

Transgressions chez Michel Tremblay :
la traversée des frontières traditionnelles du féminin

Amélie Maxwell

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Amélie Maxwell, Ottawa, Canada, 2011

Résumé

Cette thèse s'intéresse à l'univers féminin de *La diaspora des Desrosiers*, la toute dernière série romanesque de Michel Tremblay, auteur québécois célèbre au Canada français depuis la fin des années 1960. À la demande de ses lecteurs¹, Tremblay décide, plus de dix ans après la publication de ses récits autobiographiques, d'écrire l'enfance d'un de ses personnages les plus connus : Nana. Dans *La traversée du continent*, *La traversée de la ville* et *La traversée des sentiments*, les lecteurs ont donc droit aux aventures de la jeune Rhéauna, qui présente déjà des ressemblances avec son personnage tel qu'il apparaît dans d'autres œuvres de Tremblay. Ces romans (ainsi que les récits et pièces de théâtre) font ici pour la première fois l'objet d'une lecture au féminin approfondie qui s'attarde au thème de la transgression sous trois formes principales : la transgression du rôle traditionnel des femmes, de l'espace qui leur est traditionnellement imparti, et de la parole féminine traditionnelle. D'abord, elle souligne les écarts de la norme des personnages féminins de *La diaspora des Desrosiers* par rapport aux attentes d'une société patriarcale qui leur réserve peu de rôles à l'abri de la marginalité. Ensuite, elle présente des femmes qui s'échappent par moments de la sphère privée établie pour les confiner, et ce, grâce à leurs déplacements géographiques et mentaux. Finalement, elle se penche sur le rire au féminin en tant qu'infraction (par l'ironie et par l'humour) à la parole féminine traditionnelle par le truchement de personnages féminins qui rient en plus de faire rire.

¹ Pour éviter des lourdeurs, le terme « lecteurs » désignera dans cette thèse à la fois le masculin et le féminin.

*À ma précieuse directrice de thèse, Lucie Joubert,
qui m'a non seulement « contaminée », mais aussi convertie.*

*À mes très chers parents, Lise et Tom,
sans lesquels cette thèse ne serait pas.*

*À mon amoureux, Michel,
dont le soutien m'est inestimable.*

***Ne craignons pas les pies-grièches de ce monde.
Ensemble, nous vaincrons!***

Table des matières

INTRODUCTION

I. Transgressions chez Michel Tremblay.....	p. 1
II. Présentation du sujet et du corpus	p. 2
III. Méthodologie et résumé des chapitres	p. 6

CHAPITRE 1

L'agentivité ou la transgression du rôle traditionnel des femmes

Introduction : La femme traditionnelle.....	p. 11
1. Les rôles féminins de la fillette à la femme	p. 12
1.1. La fillette sage comme une image	p. 13
1.2. La femme et ses identités multiples	p. 19
1.3. Les rôles de la mère	p. 20
1.3.1. Bebette, mère au foyer	p. 22
1.3.2. Maria, mère qui travaille.....	p. 27
1.4. Les rôles de la vierge	p. 31
1.4.1. Régina-Cœli, vieille fille sèche.....	p. 31
1.4.2. Régina-Cœli, vieille fille mal comprise.....	p. 34
1.5. Les rôles de la putain	p. 37
1.5.1. Ti-Lou, femme de mauvaise vie	p. 37
1.5.2. Ti-Lou, femme tendre	p. 40
Conclusion : La femme indépendante	p. 42

CHAPITRE 2

L'« ailleurs » ou la transgression de l'espace traditionnellement réservé aux femmes

Introduction : C'est bien connu	p. 45
2. L'espace : une division sexuelle plus ou moins poreuse	p. 47
2.1. La femme et la sphère privée.....	p. 48
2.2. La femme et la sphère publique.....	p. 50
2.3. La hiérarchisation des espaces selon le système de valeurs de la société.....	p. 54
2.3.1. Le rural et l'urbain	p. 55
2.3.2. Le privé et le public	p. 59
2.3.3. L'intérieur et l'extérieur.....	p. 61
2.4. L'intérieur ou l'appropriation passive de la cuisine et des tâches ménagères	p. 62
2.4.1. Perpétuation ou contestation d'un mode de vie patriarcal?	p. 63
2.4.2. Rhéauna et l'imaginaire comme espace intérieur transgressif.....	p. 66
2.5. L'extérieur ou l'appropriation active d'autres espaces et d'un emploi	p. 67
2.5.1. Peur de la dissolution d'une société patriarcale ou espoir d'une société égalitaire?.....	p. 68
2.5.2. Rhéauna et les connaissances comme espace extérieur transgressif	p. 72
Conclusion : À la recherche de l'inconnu.....	p. 74

CHAPITRE 3

Le rire ou la transgression de la parole féminine traditionnelle

Introduction : La femme qui rit	p. 77
3. Le rire : un état d'esprit.....	p. 79
3.1. L'humour et l'ironie : un état d'esprit différent.....	p. 81
3.2. L'arme ironique	p. 83
3.3. L'ironie au féminin : un clin d'œil qui pince.....	p. 86
3.4. Le bouclier humoristique	p. 89
3.4.1. Michel ou le narrateur empathique	p. 90
3.4.2. Rhéauna ou la naïveté du personnage.....	p. 92
3.4.3. Les sœurs Desrosiers ou le huis-clos	p. 96
3.5. L'humour au féminin : de l'autodérision.....	p. 100
3.5.1. L'inattendu se produit enfin : une subversion	p. 102
Conclusion : La femme qui fait rire.....	p. 104

CONCLUSION

La transgression des modèles au féminin chez Michel Tremblay	p. 106
--	--------

Bibliographie	p. 113
----------------------------	--------

INTRODUCTION

« Dans le roman, l’auteur peut expliquer, analyser ou dénoncer
ses personnages et la société à laquelle ils appartiennent. »

— Lori Saint-Martin

Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945

I. Transgressions chez Michel Tremblay

Michel Tremblay a beaucoup publié depuis ses débuts littéraires datant d’il y a plus de quarante ans. Étant l’un des auteurs les plus prolifiques de sa génération au Québec, il passe sans problème d’un genre littéraire à un autre, connaissant chaque fois du succès, que ce soit grâce à ses romans, à ses récits, à ses contes ou à ses pièces de théâtre. Connue à travers le monde francophone pour sa mise à l’écrit de la langue orale du Québec du XX^e siècle et pour sa création d’un micro-univers féminin centré sur sa mère, le célèbre personnage de Nana, à qui il rend hommage à maintes reprises à travers son œuvre colossale, Tremblay est une des figures littéraires majeures enseignées tant dans les écoles secondaires que les collèges et les universités. Le « joual » au cœur de ses pièces de théâtre ayant déjà servi d’objet à bon nombre d’études, nous nous intéresserons maintenant à ses personnages féminins et aux multiples transgressions qu’ils opèrent dans son œuvre. En effet, inspiré par sa mère – qui, si elle avait été vivante au moment de sa première publication, l’aurait sans doute félicité de son succès en lui disant : « J’ai tellement lu dans ma vie que j’ai fini par mettre au monde un enfant qui écrit¹! » –, Tremblay est reconnu pour la création d’un univers littéraire où abondent les personnages féminins définis par la transgression des normes sociales féminines

¹ Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac, 1994, p. 284. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ACAT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

qui ont longtemps défini la vie des femmes au Québec : transgressions du rôle traditionnel des femmes, de l'espace qui leur est traditionnellement imparti et de la parole féminine traditionnelle.

II. Présentation du sujet et du corpus

Dans cette étude, nous procéderons à une réflexion approfondie sur ces trois transgressions de Tremblay, que nous appellerons respectivement « l'agentivité », « l' « ailleurs » » et « le rire ». Avant de préciser notre intérêt pour ces transgressions des normes sociales féminines, précisons aussi que,

[s]i nous avons choisi de parler de cet auteur dans un travail axé sur les femmes, c'est tout d'abord, parce qu'il privilégie les personnages féminins, autant dans ses pièces de théâtre que dans ses romans [...]. Ensuite, parce que Michel Tremblay pose, sur les problèmes des femmes, un regard qu'on pourrait qualifier de féministe, c'est-à-dire qui vise à améliorer le sort des femmes¹.

Et bien que cette observation s'applique à l'ensemble de l'œuvre de Tremblay, nous étudierons les problématiques de l'agentivité, de l' « ailleurs » et du rire principalement dans la toute dernière série romanesque de Tremblay, que nous appellerons une trilogie² : *La diaspora des Desrosiers*. Cette série, qui a de toute évidence demandé à Tremblay un travail de mémoire et de recherche de grande envergure, regroupe Rhéauna ainsi que toutes les femmes qui l'entourent durant son enfance et comprend *La traversée du continent*³, *La traversée de la ville*⁴ et *La traversée des sentiments*⁵.

