêve est la démonstration de ce qu'affirment Jung, Jacobi, Edinger, etc., que l'établissement d'un axe entre l'ego et le *Soi* est un travail individuel, ardu et tortueux, qui ne se produit pas par miracle. Un peu plus loin. Édouard est emporté par son rêve, il va maintenant le vivre. Il participe au bal non pas en conformité avec les coutumes et artifices de cette société qui l'entoure, mais en réponse à ce qu'il ressent. Ainsi, il donne la répartie à son rêve, il cesse de tourner autour de la table à la poursuite d'un plat de spaghetti. Et la réponse de sa duchesse est immédiate: "*La duchesse de Langeais avait fait place à Édouard et j'ai réalisé qu'à partir de ce moment-là les deux seraient irrémédiablement liés, pour le meilleur et pour le pire, mariage d'amour s'il en fut, passion inaltérable, bonheur garanti ou argent remis.*"² Je propose l'analogie suivante pour bien comprendre le sens du déguisement en "bécosses de première classe", lors de cette dernière soirée sur le *Liberté*. Édouard, pour le moins, s'éloigne ainsi de tous les autres passagers, de la princesse Clavet-Daudun, des artifices de la première classe, et même il se met à dos Mme Beaugrand. Revêtu de ce costume, il peut être comparé à une Germaine Lauzon fictive (des *Belles-soeurs*) qui brûlerait ses timbres-primés. C'est le sacrifice de la chose à laquelle les personnages tiennent le plus, volontairement, parce que cette chose leur permet et les empêche à la fois d'entretenir un dialogue avec leur monde intérieur. Ici, Édouard s'attaque avec beaucoup de grâce tant à l'adulateur qu'à la chose adulée. Ici il y a la même ambiguïté que dans le mythe de Jonas. Est-ce qu'Édouard a imploré ses compagnons de le jeter à la mer, ou s'est-il attiré la colère de ces derniers qui l'ont ensuite jeté à la mer? D'autre part, il s'agit d'une "inflation héroïque"³ symbolisant une nouvelle dimension de sa réalité, la liberté

¹E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 103.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 161.

³E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 30.

que l'acte lui procure. Édouard peut goûter à une énergie nouvelle qui était accaparée par cette adulation. Il a quitté la table pour faire le voyage dans les profondeurs. Le mariage des opposés engendre un lien entre le roturier et la duchesse, l'ego et le *Soi* "irréremédiablement liés, mariage d'amour s'il en fut, passion inaltérable". C'est la première fois que le dialogue s'amorce sous l'initiative de son centre de la conscience, l'ego. Une rencontre qui juxtapose le meilleur et le pire. Il a sacrifié l'extériorité clinquante de sa duchesse, il a sacrifié son billet de passage dans la culture exclusive de Mme Beaugrand sans trop savoir pourquoi. C'est à ce moment que prend fin sa fuite, lors de sa dernière soirée sur le *Liberté*. Alors cette fuite se transforme en emprisonnement dans les entrailles du poisson, il est ainsi avalé par la baleine.

Ensuite, il effectue sa première plongée dans le ventre de la baleine. Il fait très noir dans les profondeurs et Édouard est hanté par des sentiments ambivalents et obscurs. Son assurance durant la soirée précédente a fait place aux doutes et à la culpabilité:

J'ai passé une bonne partie de la nuit à lutter contre la culpabilité. On n'a pas été habitués à poser des gestes braves, nous autres, et quand on le fait on le regrette presque aussitôt, à cause de l'opinion des autres: qu'est-ce que les voisins vont dire, qu'est-ce que la parenté va penser... à croire qu'on vit pour ce que les autres pensent de nous.¹

Encore une fois, l'aliénation suit l'inflation. Mais cette fois, elle engendre un dialogue à bâtons rompus entre lui et son for intérieur. La nature ambivalente de ce geste réside d'une part dans le fait que, de façon symbolique, Édouard met fin à cette adulation de la classe de Mme Beaugrand, et il reconnaît qu'en partie, c'est son ego qui est à la source de cette adulation. D'autre part, aliénation parce qu'aussi il remet en question tout l'attirail de la duchesse: les bijoux, "la robe de lamé noir", la grâce du costume qui l'a jusqu'alors enveloppé. Il a passé la nuit à se débattre, à essayer de sortir du ventre de la baleine. Édouard a plongé dans les abîmes de son inconscience.

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 162.

Il y a peu de chose à expliquer au sujet de la traversée qui suit ce voyage sur le *Liberté*, celle de la France. Édouard a repris conscience, la baleine fait sa première émergence, et en surface il confond Paris et ce "monstre"¹ (la baleine).

Ceux qui révèrent les vaines idoles abandonnent leur piété, mais, moi, en action de grâces, je t'offrirai un sacrifice, j'accomplirai ce que j'ai voué: à Iahvé le salut. Alors Iahvé commanda au poisson et celui-ci cracha Jonas sur la terre sèche.