¹ Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, 1989, p. 123-124.

² Un quatrième volet (dont nous ne tiendrons compte que dans la conclusion de cette étude en raison de sa date de publication) apparaît à l'automne 2010 : *Le passage obligé*.

³ Michel Tremblay, *La traversée du continent*, Montréal, Leméac, 2007, 284 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁴ *Id.*, *La traversée de la ville*, Montréal, Leméac, 2008, 208 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TV, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁵ *Id.*, *La traversée des sentiments*, Montréal, Leméac, 2009, 251 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

Fidèles au mouvement rétrospectif typique de l'œuvre de Tremblay, ces romans pouvant être qualifiés de *Bildungsroman*¹ montrent Nana en formation. (Ils montrent aussi le dilemme maternel de Maria, c'est-à-dire sa constante indécision concernant le choix de reprendre ou de ne pas reprendre ses enfants, d'être ou ne de pas être leur mère. En nous faisant part de ses désirs conflictuels, Maria illustre à elle seule la complexité du *Bildungsroman* féministe (ou du « *feminist self-discovery narrative* » de Rita Felski) :

*on the one hand, a desire for integration and participation with a larger social and public community as a means of overcoming a condition of marginalization and powerlessness, on the other, an insistence upon a qualitative difference of cultural perspective as a means of articulating a radical challenge to dominant values and institutions, a stress on difference which resists assimilation into the mainstream of social life*².

Cette hésitation entre les différents modèles de libération que met en relief Felski est caractéristique de Maria à travers *La diaspora des Desrosiers*, voire définit son personnage et son parcours.) Bref, la délimitation du corpus principal trouve sa justification dans le fait que non seulement cette série romanesque donne lieu au déblayement d'un terrain nouveau, mais la matière y est suffisamment dense pour faire d'elle le centre de cette étude.

Or, comme le personnage de Rhéauna est d'abord – et souvent – apparu sous le nom de Nana dans l'œuvre de Tremblay, il nous faut évidemment tenir compte de ce personnage presque aussi célèbre que l'auteur. C'est donc dans le but de mieux cerner le personnage de

¹ Le *Bildungsroman*, ou roman d'apprentissage, est défini de deux façons par les critiques allemands : « *One is the Erziehungsroman or novel of education, [...] which is explicitly and pointedly pedagogic. The other is the Entwicklungsroman or novel of personal development, which is broadly about the evolution of a hero [...] from any one stage of life to another.* » (Thomas L. Jeffers, *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 49.) « La première est le *Erziehungsroman* ou le roman d'éducation, [...] qui est explicitement et précisément pédagogique. L'autre est le *Entwicklungsroman* ou roman de développement personnel, qui porte généralement sur l'évolution d'un héros [...] de n'importe quel stade de sa vie à un autre. » (C'est moi qui traduis.)

² Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 150. « d'une part, un désir d'intégration et de participation à un groupe social plus large ainsi qu'à une communauté publique en tant que moyen de surmonter une condition de marginalisation et d'impuissance, d'autre part, une insistance sur une différence qualitative de perspective culturelle en tant que moyen d'articuler un défi fondamental face aux institutions et aux valeurs dominantes, un accent sur la différence qui résiste à l'assimilation dans le courant principal de la vie sociale. » (C'est moi qui traduis.)

Nana enfant¹ (ou Rhéauna) tel qu'il apparaît dans *La diaspora des Desrosiers* que nous avons choisi d'inclure un corpus secondaire formé des récits autobiographiques de Tremblay : *Les vues animées*², *Douze coups de théâtre*³ et *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Ces récits racontant le parcours initiatique de Tremblay dans le domaine des arts, soit du cinéma, du théâtre et de la littérature respectivement, se penchent d'une part sur l'enfance de l'auteur, d'autre part sur sa mère et l'influence qu'elle a exercée sur lui durant cette période formatrice de sa vie. Toutefois, seule, la prise en compte des récits autobiographiques ne suffit pas à englober toutes les occurrences fictives de Nana dans l'œuvre de Tremblay. Et comme *La diaspora des Desrosiers* « est une œuvre de fiction[, que l]es noms de certains personnages sont vrais, mais [que] tout le reste est inventé » (TC, p. 5), trois pièces de théâtre, *Le paradis à la fin de vos jours*⁴, *Encore une fois, si vous permettez*⁵ et *La maison suspendue*⁶, ainsi qu'un roman, *La grosse femme d'à côté est enceinte*⁷, nous permettront d'établir des comparaisons intéressantes et pertinentes entre l'enfance et l'âge adulte du personnage de Rhéauna/Nana tel que Tremblay l'imagine. Par ailleurs, étant donné que « la dramaturgie de Tremblay est d'abord et avant tout une réflexion sur le pouvoir et une critique

¹ À l'exception de certaines citations tirées du corpus, nous emploierons le diminutif « Nana » lorsqu'il s'agira de la femme, et le nom « Rhéauna » lorsqu'il s'agira de la fillette.

² Michel Tremblay, *Les vues animées*, Montréal, Leméac, 1990, 229 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

³ *Id.*, *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992, 290 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DCT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁴ *Id.*, *Le paradis à la fin de vos jours*, Ottawa, Leméac, 2008, 46 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PFJ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁵ *Id.*, *Encore une fois, si vous permettez*, Ottawa, Leméac, 1998, 67 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle EFVP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁶ *Id.*, *La maison suspendue*, Ottawa, Leméac, 1990, 119 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

⁷ *Id.*, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Ottawa, Leméac, 1978, 329 p. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GF, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

du pouvoir patriarcal¹ », nous ne saurions négliger la contribution de ces trois pièces de théâtre aux analyses élaborées dans cette étude. D'abord, dans *Le paradis à la fin de vos jours*, une pièce de théâtre que Tremblay a été écrite « [à] l'occasion du quarantième anniversaire de la création des *Belles-sœurs* » (PFJ, p. 7), nous retrouvons Nana, qui s'engage comme elle l'a si souvent fait dans un monologue dramatique, cette fois récitée depuis l'au-delà. Après nous avoir préparé à sa mort dans *Encore une fois, si vous permettez* (celle-ci écrite « à l'occasion du trentième anniversaire de la création des *Belles-sœurs* » (EFVP, p. 7)), Tremblay nous prouve une fois de plus qu'il peut faire renaître sa mère avec chaque trait de sa plume. Dans ces deux pièces de théâtre, Nana « envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domine, en fait son royaume » (EFVP, p. 9) et nous rappelle que le rire lui est indissociable : « [R]ire a été tellement important pour moi! J'ai tellement ri malgré tout ce que j'ai traversé dans ma vie! J'ai tellement aimé ça, rire! » (PFJ, p. 41) Ensuite, nous ne pouvons ignorer le retour de la grosse femme à Duhamel, à la maison où son mari, Gabriel, est né, où le fils illégitime de sa sœur, Teena, est élevé, et où son fils, Jean-Marc, se retire pour écrire, bref le retour à l'espace qui est à l'origine de la lignée de Tremblay et qui devient pratiquement un personnage dans *La maison suspendue*. Là pour s'évader de la ville et se reposer en campagne, la grosse femme essaie de sauver sa belle-sœur de la rage qui la consume en lui proposant une deuxième évasion : « Sers-toi de ton imagination. » (MS, p. 98) Ayant toujours été de la plus grande importance pour la grosse femme, l'imagination est un thème qui revient inévitablement dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, un roman dans lequel elle est prisonnière de sa chambre à coucher, mais avant tout de son corps.

¹ Lucie Robert, « L'impossible parole des femmes » dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, 1993, p. 373.

Enceinte pour la quatrième fois à quarante-deux ans, elle ne quitte plus son lit dans l'attente de son dernier enfant (Tremblay), qu'elle désire tant. « Pour se divertir, elle lit des romans et rêve d'Acapulco, sans compter qu'elle demande à Édouard de venir lui raconter ses sorties¹. » De la même manière que Rhéauna dans *La diaspora des Desrosiers*, la grosse femme manifeste clairement un intérêt pour l'interdit, et trouve des moyens de transgresser les normes féminines de l'époque : même lorsqu'on lui impose son rôle de femme au foyer, elle s'évade de la cuisine où elle s'épuise à élever ses enfants, puis elle rit – et fait rire! – au lieu de s'abandonner aux tendances défaitistes de sa famille.

Grâce à ce corpus double, nous étudierons l'univers féminin particulier que Tremblay a créé car, dans ce micro-univers centré sur sa mère, Tremblay met en scène des femmes fortes qui transgressent trois normes sociales féminines. Ainsi, plutôt que de comprendre un chapitre théorique, cette étude, dont les problématiques sont soutenues par une avenue théorique qui leur est propre, se divisera en trois chapitres, de façon à ce qu'il y ait un chapitre par transgression, en commençant par l'agentivité, pour passer ensuite à l'exploration de nouveaux espaces réels et fictifs, et conclure par le rire.

III. Méthodologie et résumé des chapitres

Le premier chapitre de cette étude portera sur la transgression du rôle traditionnel des femmes. Pour creuser la signification qui se cache derrière ces transgressions, nous nous baserons entre autres sur la théorie de l'agentivité élaborée par Judith Kegan Gardiner et soutenue par Barbara Havercroft. Grâce à cette avenue, nous verrons comment l'agentivité de Rhéauna/Nana, de sa mère (Maria) et de ses tantes (Teena, Tititte, Rose, Bebette, Régina-

¹ Jean-Marc Barette, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 137.

Cœli et Ti-Lou) rompent respectivement avec le stéréotype de la fillette sage comme une image, de la mère au foyer, de la vieille fille et de la prostituée. Les femmes de Tremblay surprennent les lecteurs par leur profondeur. En effet, les personnages de *La diaspora des Desrosiers* ont en quelque sorte le privilège de livrer leurs secrets aux lecteurs – ou d’afficher leur individualité – et ne sont plus réduits à un « type » de femme tel que cela a trop souvent été le cas. Mais ne perdons pas de vue que, malgré leurs nombreuses transgressions, « [l]es personnages féminins de Tremblay souffrent [tout de même] du rôle traditionnel qu’on leur impose¹ » : à l’époque de *La diaspora des Desrosiers*, les femmes échappaient rarement à la tutelle de leur père avant le mariage et échappaient difficilement à celle de leur mari après le mariage. Or, seule Maria est veuve – statut social accordant la plus grande forme de liberté des femmes, qui ne sont alors sous la tutelle de personne – ou, du moins, c’est ce qu’elle laisse sous-entendre ; les autres personnages féminins de la trilogie ne bénéficient pas de la même latitude, aussi mince soit-elle. Et ce n’est pas parce qu’ils se révoltent qu’ils échappent aux rôles traditionnels ; ceux-ci sont paradoxaux à l’extrême : alors qu’ils exercent sur les femmes une certaine contrainte, c’est cette contrainte même qui appelle inévitablement les transgressions. Cependant, plutôt que de jouer un rôle secondaire dans leur propre existence en agissant selon la volonté de leurs parents, mari ou enfants, les femmes de Tremblay sont, autant que possible à l’époque à laquelle elles appartiennent, maîtresses d’elles-mêmes. En cela, elles sont marginales. Bref, nous verrons ce en quoi les femmes fortes de Tremblay sont agentes de leur propre vie (quoique celle-ci soit difficile) plutôt qu’objets de celle d’un homme, et ce, même si elles doivent leur existence fictive à la plume d’un homme.

¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 132.

Le deuxième chapitre de cette étude, quant à lui, abordera la transgression de l'espace chez ces mêmes personnages féminins. Il faut dire que, contrairement aux pièces de théâtre et aux récits autobiographiques de Tremblay, les déplacements géographiques sont centraux dans l'intrigue de *La diaspora des Desrosiers*. En faisant appel aux recherches portant sur l'espace accessible aux femmes, de Katherine Roberts et de Deborah Epstein Nord, nous pourrions mieux apprécier le caractère transgressif des femmes de Tremblay, qui s'aventurent dans des lieux inconnus (parfois hostiles) sans être au bras d'un homme. Que ce soit en traversant plusieurs provinces ou en explorant leurs villes, leurs rues ou leurs commerces, Rhéauna, sa mère et ses tantes sortent symboliquement de leur cuisine pour investir le monde. En quittant cette cuisine (quoique seulement épisodiquement), elles vont au-delà des frontières du seul espace que les femmes ont occupé durant trop longtemps : la sphère privée. Or, la transgression de l'espace ne se limite pas uniquement à l'espace géographique ; les personnages féminins de Tremblay transgressent aussi l'espace traditionnellement réservé aux femmes grâce à leurs nombreuses évasions imaginaires. En effet, nous observerons chez les personnages féminins de *La diaspora des Desrosiers*, comme « chez les belles-sœurs [et] chez la grosse femme, un refus de la condition féminine (ressentie comme une immobilité que la société leur impose) : peu étonnant alors qu'elles cherchent à s'évader par tous les moyens possibles¹ ». Par ailleurs, nous verrons clairement que, « [c]hez Michel Tremblay, la rêverie n'est jamais vue de façon négative. S'évader du milieu étouffant, même en pensée, constitue une victoire. La plus grande rêveuse, c'est la grosse femme² », ou Nana. Pour illustrer la portée de l'imagination célèbre de Nana, nous nous servirons donc des pièces de

¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 126-127. (C'est moi qui souligne.)

² *Ibid.*, p. 174.

théâtre et des récits autobiographiques de Tremblay. Et dans les récits comme dans les romans, une chose est claire : les femmes de Tremblay sont « ailleurs ».

Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette étude sera consacré à la transgression de la parole féminine traditionnelle par le rire. Comme Tremblay a choisi de créer, et avec succès, des personnages féminins non seulement comiques, mais *plus comiques* que bien des personnages féminins issus d'auteures qui lui sont contemporaines, nous nous intéresserons aux procédés rhétoriques dont il se sert pour faire parler les personnages féminins (et les narrateurs¹) des œuvres du corpus. En effet, Tremblay laisse ses personnages féminins donner libre cours à leurs pulsions comiques, pulsions qui constituent particulièrement une transgression lorsqu'elles sont exprimées par des femmes « *because laughter always indicates a refusal to take authority seriously*² ». Or, comme l'aptitude pour le rire de Tremblay est un héritage de sa mère, il se peut que, accoutumé au rire des femmes, il sous-estime les stigmates de la production féminine du rire. Pendant longtemps, et parfois même encore aujourd'hui, les femmes devaient *rire* des blagues des hommes, mais s'abstenir de *faire rire* les hommes. Voilà donc le cœur de la transgression de la parole féminine traditionnelle par le rire des personnages féminins de Tremblay : ils sont comiques³. Après avoir établi les balises entre l'humour et l'ironie, nous examinerons d'une part les indices ironiques dans les œuvres du corpus grâce aux travaux de Vladimir Jankelevitch et de Lucie Joubert, d'autre part leurs nuances humoristiques en nous appuyant sur les travaux de

¹ Dans cette étude, nous référerons à l'instance narrative des deux séries du corpus en tant que « narrateur ». Alors qu'il s'agit dans les récits autobiographiques d'un narrateur homodiégétique (ou « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 252)) évidemment masculin, c'est-à-dire Michel, l'intrigue des romans de *La diaspora des Desrosiers* est quant à elle relatée par un narrateur hétérodiégétique (ou « absent de l'histoire qu'il raconte » (*Ibid.*, p. 252)).

² Regina Barreca, *They Used to Call me Snow White... But I Drifted*, New York, Viking Penguin Books, 1991, p. 59. « parce que le rire indique toujours un refus de prendre l'autorité au sérieux » (C'est moi qui traduis.)

³ Notons toutefois que leur rire varie selon les contextes dans lesquels ils se trouvent et les personnages qui les accompagnent.

Dominique Noguez et de Regina Barreca. Tel que nous le verrons, ces trois types de transgressions mettront en relief le féminisme implicite de l'écriture de Michel Tremblay.

CHAPITRE 1

L'agentivité ou la transgression du rôle traditionnel des femmes

« Dans la réalité concrète, les femmes se manifestent sous des aspects divers ; mais chacun des mythes édifiés à propos de la femme prétend la résumer tout entière [...] : la conséquence en est qu'il existe une pluralité de mythes incompatibles et que les hommes demeurent rêveurs devant les étranges incohérences de l'idée de Féminité [...] »

— Simone de Beauvoir

Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes

Introduction : La femme traditionnelle

En attribuant des moules trop contraignants aux femmes, la société patriarcale leur permet difficilement de définir leur identité selon leurs propres critères plutôt que selon ceux qui servent de barème à la moitié de l'humanité. Alors que les hommes et les femmes nous paraissent clairement différents, « [n]ous sentons bien au contraire que l'identité sexuelle doit sans cesse se rejouer, qu'il faut toujours "en rajouter" pour devenir ce que l'on "est". Une femme qui met des hauts talons et du rouge à lèvres a parfaitement conscience de *se déguiser en femme*¹. » Il est donc évident que les critères qui définissent les personnes selon leur sexe peuvent causer un écart important entre l'être et le paraître d'une personne. Cet écart oppose souvent individualité et conformité, puis entraîne la multiplicité des rôles chez une seule et même personne. Or, c'est précisément ce choix du rôle à adopter qui fait en sorte que, comme l'affirmait Simone de Beauvoir, « [o]n ne naît pas femme : on le devient² ». Reste à savoir quel genre de femme on choisit de devenir. De la même façon, « *one is not*

¹ Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*. Précédé de *Mise au point sur la mixité*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1998], p. 42.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 13.