JONAS, II, 9-11

Puis la baleine effectue une série de plongées et d'émergences à Paris. Cela donne simplement une expression à l'intensité et à la rapidité décuplées, alors, de l'alternance aliénation-inflation. Édouard est tellement devenu étranger à lui-même qu'il se tricote un accent. Il s'accroche au monde des sens et vit à côté de lui-même. Ce séjour à Paris est en grande partie le séjour d'un personnage qui se perd et se retrouve, dans des décors, dans des habitudes, dans des odeurs: "*«C'est épuisant de passer sans arrêt, comme ça, du septième ciel au troisième sous-sol, même quand on est reposé.»*"² Dans la baleine, Édouard se promène entre la surface et les profondeurs de l'être: le "septième ciel", lorsqu'il retrouve dans des décors et des scènes du quotidien, des valeurs attachées à la duchesse; le "troisième sous-sol", lorsque les valeurs attachées à la duchesse ont perdu l'objet par lequel elles étaient définies. Après la perte de la culture de "la première classe", il est maintenant aliéné par la perte de sa "culture française". C'est la duchesse qui est aussi disparue: "*Un étranger au regard perdu doit être le même partout dans le monde.*"³ Lui qui croyait que Paris allait lui permettre de vivre dans la peau de sa duchesse en éliminant le roturier, il est bien déçu. Il a exorcisé toutes ses valeurs qu'il a

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 189.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 252.

³M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 293.

projetées dans la culture française. Le personnage est en mesure d'entreprendre le démembrement de ce symbole, c'est-à-dire de la débarrasser de ses artifices extérieurs. À Paris, la duchesse subit une véritable mise à nu. Il lui reste peu de choses. Édouard l'a épurée, et il ne lui faut que trente-six heures pour se relever: "*J'ai regardé autour de moi, le boulevard Saint-Germain, la terrasse du Café de Flore, les passants chics ou pouilleux, Simone, et Jean-Paul, et Albert, et Toutoune et les autres... et je me suis senti tellement mais tellement déplacé!*"¹ Est-ce que Simone, Jean-Paul et Albert sont de ceux qui "révèrent les vaines idoles" dont parle Jonas? Comme ce dernier, nul doute qu'Édouard offre lui aussi un sacrifice à sa duchesse, au *Soi*: il lui offre son salut. Dès lors, Édouard prend la décision de quitter Paris, il abandonne l'idée de poursuivre sa fuite: il a refait surface.

Puis Édouard fait une dernière plongée avant sa libération. C'est une dernière projection du *Soi*, avant que ne devienne continu le dialogue entre lui et sa duchesse. Il la confond avec *la grosse femme*. C'est avec cette dernière qu'il en fait la découverte, il lui a confié qu'il se lançait à sa poursuite. D'ailleurs, c'est une "corpulente femme" qui ouvre la porte vers la libération dans le roman précédent. Bien avant que les trente six-heures outre-mer ne soient achevées, Édouard est submergé par des souvenirs. Dans la nuit qui précède son départ, alors qu'il écrit fiévreusement, il nous donne un indice sur la façon dont il vit l'aliénation: "*Chus venu au monde en gang et chus incapable de vivre et surtout de comprendre tout seul! À quoi ça sert de vivre une aventure si on ne sait pas ce qu'elle signifie? Avec vous que j'aime tant, avec vous que j'aime, je comprendrais; tout seul je n'y arriverai jamais, je le sais maintenant.*"² Non seulement il ne s'identifie plus à la duchesse, mais momentanément il refuse de reconnaître son pouvoir trans-personnel,

¹M. Tremblay. *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 292.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 300.

préférant l'attacher à *la grosse femme*. Cette plongée est très profonde. Ici je me permets une incursion dans le temps; longtemps après le voyage et peu avant la mort d'Édouard. Il nous raconte comment son journal est devenu un objet sacré. Il donne ce journal à *la grosse femme* tout en lui disant qu'il l'aime. Autant dire qu'il propose un échange. Mais elle le repousse doucement et fermement. Une dernière fois, il transpose la valeur intrinsèque du symbolisme de la duchesse (le *Soi*) chez une femme. Il l'a fait successivement dans l'épouse, la mère, l'actrice, la duchesse de Langeais (symbolique) et enfin à travers une amie, un guide spirituel, *la grosse femme*. Elle le repousse, elle l'oblige à reconnaître la réalité de sa duchesse. Elle-même a sacrifié momentanément son ego pour renaître. Elle a vécu l'expérience de son individualité. Ce voyage qu'Édouard a fait, elle en a fait un équivalent dans sa grossesse. Elle seule a été capable de le faire et d'en revenir. Elle donne le même conseil à Édouard en le repoussant. Plus tard, un court passage confirme toute la sagesse de *la grosse femme*, le fait qu'elle avait reconnu la portée du voyage:

"«Après quinze ans, ça me fait encore rire. Et pleurer. Ça m'a fait passer à travers quelques-uns des pires moments de ma vie. Garde-le. Lègue-le à quelqu'un que t'aimes. Quand tu vas partir, à ton tour, y va quand même rester une marque de ton passage ...»"¹ "Garde-le, lègue-le": le journal est un véritable trait d'union entre Édouard et les abîmes de son être.