*born but becomes a feminist*¹ ». Reste à savoir quel genre de féministe on choisit de devenir. Avant de poursuivre cette étude, il est important de comprendre que « *[b]ecoming a feminist is a political process precisely because, among other things, it involves reflections, deliberation, and a degree of choice and commitment—in short, the exercise of agency*² ». Ainsi, même si Tremblay ne s’est jamais défini comme féministe, voyons de quelle *voix* ses personnages féminins se chauffent lorsque, dotés d’une audacieuse agentivité, ceux-ci transgressent le rôle traditionnel des femmes. En effet, bien que les femmes de Tremblay soient conscientes de la voie traditionnellement préconisée par la société, elles surprennent les lecteurs par leurs secrets, qu’elles livrent avec passion, et par leurs actions, qu’elles exécutent avec aplomb. Loin d’assumer les rôles féminins du début du XX^{ème} siècle tels que la société les prescrivait à l’époque, ces femmes indépendantes cherchent à contrôler leur destin, à en être les agentes. Dans ce chapitre, nous examinerons donc les stéréotypes auxquels ces personnages féminins résistent ainsi que ceux auxquels ils se conforment pour voir jusqu’où Tremblay leur donne le dernier mot.

1. Les rôles féminins de la fillette à la femme

Dans les sections suivantes, nous nous intéresserons à la manifestation de l’agentivité chez les personnages féminins de Tremblay. Par agentivité, nous entendons « une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles

¹ Sandra Bartky, citée par Judith Kegan Gardiner, « Introduction » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 7. « on ne naît pas féministe mais on le devient » (C’est moi qui traduis.)

² Patrocínio P. Schweickart, « What Are We Doing? What Do We Want? Who Are We? Comprehending the Subject of Feminism » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, op. cit., p. 230-231. « [d]evenir féministe est un processus politique précisément parce que, entre autres choses, cela implique réflexions, délibération, choix et engagement – en bref, l’exercice de l’agentivité » (C’est moi qui traduis.)

d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes¹ ». Car qu'il s'agisse de Rhéauna, qui n'est encore qu'une enfant, de Nana, ce même personnage réapparaissant en tant qu'adulte dans les pièces de théâtres et les récits autobiographiques de Tremblay, ou des femmes intéressantes que Rhéauna rencontre une fois qu'elle quitte Sainte-Maria-de-Saskatchewan et qui lui servent de modèles pour comprendre la vie, nous sentons dans les femmes fortes de Tremblay un important penchant pour l'interdit, penchant traduit par leurs nombreuses transgressions des conventions sociales. Bref, nous aborderons l'agentivité chez les personnages féminins de *La diaspora des Desrosiers* en nous penchant sur les rôles traditionnels des femmes depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

1.1. La fillette sage comme une image

« Feminists [...] claim that the capacity to become an agent is potentially available to all people, but that such capacities are shaped [...] throughout life as behaviors are repressed, rewarded, learned, and transformed in the practice of organizations and institutions [...] »².

— Judith Kegan Gardiner

Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice

Puisque cette section portera sur l'agentivité durant l'enfance, nous ferons évidemment l'analyse du personnage de Rhéauna. Ce sera alors grâce à ses observations et à celles du narrateur qu'apparaîtra l'agentivité de la fillette. En effet, ce mélange d'une part de la naïveté du personnage, d'autre part de la perspicacité du narrateur nous permettra, en mettant ainsi côte à côte le discours des années 1900 et le discours – contemporain – du siècle suivant, de voir ce que Tremblay fait des traditions issues du conditionnement social de l'époque.

¹ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt » dans *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été, 1999, p. 94.

² « Les féministes [...] soutiennent que la capacité de devenir agent peut être accessible à tous, mais que ce genre de capacités est formé [...] tout au long d'une vie, alors que certains comportements sont réprimés, récompensés, appris et transformés par les organisations et les institutions [...]. » (C'est moi qui traduis.)

Rhémauna s'y conforme-t-elle? Les transgresse-t-elle? Tel que nous le verrons, plusieurs ruptures l'attendent. D'abord, du haut de ses dix ans, bientôt onze, Rhémauna doit quitter ses grands-parents et ses sœurs, qui forment à eux seuls son univers tout entier, pour une mère qu'elle connaît à peine et une ville qu'elle ne connaît pas du tout. Déjà inhabituelle au début du XX^e siècle, la traversée du *continent canadien français* l'est davantage dans le premier roman de *La diaspora des Desrosiers*, puisque c'est une enfant qui l'entreprend. Pensant que c'est ce que veut sa grand-mère, Rhémauna s'abstient de laisser paraître trop d'émotion à l'idée de partir en optant au contraire pour le « rôle de petite fille raisonnable qu'elle a décidé de jouer jusqu'à son départ » (TC, p. 46). Or, il est clair que ce rôle ne colle pas tout à fait à cette fillette, qui se laisse facilement emporter par ses pulsions pendant son voyage en train. En effet, même si Rhémauna entreprend ce voyage seulement parce que sa mère le lui impose, elle ne demeure pas moins une agente, car l'agentivité suppose aussi « la prise de décision et l'action éclairées malgré les contraintes qui pourraient moduler le sujet¹ », telles que les volontés d'une mère qui ne peuvent qu'être subies par son enfant. Elle gagne beaucoup de maturité en route jusqu'à Montréal ; elle commence notamment à formuler ses propres opinions en se basant sur des observations parfois naïves parfois lucides dont elle se souviendra toute sa vie et qui contribueront à forger son caractère à la fois réfléchi et impulsif. Par exemple, impressionnée devant un nouveau paysage, « [e]lle se met debout sur la banquette – au diable les bonnes manières – et pose les mains sur la vitre » (TC, p. 218), comme pour mieux le connaître, l'appivoiser. Le commentaire de Rhémauna, inséré entre tirets dans les observations du narrateur, prouve que Rhémauna sait ce qu'on attend d'elle, mais qu'elle décide d'agir autrement, c'est-à-dire selon sa propre volonté.

¹ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Thèse de maîtrise, Montréal, UQAM, 2000, p. 31.

Par ailleurs, il est important de constater que le narrateur¹ semble s'intéresser à cette évolution chez la fillette et se fait d'ailleurs complice du grain d'agentivité en train de germer en elle dans le passage suivant : « Rhéauna se calme, répète une fois de plus qu'elle a compris, qu'elle sera raisonnable, qu'elle fera tout en son pouvoir pour accepter sa nouvelle vie. Elle l'a dit [...], elle le répète [...]. Elle est cependant loin d'être convaincue. » (TC, p. 270) Puis, le narrateur note les réactions d'un autre témoin des transformations de Rhéauna : Maria, qui devient plus sensible au comportement de sa fille dans le troisième volet de la trilogie. Il remarque par exemple qu'au « seuil de l'adolescence, Rhéauna a son petit caractère [...] et se montre un peu trop indépendante au goût de sa mère » (TS, p. 17). Ainsi, le narrateur semble conclure que même une femme forte comme Maria craint le développement de l'agentivité chez sa fille. Elle qui a tant cherché la liberté est consciente plus que quiconque du prix à payer en échange de l'indépendance féminine à cette époque, que « les femmes agentes de leur vie et détachées des modèles imposés étaient [...] mal vues² ». Craignant sans doute que sa fille ne rencontre les mêmes difficultés qu'elle en grandissant, Maria privilégie pour sa fille des qualités plus dociles, plus passives. En ce sens, le narrateur nous rappelle, comme pour se rassurer, que Maria se veut flatteuse lorsqu'elle décrit Rhéauna sous le signe d'une fillette sage comme une image, bref lorsqu'elle se met à « chanter ses louanges. À l'entendre parler, elle serait parfaite, la petite fille modèle par excellence, généreuse, propre, gentille... [...] des compliments de la part d'une femme qui ne lui en fait à peu près jamais » (TS, p. 133). Rhéauna, ainsi présentée à sa cousine Rose,

¹ Lorsque le narrateur a accès aux pensées des personnages, nous dirons qu'il parle par discours transposé, qui « témoigne de l'effort du narrateur de “donner le plus d'information possible” sur le discours, de raconter le plus mimétiquement possible, sans céder la parole, sans changer de niveau narratif » (Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 27.).

² Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 31.

semble bien plaire à cette dernière. Et pour l'aider à poursuivre dans la même veine, c'est-à-dire plaire, Rose lui fait par la suite ce conseil : « Quand tu te sers de l'ail, Nana, y faut que tu te laves les mains ben longtemps, sinon ta peau sent pendant des jours... R'tiens ben ça, ça va t'être utile quand tu vas être mariée... » (TS, p. 183) Notons que Rose emploie ici le mot « quand » et non le mot « si », ne présentant pas d'autre choix à l'enfant. Il y a donc un écart entre les instincts transgressifs de la jeune Rhéauna (qui veut faire ce qui lui plaît, s'imaginant peut-être qu'elle fait partie une société égalitaire), et les observations plus conformistes formulées à son égard par sa communauté féminine (qui veut faire ce qui plaît aux autres, sachant qu'elle fait partie d'une société patriarcale).

De tels propos tenus par les femmes comme par les hommes font en sorte que les mères contribuent au conditionnement social qui est à la fois création et résultat du patriarcat. Comme pour critiquer ce comportement, Tremblay va même jusqu'à dépeindre une mère qui encourage son fils à profiter des femmes dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* :

Gérard Bleau n'avait jamais eu peur des femmes, au contraire, il avait très vite appris à s'en servir comme sa mère le lui avait conseillé et il était rapidement devenu un charmeur de métier, passant parfois des heures devant son miroir à essayer de nouvelles moues et de nouveaux clins d'œil. (GF, p. 246)

En effet, en plus d'enseigner l'art de la manipulation à leurs fils, « beaucoup d'entre elles poussent leurs filles à se conformer en tous points au modèle féminin traditionnel¹ » pour leur éviter une série de malheurs et de déceptions ;

même si elle se montre l'égale, dans la démarche de pourvoir aux besoins familiaux, même si elle est dite « chef » à l'intérieur de sa propre famille, toute mère devra, quelques années après leur naissance, remettre ses enfants au système patriarcal éducatif, juridique, religieux, et sexuel. En fait, on attend d'elle qu'elle les prépare à entrer dans ce système, sans rébellion ni « déséquilibre », et à le perpétuer au long de leur propre existence d'adultes. Le patriarcat attend de la mère qu'elle se manifeste comme

¹ Lori Saint-Martin, *Le mom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 25.

influence conservatrice, en inculquant aux futurs adultes le sens des valeurs patriarcales, et ce dès ces jeunes années où les relations mère-enfant pourraient paraître les plus individuelles et les plus intimes¹.

Or, en grandissant, et peut-être à cause de ce comportement de la mère, un phénomène que Rich appelle la « matrophobie » se développe chez la fille : « ce n'est pas la peur de notre mère ou celle de la maternité, mais notre peur de *devenir notre mère*² ». Une certaine rébellion prend alors place dans la relation mère-fille, la fille cherchant plutôt à ressembler « aux femmes qui ont échappé à la servitude féminine : actrices, écrivains, professeurs³ », et non au modèle qui lui est destiné, c'est-à-dire sa mère. Cet écart dans la relation mère-fille se manifeste par exemple lorsque Rhéauna étale devant sa mère les connaissances qu'elle a puisées dans des livres, livres que Maria n'a pas lus, puisqu'il n'en résulte que disputes.

[D]'une manière générale l'enfant, dans cette période, aime avoir des secrets ; [...] c'est une manière aussi de se donner de l'importance ; elle cherche par tous les moyens à en acquérir ; elle essaie d'intervenir dans la vie des grandes personnes, elle invente à leur propos des romans auxquels elle ne croit qu'à moitié et dans lesquels elle joue un grand rôle⁴.

Cela est apparent chez Rhéauna, pour qui – lorsqu'elle lit des livres interdits ou écoute aux portes des conversations dont les sujets ne lui sont pas destinés – « [i]l n'est pas nécessaire que ce soit quelque chose d'important, la nouveauté suffit, surtout lorsque mêlée d'une petite odeur d'interdit » (TV, p. 49). En effet, Rhéauna a un grand appétit pour les connaissances, qu'elle y ait droit ou non. Et le narrateur, encore une fois, le confirme par discours transposé : « elle est habituée à choisir ses lectures et craint qu'à la bibliothèque publique on essaie de lui imposer des lectures ennuyantes, des livres insignifiants de petites filles sages » (TS, p. 42). Ainsi, qu'elle soit ou non issue de ses nombreuses lectures, l'imagination délurée que nous connaissons si bien à Nana apparaît dès l'enfance. Cela est évident notamment

¹ Adrienne Rich, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1980, p. 57.

² *Ibid.*, p. 233.

³ Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

lorsque le narrateur nous apprend que, passionnée comme elle l'est de la lecture, Rhéauna contemple l'écriture en se projetant dans un avenir où elle serait : « Rhéauna Rathier, la plus grande romancière du Canada¹. Pas du Canada français! Du Canada au grand complet! D'un bout à l'autre! Elle y pense de plus en plus souvent, elle se réfugie, se perd dans des possibilités d'histoires inventées » (TS, p. 30) plutôt que de faire face sans distractions aux responsabilités qui la lient à son petit frère. En luttant ainsi entre la réalisation de ses désirs et de ceux des autres, « *the female character who continues to live the divided life may develop a world of fantasy and daydreams, an imagined world in which, in effect, either the self or the role temporarily disappears*² ». L'imagination de Rhéauna lui permet donc, le temps d'une rêverie, d'être elle-même et de ne penser qu'à elle seule. Nous reviendrons à cette idée dans le deuxième chapitre de cette étude.

Comme Rhéauna est une avide lectrice, nous ne pouvons négliger un type de littérature apparaissant dès l'enfance et susceptible d'influencer une fillette qui dévore tous les livres qu'on lui présente : le conte de fées. Dans ces célèbres histoires, « [t]out encourage encore la jeune fille à attendre du “prince charmant” fortune et bonheur plutôt qu'à en tenter seule la difficile et incertaine conquête³ », attitude souvent maintenue chez les femmes jusque dans l'âge adulte. (Pensons à Tititte, qui rêve d'être secourue par un valeureux chevalier et non de se mettre elle-même à la recherche d'expériences transformatrices.) Or,

¹ Nous savons toutefois, entre autres grâce aux récits autobiographiques de Tremblay, que Rhéauna ne deviendra pas la plus grande romancière du Canada, ni même romancière tout court. C'est son fils, Michel, qui devient romancier et qui jouit d'une grande renommée. Nana, quant à elle, devient femme au foyer ; la gloire qu'elle connaît revient au personnage que Tremblay a créé à son image. Mais, malgré ce choix conventionnel, Nana demeure un personnage plus grand que nature qui fait rêver les lecteurs.

² Katherine V. Pope, « The Divided Lives of Women in Literature » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender*, Amityville, Baywood Publishing Company Inc, 1989, p. 26. « le personnage féminin qui continue de vivre une vie divisée peut développer un monde de fantaisie et de rêverie, un monde imaginaire dans lequel son identité personnelle ou son rôle social disparaît temporairement » (C'est moi qui traduis.)

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 232.

Tremblay rompt avec les attentes en suggérant à quelques reprises dans *La diaspora des Desrosiers* qu'il n'existe pas de prince charmant. Alors qu'il s'appuie de temps à autres sur des contes de fées¹ pour établir des comparaisons entre leurs personnages et les siens, il n'y puise pas nécessairement les figures féminines auxquelles nous nous attendons. Au contraire, il arrive souvent que « Tremblay déconstrui[se] les contes de fées et les roman d'amour à l'eau de rose qui servent néanmoins de canevas aux relations entre les hommes et les femmes² ». À preuve, il réserve un modèle tout autre à Rhéauna que celui de la Belle au bois dormant qui ne prend vie qu'au désir du prince charmant qui la secourt, l'embrasse et l'épouse. Alors que Rhéauna se compare avec ironie à « une princesse de conte de fées pour les pauvres! [À l]a Cendrillon de Saskatchewan! [À l]a Blanche-Neige des plaines » (TC, p. 64) pour faire rire sa famille avant son départ pour Montréal, le narrateur, quant à lui avec sérieux, dit que « Rhéauna est aussi curieuse qu'Alice [au pays des merveilles], aussi imaginative, c'est bien ce qui fait peur à sa mère » (TS, p. 237). Nous voyons donc autre chose qu'une fillette en attente ; nous voyons une agente.