Néanmoins, lors de ce voyage, Édouard a vécu le démembrement de sa duchesse à l'intérieur de cycle aliénation-inflation; qui a augmenté en intensité au fur et à mesure de sa progression. Sa duchesse n'appartient plus à Mme Beaugrand, ni à la première classe, ni à la culture française. Il a détaché le symbole de tous les objets qui le déformaient:

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 33.

Le démembrement peut-être compris psychologiquement comme un processus de transformations qui divise ce qui appartient à l'origine à l'inconscience pour qu'il puisse être assimilé consciemment. Ou, autrement dit, c'est son unité originale qui est soumise à une dispersion et multiplicité pour se réaliser à nouveau dans une existence limitée par le temps et l'espace¹

L'unité originale de ce personnage passait par la duchesse, un peu grande dame, un peu parisienne, etc.. Après la traversée de Paris, elle doit être reconstruite toute d'un pièce, puisque ses origines ne sont plus françaises. Dans ce qui apparaît comme une démolition mais qui ne l'est pas, Édouard détache un à un les objets auxquels le symbolisme de la duchesse était attaché.

Enfin, ce n'est qu'après ce travail ardu, la confrontation des objets, des souvenirs et du sens symbolique auxquels est attachée la duchesse que le dialogue entre lui et son for intérieur devient fluide, naît véritablement. Il lance son cri. *"La duchesse de Langeais est en moi, dans mon imagination, et elle ne sera efficace que si je l'invente de toutes pièces."*² Il ne dit plus. la duchesse, c'est moi, ou qu'il veuille devenir l'une d'entre elles, mais il établit une nette distinction entre son ego et son for intérieur. La duchesse est maintenant réintégrée à son intériorité Édouard a reconnu son autonomie. Une nouvelle duchesse est née qui n'a plus grand chose de commun avec celle du point de départ. C'est une muse, un élément spirituel. En demeurant à l'écoute de sa duchesse, de son inconscience, Édouard a trouvé une façon d'être indivisible, de vivre son individualité. Lorsqu'il rejoint à nouveau le port du Havre et s'embarque sur un autre navire, il s'est écoulé exactement trois nuits et trois jours depuis qu'il est tombé à la mer et a été avalé par la baleine (le mariage d'Édouard et de sa duchesse). La baleine crache Édouard sur la terre "sèche" et il reprend conscience sur les rives du centre-ville de Montréal (la rue Ahmerst).

¹E. Edinger. *Ego ans Archetype*, p. 140.

²M. Tremblay. *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 302.

L'analyse critique de l'ensemble du voyage incluant la dernière traversée, celle du retour, peut se résumer autour du fait suivant: "*J'ai écrit toute la nuit, fébrilement comme vous avez pu le remarquer, au fil de la plume, sans me censurer et sans trop me préoccuper de comment tout ça sortait.*"¹ Ce paragraphe est inclus dans la dernière page de ce journal, dans lequel tout le voyage est conté. Que se passe-t-il durant ce voyage? Édouard vit un enchaînement d'inflations et d'aliénations que lui-même finit par provoquer consciemment. Où le personnage nous amène-t-il? Il établit une claire distinction entre son ego (le roturier) et le *Soi* (la duchesse). Ainsi il ajoute de la profondeur à son intériorité. L'axe entre l'ego et le *Soi* est littéralement ce journal, *Des nouvelles d'Édouard*. Il a passé autant de temps à écrire qu'à voyager:

*L'individuation est un processus, non un but réalisé. Chaque niveau d'intégration doit se plier à de plus grandes transformations si le développement est pour se produire. Néanmoins nous avons tout de même quelques indications de ce qui se produit lors de la rencontre de l'ego avec le Soi. En termes généraux, l'impulsion de l'individuation encourage un état dans lequel l'ego est lié au Soi sans être identifié à lui. De cet état émerge un dialogue plus ou moins continu entre l'ego et le Soi, entre la conscience et l'inconscience et aussi entre les expériences de son intériorité et celles de son extériorité. Une double cassure est guérie par le prolongement, le parachèvement de l'individuation. D'abord celle de la scission entre la conscience et l'inconscience qui a débuté durant la naissance d'un conscience et ensuite la scission entre l'objet et le sujet au midi de sa course. La dichotomie entre la réalité extérieure et la réalité intérieure est remplacée par le sens d'une réalité unitaire. C'est comme si l'inconscience à l'origine, la totalité et l'unité avec la vie, dans laquelle nous avons débuté et de laquelle on a dû émerger, peut maintenant être à nouveau accessible, en partie, par l'intermédiaire de notre conscience.*²

Le journal d'Édouard isole plusieurs de ces caractéristiques de la rencontre de l'ego et du *Soi*. Le journal est une forme de dialogue plus ou moins continu entre l'ego et le for intérieur, c'est un véritable exercice de synthèse, de libération. Édouard tour à tour vit la réalité du voyage, puis il s'enferme pour écrire tout ce qu'il ressent suite à ces expériences. C'est un dialogue entre les expériences de son intériorité et celles

¹M Tremblay *Des nouvelles d'Édouard*, p. 301.