1.2. La femme et ses identités multiples

L'analyse du seul personnage de Rhéauna/Nana ne nous permet pas de nous pencher sur les rôles canoniques des femmes dans la littérature, soit ceux de la mère, de la vierge et de la putain. Pour cette raison, nous procéderons dans les sections suivantes à l'analyse des personnages féminins que Tremblay met sur la route de Rhéauna, personnages qui ont sans doute contribué à la construction de l'identité de Nana qui, dit Tremblay, est « multiple

¹ N'oublions pas à quel point Tremblay a été marqué par certaines de ces histoires bien connues des masses, notamment *Cendrillon* et *Blanche-Neige*, dont il parle dans ses récits autobiographiques.

² Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 366.

[et] universelle » (EFVP, p. 10). Nous appuierons ces analyses au moyen d'exemples tirés des œuvres du corpus, ceux-ci illustrant d'abord la complexité du rôle de la mère grâce au personnage conflictuel de Maria, ensuite la passion possible chez la vieille fille par l'entremise du personnage émouvant de Régina-Cœli, puis la lucidité surprenante de la prostituée par l'intermédiaire du personnage perspicace de Ti-Lou.

1.3. Les rôles de la mère

Comme c'est le cas pour tous les rôles traditionnels des femmes, « la maternité est une invention sociale, historique, idéologique¹ ». Il n'est donc pas surprenant que les contraintes qu'implique un rôle ainsi défini puissent peser à Maria, qui, dans toute sa complexité, est loin d'incarner le mythe de la mère dévouée à sa famille. En effet, alors que ses sœurs, Teena et Tititte, auraient aimé jouer le rôle d'une mère mais n'en ont jamais eu la chance, Maria fait quant à elle appel à Joséphine et à Rhéauna, qui prennent sa place auprès de ses enfants. De fait, les sœurs Desrosiers sont toutes victimes non seulement de « l'idéologie de la “bonne mère”² », mais aussi de l'impossibilité de former une famille équilibrée avec soit des personnages masculins homosexuels ou travestis, soit des « personnages de Johnny³ », c'est-à-dire des séducteurs qui ne s'intéressent qu'au pouvoir associé à la conquête sexuelle.

Prenons Teena, qui a été abandonnée par son amoureux alors qu'elle était enceinte, et qui ne rend visite à son fils qu'elle aime tendrement que deux fois par année pour éviter les commérages à son sujet. Ne pouvant pas faire coïncider convention et individualité, elle doit choisir un seul rôle. Celui-ci ne peut évidemment pas la satisfaire pleinement. Considérons

¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 366.

aussi Tititte, qui aurait bien voulu des enfants, et qui a donc quitté son époux parce qu'il n'a jamais voulu la toucher. Victime du choix d'un homme, elle doit renoncer à son couple et à la maternité. Ainsi, la seule femme qui puisse assumer son rôle de mère sans être jugée par la société est Maria, qui laisse sous-entendre qu'elle est veuve et qui tantôt rêve de se défaire de ses responsabilités parentales pour connaître une liberté totale, tantôt rêve d'une famille réunie dans le bonheur malgré ses responsabilités financières.

Il est donc intéressant de voir que, malgré l'importance de la figure maternelle chez Tremblay, aucune d'entre elles n'est représentée comme la sainte du mythe (au sens beauvoirien du terme) qui circule à son sujet, bien qu'elles soient toutes enveloppée de la sympathie du narrateur. Plutôt que de dépeindre le rôle de la mère avec la simplicité réductrice d'un tel mythe, celui-ci de toute manière impossible à incarner dans la réalité, Tremblay en explore la difficulté grâce à ses personnages féminins, qui manifestent « un appétit d'indépendance [...], [une envie de] s'amuser, [de] s'étourdir » (TS, p. 18). Ce besoin de liberté, surtout ressenti par Maria, revient sans cesse au cours de *La diaspora des Desrosiers*, traduisant avec brio les pressions internes et externes subies par la mère faisant face aux dilemmes féminins de l'époque.

1.3.1. Bebette, mère au foyer

« With the development of capitalism and the industrialization that followed, [...] household necessities, once produced by women in the home, became commodities mass-produced in factories. Production outside the home became identified with work as such; the home was no longer viewed as a workplace. Home and workplace, once the same, are now separate. This change in the organization of production went along with and produced a complex of far-reaching changes in the family and in women's lives. [...] Women's family role became centered on child care and taking care of men¹. »

— Nancy J. Chodorow
The Reproduction of Mothering

Il est vrai que, dans certains cas, « [l]a mère traditionnelle au foyer est privée [...] d'une *identité personnelle* ; sans accès direct à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que "maman", "la mère"² ». Toutefois, parce que l'auteur semble de toute évidence intéressé à la dynamique qui entoure le statut de la mère au Québec et qu'il représente des mères au foyer qui échappent aux traditions, nous avons alors droit en lisant Tremblay à des mères passées sous la loupe, à des mères qui sont d'abord des femmes, des individus à part entière dont l'intériorité est mise à nu et confrontée aux jugements sociaux des autres personnages. Mais avant de nous attarder sur ces femmes (soit Bebette et Maria), nous examinerons le cas de Rhéauna, une *fillette* prise dans un rôle de *femme*.

Venue remplir le rôle de gardienne auprès de Théo, son petit frère né d'une relation hors mariage à Providence, Rhéauna assume plutôt le rôle de mère, et ce, dès l'enfance, ayant à peine la chance de connaître les joies partagées entre sœurs et frères. En effet, séparée de ses sœurs bien-aimées (Béa et Alice) avant l'adolescence pour aller rejoindre un bébé qui est pour elle davantage un fils qu'un frère, elle ne peut goûter à toutes les douceurs

¹ « Avec le développement du capitalisme et l'industrialisation qui l'a suivi, [...] les nécessités ménagères, à un moment produites par les femmes au foyer, sont devenues des marchandises fabriquées en série dans des usines. La production à l'extérieur du foyer a alors été identifiée avec le travail comme tel ; le foyer n'était plus vu comme un lieu de travail. Le foyer et le lieu de travail, qui était auparavant les mêmes, sont maintenant divisés. Ce changement dans l'organisation de la production a produit des changements de grande envergure dans la famille et la vie des femmes. [...] Le rôle des femmes au sein de la famille s'est alors limité à garder les enfants et à prendre soin des hommes. » (C'est moi qui traduis.)

² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, p. 12-13.

de l'enfance ; elle doit prendre la place de sa mère auprès de Théo et assumer le rôle que Maria a tant de difficulté à assumer, soit celui de femme au foyer. Notons en passant que Maria semble associer une perte de pouvoir plutôt qu'un gain de pouvoir au rôle de la mère, alors que nous sentons au contraire qu'un rayonnement bien spécial émane de Rhéauna¹, et ce, malgré la mauvaise répartition entre elles du poids des responsabilités maternelles. Car

*motherhood, abstracted from marriage, has traditionally been associated with independent power and agency. We expect mothers to be active, wise, brave, resourceful, caring, and responsible for the growth and development of others. The very fact that real mothers are both idealized as capable of solving everything and blamed for any undesirable outcome attests to the power we impute to them. But motherhood as organized by marriage has meant performing these functions as the sacrifice of personal autonomy. [...] Marriage, then, is the mechanism by which women's symbolic and real power as mothers has been coopted and controlled by men, perhaps especially in the white middle class*².

En ce sens, le cas de Rhéauna est bien particulier. Elle n'est techniquement ni mère ni mariée, et son pouvoir symbolique et réel n'est pas usurpé par un homme, mais par une femme : sa mère. Perspicace, le narrateur va même jusqu'à dévoiler que « sa mère ne s'intéressait pas à elle, qu'elle l'avait fait venir juste pour [...] avoir à portée de la main une servante qui ne coûterait rien et serait obligée de lui obéir » (TV, p. 203). Et même si Rhéauna a hérité de sa mère la tendance à la transgression, elle s'engage sans trop s'en plaindre dans ce nouveau rôle qui la vieillit, n'ayant d'autre choix à onze ans que d'intervenir auprès de Théo. Alors qu'une autre fillette n'aurait peut-être pas saisi le vrai motif derrière son arrivée à Montréal, Rhéauna, quant à elle, se rend bien compte qu'elle

¹ Cet éclat est toujours présent, voire amplifié, chez Nana.