²E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 97.

du monde qui l'entoure. Il y a un nouveau lien entre sa conscience et son inconscience. Il n'y a plus de sujet et d'objet indépendants: la vie s'est interposée entre les deux. C'est lui le nouvel interlocuteur, en partie s'interposant entre les deux autres. Son nouveau sens de l'unité se traduit par ce qu'il entend par "vivre une aventure"¹. C'est le fruit d'un cheminement qui est passé par le désir d'être acteur, la recherche d'un destin et enfin celle d'un salut.

Michel Tremblay trace lui-même une conclusion sur ce voyage. Cela, par l'entremise du dernier chapitre intitulé "Coda". Ce chapitre ne fait pas partie du journal. Il nous permet de voir où Édouard a échoué. Il demeure enfermé dix jours dans un petit hôtel de Montréal, loin de tous, famille, amis, et travail. Il est encore assommé par son périple. C'est comme s'il y avait pansé une plaie. C'est sur le balcon de la rue Fabre qu'il réapparaît, où *la grosse femme* l'a laissé seul: "*— Tu-seul là-bas. Tu-seul ici. Mais quand j'vas refaire surface, r'gardez-moi ben aller! Vous aurez jamais vu une solitude aussi bien entourée*"². Ici, Édouard réalise que le dialogue entre lui et sa duchesse est devenu continu, qu'est apparu un axe de communication, un lien inaltérable entre sa conscience et son inconscience. C'est dans les abîmes de son être qu'il reconnaît ce lien, sous la "surface", et contrairement à ce qui se passait précédemment, cette plongée il l'a fait de son gré, de façon volontaire. Aussi, la réalité de l'être individualisé le frappe de plein front "*— Tu-seul là-bas. Tu-seul ici*". La solitude c'est pas quelque chose que l'être choisit, lorsqu'il part à la recherche de son individualité, c'est quelque chose qu'il doit vivre. Ces quelques lignes font parties du dernier paragraphe du quatrième roman de cet ensemble. D'une part, elles nous ramènent au rêve sur le *Liberté* (Mais quand j'vas refaire surface) et aussi elles nous ramènent au premier roman,

¹M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 300.

²M. Tremblay. *Des nouvelles d'Édouard*, p. 312.

lorsque la grosse femme refait surface sur son balcon après plusieurs mois dans la chambre "d'à côté". De plus Michel Tremblay, curieusement, ramène ici Marcel et son monde. Là où Marcel malheureusement s'enfonce, Édouard trouve sa libération dans le monde de l'imaginaire, le monde de l'inconscience. Pourquoi? Parce que contrairement à Édouard, Marcel est impuissant à lier ce dernier monde à celui de sa conscience, à celui qui l'entoure; parce qu'il est impuissant à entourer sa solitude.

En guise de conclusion à ce chapitre, il me faut replacer ce roman dans une perspective d'ensemble. Sur cette dernière phase qu'est l'intégration, le cycle de l'individuation prend fin avec la mort. Aussi le fait que l'établissement d'un lien entre Édouard et son for intérieur prenne forme à travers un roturier et une duchesse, cela n'a pas vraiment d'importance. Ce sont des formes ayant plus une portée symbolique qu'autre chose; des formes qui lui ont permis d'intégrer la réalité de son individualité non pas dans le devenir, mais bien dans l'être: "*La duchesse est en moi.*" Ils lui ont simplement permis de reconnaître son unité. Maintenant, il doit lui donner une voie d'expression. Quelques autres personnages ont vécu ce cycle d'aliénation et d'inflation dans des contextes différents. Chez Soeur Sainte-Catherine, le combat s'est déroulé entre la religieuse et Dieu. Tout à la fin de ce deuxième roman, après avoir pris la décision de défroquer, elle dit: "*Dieu est en nous soeur Sainte-Thérèse, pas là. Elle pointait du doigt l'école des Saints-Anges.*" La grosse femme, elle, a vécu ce cycle à travers sa grossesse. Le combat a pris forme entre la mère et l'individu à naître. D'abord, c'est un peu pour elle qu'elle voulait un enfant, une fille. Ensuite, elle refait la paix avec le monde qui l'entoure dans une unité nouvelle, tout juste avant que celui qu'elle appelle son "fils-fille" naisse. C'est pourquoi, comme dans la précédente partie de cette thèse, le voyage d'Édouard boucle la boucle nous ramène au début ou à la fin de ce cycle.