² Miriam M. Johnson, « Maternal Agency vs. the Brotherhood of Males » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, op. cit., p. 152-154. « la maternité, extraite du mariage, était traditionnellement associée au pouvoir indépendant et à l'agentivité. Nous nous attendons à ce que les mères soient actives, sages, braves, débrouillardes, bienveillantes et responsables de la croissance et du développement d'autrui. Le fait même que les vraies mères sont à la fois idéalisées comme étant capables de résoudre tous les problèmes et blâmées pour tout dénouement indésirable témoigne du pouvoir que nous leur attribuons. Mais la maternité telle qu'elle est décrite au sein du mariage a signifié le sacrifice de l'autonomie personnelle au profit de l'exécution de ces fonctions. [...] Le mariage est donc le mécanisme par lequel le pouvoir réel et symbolique des femmes en tant que mères a été réduit et contrôlé par les hommes, peut-être surtout ceux de race blanche et de classe moyenne. » (C'est moi qui traduis.)

rejoint sa mère seulement pour lui prêter main forte, comme si Tremblay voulait mettre l'accent sur la maturité qu'elle acquerra rapidement avec ce rôle d'adulte. Craignant d'abord de se noyer dans ses responsabilités maternelles exigeantes, elle comprend vite qu'elle suffoquerait si elle ne faisait que « regarder ceux qu'elle aime s'amuser sans se mêler à leurs jeux, rester [seulement] spectatrice privilégiée de leur bonheur » (TS, p. 168). Et jusque dans de nombreux récits et pièces de théâtre, Rhéauna/Nana restera l'actrice principale de son foyer, jouant à son unique façon le rôle qui lui a été assigné si jeune.

Dans une situation comme celle-ci, « [l']agentivité proc[ède] [...] d'une reformulation des relations de pouvoir dont il est impossible de se libérer tout à fait¹ ». Mais même si Tremblay fait de Nana le personnage le plus important de plusieurs œuvres ainsi que de ses *propres* récits autobiographiques, la même importance n'est pas accordée à la mère au foyer dans la société patriarcale du Québec des années 1900. Dans l'extrait suivant du *Paradis à la fin de vos jours*, Tremblay déplore le trop peu de reconnaissance dont jouissent les femmes qui ont tenu le même rôle que sa mère : depuis l'au-delà, Nana nous apprend qu'elle n'est pas assise à la droite de Dieu comme le lui avait promis la religion catholique en échange de son obéissance.

[D]evinez qui c'est qui est probablement à côté du Bon Dieu, là, directement à sa droite, assez proche pour y toucher! Hein? Du monde comme moi? Des pauvres femmes qui ont même pas fait partie de la petite histoire, des mères de famille de toutes les couleurs pis de toutes les provenances qui ont fait ce qu'y pouvaient pour élever des enfants d'une façon décente pis tenir une maison propre qui sentait toujours bon le bon manger? Voyons donc! La hiérarchie, je vous dis! Les gros, les importants dans le saint des saints, pis le reste dans le fond de la boîte à bois! (PFV, p. 12)

Selon elle, ces « gros », tiennent à peine compte des mères au foyer dans cette « hiérarchie » : « Y nous ont parquées en bas sans s'occuper de nous autres pis y nous parquent icitte sans s'occuper de nous autres! C'est notre lot! Pourquoi? » (PFV, p. 17)

¹ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 31.

Manifestement, Nana a gagné en lucidité depuis sa mort, mais elle est toujours à la recherche de réponses clés.

Passons maintenant aux femmes de Tremblay ainsi qu'aux risques qu'elles courent en tant que mères. D'abord, si la mère fait de sa famille son univers tout entier, elle risque d'être engagée dans une relation inégale avec son mari et ses enfants alors que ceux-ci seront simultanément engagés dans d'autres relations, d'autres entreprises. Or, bien que ce risque soit commun pour les femmes des années 1900, Tremblay ne met pas en scène de telles femmes dans cette trilogie. Pensons par exemple à Bebette, une femme beaucoup trop autoritaire pour se satisfaire d'autre chose que du gros bout du bâton. Elle respecte son mari et ses opinions, mais ne craint pas non plus d'émettre les siennes et d'agir en fonction de celles-ci. « Sans se laisser complètement dominer – elle en serait bien incapable –, elle lui permettra, à son Rosaire adoré [...] de la retenir, parfois, quand elle aura tendance à aller trop loin dans le chantage émotif et la manipulation » (TC, p. 193. C'est moi qui souligne.), tactiques auxquelles Bebette fait appel pour obtenir ce qu'elle veut : le pouvoir de régner sur sa famille, qu'elle détient à la place de son mari. « Dictatrice née, elle mène sa progéniture avec une main de fer et des bras enveloppants. [...] Rhéauna a toujours entendu dire que Bebette est deux personnes à la fois : la fine et la pas fine. » (TC, p. 146) Tremblay fait donc ressortir ici l'importance du *rôle* dans la vie des femmes. Il est effectivement souvent question de rôle pour les personnages féminins de Tremblay ; il illustre ainsi le fait qu'avec le peu de possibilités qui leur étaient réservées, les femmes ne pouvaient pas toujours s'y sentir elles-mêmes. Rhéauna nous ouvre les yeux à cette réalité grâce à la fois à son innocence et à sa curiosité : espionnant souvent sa mère et ses tantes, elle les connaît mieux

qu'elles ne le pensent et voit autre chose que ce qu'elles croient projeter. Par discours transposé, le narrateur confie alors ses questionnements aux lecteurs :

Comment quelqu'un peut-il autant se transformer? Est-ce que c'est un rôle qu'elle joue, comme une actrice dans les vues animées? A-t-elle une personnalité pour le jour et une autre pour le soir? Est-ce là un rôle qu'elle doit jouer pour plaire à ses patrons et vendre plus de gants? Ou alors, est-ce que c'est la tante Tititte qu'elle connaît qui n'est pas la vraie? Est-il possible qu'elle soit les deux à la fois, qu'elle passe d'une personnalité à l'autre en se faufilant chaque jour dans deux mondes distincts et qu'elle vive en même temps deux Tititte dépareillées? Comme sa mère qui a aussi deux personnalités, l'une pour la rue Montcalm, l'autre pour le Paradis... Est-ce que tout le monde, un jour ou l'autre, finit par avoir deux personnalités? (TV, p. 170)

En d'autres mots : les normes sont-elles à ce point contraignantes? Oui. Il est beaucoup plus difficile pour les femmes d'afficher différentes images de soi selon le contexte pour parvenir à leurs fins. Toutefois, Tremblay présente encore une fois l'exception à la règle avec le personnage de Bebette, qui dicte les règles du jeu dans des contextes qui s'étendent au-delà de sa famille. Grâce à son terrible « SAPERLIPOPETTE! », lancé dans une pluralité de tons selon la situation, elle obtient ce qu'elle veut notamment auprès du livreur de l'épicerie, de la postière, du boucher et du facteur. Il semble donc que Bebette soit bel et bien dans une relation inégale avec les membres de son entourage, sans toutefois que cela soit à son désavantage, au contraire : Tremblay renverse l'inégalité en faveur de la femme, chose surprenante.

Et ce n'est pas tout ; Tremblay renverse une autre inégalité sexuelle en plaçant un homme dans le système de non-reconnaissance de la femme au foyer, système dont il cerne bien l'absurdité. En effet, parce que le *rôle* de la mère n'est pas un *emploi* et ne « mérite » par conséquent aucun salaire, une femme ne peut être concrètement récompensée pour ses efforts comme l'est son mari sur le marché du travail. Autrement dit, Tremblay critique un système où les femmes au foyer font un travail qui n'est pas reconnu alors que, « effectué par une employée de maison ou par un employé, le travail domestique doit être rémunéré comme

n'importe quel autre service¹ ». Pour transmettre ce message aux lecteurs, le narrateur fait appel à l'innocence de Rhéauna, qui expose le ridicule du système de non-reconnaissance dans lequel un homme est maintenant pris.

« En tout cas, si les Laurentides étaient nettoyées régulièrement, ça donnerait de la job à Simon, ça y ferait de quoi à faire pour gagner sa vie... » Les trois adultes rient pendant que Rhéauna se demande ce que sa tante Teena a bien pu vouloir dire. Simon est venu les chercher à la gare, il a transporté les bagages dans la maison, il a fait le feu dans le poêle à bois, il prend soin de la maison pendant que Teena est absente, ce qui représente la plus grande partie de l'année, c'est du travail, non? Mais sa tante voulait sans doute parler d'un métier. (TS, p. 158)

Derrière l'ironie de ce passage, nous sentons la position de l'auteur, qui dénonce la division trop nette entre les sphères du privé et du public (ou du foyer et du travail), division qui exclut par le fait même le travail domestique.