CONCLUSION

L'émergence de l'individualité, son épanouissement, est le fruit d'un long cheminement dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. J'ai montré dans la première partie de cette thèse que ce thème est intimement lié à un cycle d'un ordre naturel, le cycle métamorphique du lépidoptère. Les trois premiers romans ponctuent successivement une grande transformation du corps dans la vie de ces personnages. C'est un fait de leur nature, de celle du genre humain, et seules les manifestations de ces transformations sont diverses, pas le principe en soi. Chacun simplement vit ou ignore ces grands changements de son corps. Puis Michel Tremblay nous ramène à nouveau à cette période cruciale, entre trente et quarante ans. Il l'a explorée sous plusieurs angles. Le cycle des *Belles-soeurs* en fait foi. C'est à ce moment que ses personnages font un choix important. vivre selon un modèle, des comportements, des idéaux, des buts définis longtemps avant qu'ils ne se transforment en papillon, ou encore, explorer le fait de leur individualité. Ce choix départage ceux qui prennent leur envol et ceux qui en sont incapables, malgré leur métamorphose. La nature a fait son oeuvre, elle a créé un imago. Le cycle métamorphique rend possible ce coup d'oeil sur l'émergence du personnage, vue du dehors.

Dans la deuxième partie de cette thèse, j'ai fait l'analyse de cette émergence en utilisant les concepts de Jung. J'ai démontré qu'en plus des transformations du corps, l'émergence est ponctuée par des révolutions psychiques. Entre la venue au monde du personnage et le milieu de sa vie, entre trente et quarante ans, apparaît sa conscience qui par la suite s'affirme et enfin s'oppose aux activités psychiques inconscientes. C'est à ce moment qu'intervient l'aspect culturel de l'individuation. L'expérience de l'unité, de l'individualité, de cet aspect profond de l'être, est le fruit de l'intégration de ses symboles. Ce rétablissement d'un axe de communication entre le for intérieur et sa

réalité de tous les jours est le fruit d'un travail ardu. *La grosse femme*, Soeur Sainte-Catherine et Édouard ont tous trois sondé les profondeurs de leur être. Dans ces trois cas l'expérience a été ponctuée par l'alternance entre aliénation et inflation. C'est le prix à payer pour faire l'expérience de son unité. Il est évident qu'ils en sont ressortis plus grands. L'individuation rend possible ce coup d'oeil sur l'émergence du personnage, vue du dedans.

Alors comment faire la synthèse de ce cycle en quelques mots? Michel Tremblay en propose une sans équivoque, tout juste avant de faire mourir Édouard dans le quatrième roman. Après avoir été littéralement épinglé d'un coup de couteau dans un "parking" du centre ville, Édouard, de peine et de misère, se rend à l'angle des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine, c'est-à-dire en plein coeur de la ville. Là, à nouveau, Michel Tremblay fait défiler ses personnages. Ce ne sont plus des êtres réels, avec un corps, qui défilent, mais plutôt des âmes. Elles semblent être venues rendre hommage à celle d'Édouard, sur le point de quitter son corps. Tremblay réunit tout son monde

Tout bascula. Le chœur de sans génie reprit de plus belle, Léopold et Pierrette s'égosillèrent, cette fois dans quelque chose qui ressemblait à du Haendel. Puis, venant du nord de la Main, un étrange cortège fit son apparition. Un groupe compact de silhouettes marchant presque au pas mais avec une lenteur désespérante, comme à regret. Venaient en premier une vieille boiteuse tirant par la main un petit garçon trop sérieux et autour desquels gambadait un énorme matou visiblement amoureux. Tout de suite derrière, quatre femmes tenant des tricots achevés glissaient sur l'asphalte en psalmodiant dans une langue archaïque d'apaisantes incantations. Ensuite avançait une grosse femme entourée d'une foule de personnage silencieux: des hommes habillés en femmes, des femmes déguisées en hommes, un danseur en patins à roulettes, des fillettes trop tranquilles, une ribambelle d'hommes sans visage mais ayant tous le même physique de bellâtre latin, deux actrices vêtues des costumes qui les avaient rendues célèbres. L'une petite et frétilante dans son jumper bleu marine et son caluron cabossé, l'autre raide et impassible dans sa robe de taffetas rouge vin à l'échancrure plus que généreuse. Le cortège traversa la rue Sainte-Catherine dans un parfait silence. Pierrette et Léopold s'étaient tus le chœur aussi.¹

¹M. Tremblay *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 44 (Je souligne).

Ici, l'individualité n'est pas le fait d'un modèle, mais bien ce qui engendre une multiplicité de modèles. Elle les inclut tous. C'est la source de l'expression de toutes ces formes. Ce passage précédant la mort d'Édouard regroupe le cortège du premier roman; une partie de la procession du deuxième; et le cortège du troisième roman. C'est le tout, la totalité de ce que fut l'individualité dans l'ensemble, représentée par les personnages qui lui ont donné une expression. Elle ne possède pas de modèle, mais elle est clairement transposée par la création d'un nouveau symbole, vivant. Pierrette, Léopold, le chœur chantent quelque chose qui ressemble vaguement à du Haendel, faisant peut-être référence à son chef d'oeuvre, "la venue du Messie". De plus, les Tricoteuses tiennent des tricots achevés. Elles ont terminé le tricotage du temps, quelqu'un d'autre va prendre leur place. Leur symbolisme est renouvelé à travers cet autre personnage, celui d'un autre temps, attaché à une culture urbaine, d'aujourd'hui, dans l'ère du matérialisme. Ce symbole renouvelé c'est Édouard, et surtout, ce qu'il a mis en évidence à travers ses expériences.

En cours de route, j'ai découvert une autre voie pour étudier l'émergence dans ces romans. Elle est étroitement liée au symbolisme du christianisme. Treize personnages sont réunis autour d'une table pour un repas hors de l'ordinaire dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. L'allusion à la Cène est claire. Puis, dans *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*, il y a la Fête-Dieu, cette fête dont l'origine nous ramène au rituel de la transsubstantiation, le partage du vin et du pain. Ensuite, la duchesse d'Édouard est reniée trois fois dans *La duchesse et le roturier*. Une première fois par madame Pétrie, une deuxième par Albertine, et une troisième par la "crème" de Montréal. Enfin, dans *Des nouvelles d'Édouard*, le personnage fait trois chutes, trois traversées, il parcourt treize stations de métro tout juste avant son retour à Montréal, et il est renié trois fois par Hosanna. Enfin, sa mort suggère bien entendu une Crucifixion. Dans cette perspective, le cheminement romanesque semble faire

apparaître la reconstitution de la Passion du Christ. Selon moi, il est possible de retracer ainsi plusieurs éléments romanesques et de les lier à ce thème de l'émergence de l'individualité:

L'image du Christ, et le riche réseau symbolique qui s'y attache, soutient l'évidence de plusieurs parallèles au processus de l'individuation. En fait, lorsque le mythe du christianisme est examiné attentivement dans la perspective de la psychologie analytique, s'impose la conclusion inévitable que le sens sous-entendu par le christianisme est la quête de soi, de son individualité.¹

Une telle étude pourrait faire l'objet d'un travail d'analyse plus étendu des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, étudiant cet aspect de la nature humaine par lequel l'individualité se manifeste à travers les symboles du christianisme, et démontrer qu'ils jouent un rôle de premier ordre dans cet ensemble d'ouvrages romanesques.

Finalement j'aimerais situer mon approche critique dans une perspective d'ensemble. On entend clairement le cri que lancent les personnages de Michel Tremblay, dans la partie théâtrale de son oeuvre; dans ses romans, on voit où ce cri prend sa source. Le modèle métamorphique et l'individuation ne sont que deux modèles pour faire une étude de ces romans. Je crois avoir mis en évidence que ces quatre romans de Michel Tremblay dépassent largement les cadres d'une histoire de classe (le monde ouvrier), du milieu montréalais, ou du contexte socio-historique des années quarante: et encore que ces oeuvres dépassent largement une expression étroite de l'individualité, soit à travers la sexualité, la religion, le statut des personnages. Aucun de ces traits n'opère de césure. La société urbaine dans ces romans véhicule une réalité d'aujourd'hui. Une société avec des personnages à la recherche de leur individualité, dans la grossesse, la vie en communauté religieuse, le travestissement, etc.. Des individus définissant les normes de nos sociétés opposés à d'autres définissant ses marges, et le mariage des deux redéfinissant une société dans son ensemble. Plutôt que d'embrasser la robe noire, la vie en communauté religieuse, plusieurs personnages ne

¹E. Edinger. *Ego and Archetype*, p. 131.

rejoignent-ils pas des choses comparables; cela par le travestissement, eux aussi vivant une marginalisation volontaire? Les romans de Tremblay sont ouverts à plusieurs approches différentes.

BIBLIOGRAPHIE

1. OEUVRES DE MICHEL TREMBLAY*

A. Romans

TREMBLAY, Michel. *Contes pour buveurs attardés*. Montréal, Éditions du Jour, 1966.

———. *La cité dans l'oeuf*. Montréal, Stanké, 1985, [1969].

———. *Ç't'à ton tour, Laura Cadieux*. Montréal, Stanké, 1985, [1973].

———. *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Montréal, Leméac, 1978.

———. *Thérèse, Pierrette et Simone à l'école des Saints-Anges*. Montréal, Leméac, 1980.

———. *La duchesse et le roturier*. Montréal, Leméac, 1982.

———. *Des nouvelles d'Édouard*. Montréal, Leméac, 1984.

———. *Le coeur à découvert "roman d'amours"*. Montréal, Leméac, 1986.

B. Pièces de théâtre et autres oeuvres

———. *Les belles-soeurs*. Montréal, Leméac, 1972, {1968}**.

———. *En pièces détachées*. Montréal, Leméac, 1970, {1969}.

———. *La duchesse de Langeais*. Montréal, Leméac, 1984, {1969}.

———. *Trois petits tours*. Montréal, Leméac, 1986, {1969}.

———. *Demain matin Montréal m'attend*. Montréal, Leméac, 1972, {1970}.

———. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Montréal, Leméac, 1971.

*Seuls les ouvrages lus et consultés, pour les fins de mon étude, sont mentionnés ici.

**Les parenthèses indiquent l'année de la première représentation théâtrale et les crochets indiquent celle de la publication du texte.

- . *Hosanna*. Montréal, Leméac, 1984, {1973}.
- . *Il était une fois dans l'Est*, (scénario de Michel Tremblay et André Brassard). Montréal, l'Aurore, 1973.
- . *Bonjour, là, bonjour*. Montréal, Leméac, 1974.
- . *Surprise! Surprise!* Montréal, Leméac, 1977, {1975}.
- . *Les héros de mon enfance*. Montréal, Leméac, 1976.
- . *Sainte Carmen de la Main*. Montréal, Leméac, 1976.
- . *Damnée Manon Sacrée Sandra*. Montréal, Leméac, 1977.
- . *L'impromptu d'Outremont*. Montréal, Leméac, 1980.
- . *Les anciennes odeurs*. Montréal, Leméac, 1981.
- . *Albertine, en cinq temps*. Montréal, Leméac, 1984.
- . *Le vrai monde?*. Montréal, Leméac, 1987.
- Lysistrata* (Aristophane), adaptation de Michel Tremblay et André Brassard. Montréal, Leméac, 1969.
- The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* (Paul Zindel), "*L'effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*" traduction et adaptation par Michel Tremblay. Montréal, Leméac, 1970.
- And Miss Reardon Drinks a Little* (Paul Zindel), "*Et mademoiselle Roberge boit un peu...*", traduction et adaptation par Michel Tremblay. Montréal, Leméac, 1971.
- Apparaceu a Margarida* (Roberto Athayde), "*Mademoiselle Marguerite*", adaptation de Michel Tremblay. Montréal, Leméac, 1975.
- Le Révizor* (Gogol), "*Le gars de Québec*", adaptation de Michel Tremblay. Montréal, Leméac, 1985.

2. ÉTUDES SUR L'OEUVRE DE MICHEL TREMBLAY

- BÉLAIR, Michel. *Michel Tremblay*. Montréal, Presse de l'Université du Québec, 1972.
- BIBLIOTHEQUE DU SÉMINAIRE DE SHERBROOKE. *Michel Tremblay : Dossiers de Presses 1966-1986*. Sherbrooke, 1986.

GIMMEL, Colleen E.. *Les belles-soeurs: Michel Tremblay's Language of Liberation*, Michigan, (M.A.) Thesis, Michigan University, 1983.

GODIN, Jean-Cléo & MAILHOT, Laurent. *Théâtre Québécois I*. Montréal, Hurtubise, 1988.

———. *Théâtre Québécois II*. Montréal, Hurtubise, 1988.

USMIANI, Renate. *Michel Tremblay*. Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982.

VOIX ET IMAGES. *Littérature Québécoise (Michel Tremblay Délégué du Panthéon au Plateau Mont-Royal)*. Montréal, Vol. VII, n° 2, 1982.

ZIRKI-MEYER, Marie-Reine. *Les limites du réalisme dans l'oeuvre de Michel Tremblay*. Montréal, thèse (M.A.), Université Mc Gill, 1982.

3. OUVRAGES GÉNÉRAUX

BEAUDOIN, Charles. *L'Oeuvre de Jung*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963.

CAMPBELL, Joseph. *The Portable Jung*, translated by R.F.C. Hull. New York, Penguin Books, [1971].

CHILDS, Brevard S.. *Myth and Reality in the Old Testament*. London, SCM Press, 1962.

EDINGER, Edward F.. *Ego and Archetype*. New York, Penguin Books, [1972].

EHRlich, Paul R.. *How to Know the Butterflies*. Dubuque Iowa, WM. C. Brown Company Publishers, [1961].

FORDHAM, Frieda. *An Introduction to Jung's Psychology*. New York, Penguin Books, [1953].

FRANZ, Marie-Louise von. *On Dreams & Death*, translated by Emmanuel Xipolitas Kennedy. Boston, Shambhala, 1986.

HICKMAN, Cleveland P., ROBERTS, Larry and HICKMAN, Frances. *Integrated Principles of Zoology*. St. Louis, Times Mirror/Mosby College Publishing, 1984.

JACOBI, Jolande. *The Way of Individuation*, translated by R.F.C. Hall. New York, Meridian, [1965].

JUNG, Carl Gustave and M.-L. von FRANZ, Joseph L. HENDERSON, Jolande JACOBI, Aniela JAFFÉ. *MAN and his SYMBOLS*. New York, Laurel, [1964].

JUNG, Carl Gustave. *Analytical Psychology "Its Theory and Practice" (The Tavistock Lectures)*, transcribed by Mary Barker & Margaret Game. New York, Vintage Books, [1968].

- _____. *Modern Man in Search of a Soul*, translated by W.S. Dell & Cary Baynes
New York, A Harvest / HBJ Book, [1933].
- _____. *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works of Carl G Jung*, translated by R.F.C. Hull. Vol. 9₁, Princeton, Princeton University Press
(Bollingen Series XX), 1959.
- _____. *Civilization in Transition, Collected Works*. Vol. 10, 1964.
- _____. *Psychology and Religion: West and East, Collected Works*. Vol. 11, 1958.
- _____. *The Spirit in Man, Art, and Literature, Collected Works*. Vol. 15,
[1966].
- _____. *The Structure and Dynamics of the Psyche, Collected Works*. Vol. 8,
1960.
- _____. *Symbols of Transformation, Collected Works*. Vol. 5₁, 1960.
- KAFKA, Franz. *The Metamorphosis*, translated by Stanley Corngold. New York, Bantam
Books, [1972].
- MOLLINGER, Robert N. *Psychoanalysis and Literature*. Chicago, Nelson-Hall, 1981.
- MORF, Gustave (textes réunis par). *Transformations*. Cercle de Psychologie
Analytique de Montréal, Montréal, l'Aurore, 1977.
- MORRIS, Ray F. *Butterflies and Moths of Newfoundland and Labrador (The
Macrolepidoptera)*, Hull (P. Q.), Minister of Supply and Services Canada,
Publication #1691 (Agriculture Canada), 1980.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*, traduit par Joseph Chamonard. Paris, Garnier-
Flammarion, [1966].
- _____. *Metamorphoses*, translated by Mary Innes. New York, Penguin Books,
[1955].

4. OUVRAGES CITÉS PAR MICHEL TREMBLAY***

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contes (Le vilain petit canard)* traduit par Marc Auchet
Paris, Librairie Générale Française, 1987.

*** J'ai ajouté les références de quelques ouvrages cités dans les
"Chroniques", ceux qui sont liés de près au thème de la métamorphose.

- BALZAC, Honoré de. *La Duchesse de Langeais. La Fille aux yeux d'or.* Paris, Gallimard, 1976.
- BOSCHERE, Jean de. *Jérôme Bosch et le fantastique.* Paris, Albin Michel, 1962.
- HÉBERT, Chantal. *Le Burlesque au Québec.* Montréal, Hurtubise HMH, 1981.
- HUGO, Victor. *Bug Jargal.* Cercle du Bibliophile, s. l. d'éd., s. éd. (imprimé en Suisse), 1963.
- RACINE, Jean. *Athalie.* Paris, Librairie Larousse, 1970.
- ROY, Gabrielle. *Bonheur d'occasion.* Montréal, Stanké, 1977.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris, adaptation de Pierre Beaumont.* Paris, A. Hatier, 1968.
- SIMENON, Georges. *Signé Picpus, "Oeuvres complètes".* Tome 55, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967-1973.
- WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest.* London, Methuen, 1966.
- ZOLA, Émile. *L'Assommoir.* Paris, Fasquelle, 1960.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION	4
 PREMIERE PARTIE: MÉTAMORPHOSE 	
CHAPITRE PREMIER: <u>La métamorphose d'Édouard</u> ..	10
Un voyage pour gagner son salut (p. 10). Un cycle de transformations (p. 12). Un nouveau personnage (p. 18). Son nouveau monde (p. 19). L'envol (p. 23).	
CHAPITRE DEUX: <u>Trois transformations durant l'émergence</u>	25
D'un oeuf; une chenille (p. 26). Le monde de la chrysalide (p. 35). L'univers du papillon (p.44). Un cycle complet (p. 52)	
 DEUXIEME PARTIE: INDIVIDUATION 	
La différenciation psychique.....	55
CHAPITRE TROIS: <u>Trois révolutions psychiques durant l'émergence</u> ...	58
L'enfance, un printemps (p. 59). Le début de la jeunesse, un été (p. 66). La fin de la jeunesse, un hiver (p. 74). Révolutions psychiques; l'expression de quatre naissances (p. 82).	
CHAPITRE QUATRE: <u>L'individualité</u>	84
La complémentarité des opposés (p. 84). L'intégration (p. 91)	
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE.....	111
TABLE DES MATIERES	116