1.3.2. *Maria, mère qui travaille*

« Mon fils aîné, âgé maintenant de vingt et un ans, remarquait, en lisant ces passages :
“Vous semblez penser que vous devez nous aimer tout le temps.
Mais il n'y a pas de relation humaine lorsqu'on aime l'autre personne à chaque instant”.
Certes, essayai-je de lui expliquer, mais les femmes – surtout les mères – sont censées aimer ainsi. »
— Adrienne Rich
Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution

En situant sa trilogie au début du XX^e siècle, Tremblay met en scène des personnages féminins très avant-gardistes. De ces femmes, seulement deux sont mariées et au foyer : Bebette et Rose. Or, la première dirige son entourage comme une marionnettiste, puis la seconde, isolée de la ville par la campagne où elle habite, travaille de pair avec son mari à la maison. Les autres, à l'exception de Maria, n'ont pas de famille sur laquelle veiller à la maison, ce qui réduit considérablement leurs tâches domestiques. C'est donc Maria, un personnage très complexe, qui nous intéressera dans cette section.

¹ Sylviane Agacinski, *op.cit.*, p. 113.

D'un côté, Maria affirme qu'elle ne peut vivre sans ses enfants : « Une mère séparée de ses enfants, c'est une femme morte, Nana! » (TV, p. 206) D'un autre côté, les observations de Rhéauna portent à croire que Maria ne peut non plus vivre avec eux car, « depuis son arrivée de la Saskatchewan, elle entrevoit la possibilité que sa mère ne soit pas heureuse » (TV, p. 22). En plus d'être obsédée par un besoin cuisant de liberté et d'indépendance, cette femme est seule et sans pécule, ce qui fait d'elle une victime du handicap que Sylviane Agacinski appelle la « double journée de travail ». Incapable d'exécuter seule toutes les tâches traditionnellement réservées aux deux sexes, Maria décide de confier ses filles à ses parents : Joséphine et Méo. Rhéauna, Béa et Alice ont donc vécu avec leurs grands-parents plutôt qu'avec leur mère pendant plusieurs années, envoyées en Saskatchewan « parce que la vie était trop dure dans le Rhode Island, que son travail dans une manufacture de coton sapait toutes ses énergies et qu'elle n'aurait pas pu élever ses trois enfants comme elle l'aurait voulu, surtout depuis la disparition de son mari en mer » (TC, p. 31). Malgré ces rudes obstacles, lorsqu'elle apprend qu'elle attend un quatrième enfant, Maria, une femme forte mais dangereusement impulsive, décide de braver les difficultés imposées aux femmes au foyer qui sont sans mari, donc sans revenu. À ce moment précis, elle ne semble toutefois pas saisir pleinement les enjeux de cette décision car, une fois à Montréal, elle fait venir non plus ses trois filles, mais seulement l'aînée, ou la plus capable de lui donner un coup de main avec le bébé. Ayant maintenant désigné une seconde mère de remplacement (d'abord Joséphine, ensuite Rhéauna), Maria continue de se détourner de son rôle. Cependant, même avec l'aide de ces mères supplémentaires, il semble que Maria ait de la difficulté à gérer sa « double journée de travail », soit ses nuits au Paradis et ses journées avec ses enfants – deux de ses enfants.

Ainsi, tel que Tremblay le montre habilement dans *La diaspora des Desrosiers*, il est très difficile pour une femme seule de devenir la mère à laquelle elle aspire, puisque « [l]a femme peut plus difficilement que l'homme concilier sa vie familiale et son rôle de travailleuse¹ ». Cela devient très évident lorsque nous observons que Maria, mère monoparentale (et assumée veuve), a meilleure presse auprès des Montréalais qui la côtoient qu'auprès de sa propre fille², victime des sautes d'humeur d'une femme au prise avec les nombreuses contraintes de son emploi, de son foyer et de son désir d'évasion :

Tout le monde la connaissait dans le quartier. On savait son histoire – une veuve qui élevait deux enfants toute seule en travaillant au Paradise au lieu de se chercher un mari comme l'aurait fait une femme moins dégourdie –, on louait son courage, on appréciait son franc-parler, son sens de l'humour, sa grande efficacité dans son métier de serveuse. (TS, p. 60)

Notons que ces qualités (le courage, l'honnêteté, l'humour et la productivité) sont rarement associées aux femmes, mais surtout aux hommes. Bref, Tremblay propose encore une fois une vision alternative des rôles traditionnels des femmes en permettant à ses personnages féminins de nager à contre-courant.

Par ailleurs, il est intéressant de voir que Maria s'investit dans ses amitiés féminines. En effet, alors que nous pourrions penser que les mères de famille sont immanquablement isolées des autres femmes de leur communauté, retirées de la sphère publique pour n'exister que dans l'intimité de la demeure familiale, Maria rompt encore une fois avec les attentes en accordant autant d'importance à l'amitié qui la lie à ses sœurs. Ces trois femmes ne sont plus des enfants partageant le même toit, celui de la maison parentale qui les unit qu'elles le veulent ou non, elles occupent maintenant des foyers différents et *choisissent* de se réunir. Il est alors clair qu'en plus d'être unies par les liens du sang, elles sont amies. L'amitié peut

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, p. 228.

² Si les lecteurs sympathisent avec le point de vue de Rhéauna, ils jugent eux aussi Maria d'après ses choix de vie.

donc occuper une place importante dans la vie des femmes ; fonder une famille et, pour ce faire, séduire un homme ne sont pas leurs seules priorités. Toutefois, l'importance de la séduction dans le discours patriarcal montre bien à quel point

[o]n a défini et évalué les femmes du monde entier, légalement, moralement et socialement, en fonction de leurs relations avec les hommes, en tant qu'épouses, mères, sœurs, filles. On les a classées à partir de leur comportement envers les hommes : vierges ou putains. Et leur statut social reste souvent encore déterminé par celui de leur père ou mari¹.

Et, même si les femmes de Tremblay ne peuvent complètement échapper à ce barème masculin imposé par la société patriarcale du Québec des années 1900, elles ne s'y limitent pas pour autant. En effet, Maria, Teena et Tititte, que nous appellerons ensemble le trio Desrosiers, ne se définissent pas que par rapport aux hommes, mais aussi par rapport aux femmes grâce à l'amitié qui les lie. Se soutenant dans leurs peines et s'encourageant dans leurs entreprises, ces femmes prouvent bien que l'amitié féminine est une unité de force, un réseau de relations toutes spéciales qui brise les stéréotypes de façon constructive, c'est-à-dire qui laisse autre chose qu'un héritage de rivalité féminine aux générations qui les suivront². C'est ainsi que, comme l'avance Elaine Audet, « l'amitié entre femmes [...] paraît politique et subversive dans son essence même car, consciemment ou non, elle remet en question l'image qu'ont les femmes d'elles-mêmes, cette image réductrice inculquée par des siècles d'aliénation et de patriarcat³ ». Bref, une agentivité qui leur est peut-être inaccessible dans leurs relations avec les hommes est au contraire à leur portée, voire souhaitable, dans leurs relations avec les femmes.

¹ Elaine Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, p. 14-15.

² Rhéauna est témoin de l'amitié qui lie sa mère et ses tantes, de l'importance que cette relation occupe dans la vie de ces trois femmes seules ; grâce aux observations de la fillette, nous avons donc une preuve tangible des possibilités des relations féminines.

³ Elaine Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, p. 12.

1.4. Les rôles de la vierge

Précisons que l'amitié féminine n'est pas l'unique évasion des personnages féminins de *La diaspora des Desrosiers*. Femmes indépendantes, Ti-Lou et Régina-Cœli choisissent autre chose qu'une amitié féminine pour définir leur identité indépendamment du mariage ou de la famille, étant elles aussi loin de procéder de manière traditionnelle. Alors que la première perçoit la prostitution comme un moyen de s'affranchir des hommes, voire de les dépasser, la deuxième s'adonne à la musique en dépit des pressions sociales exercées par sa famille, qui aurait voulu la voir mariée. Dans les sections suivantes, nous nous pencherons sur cette dernière, qui a été définie par rapport aux hommes même si ceux-ci étaient absents de sa vie.

1.4.1. Régina-Cœli, vieille fille sèche

« La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. »
— Simone de Beauvoir
Le deuxième sexe II. L'expérience vécue

Au début du XX^e siècle, une femme célibataire de plus de 25 ans était déclarée vieille fille¹. Seule – par circonstance ou par choix –, elle devait affronter les stéréotypes négatifs qui marquent les personnes en marge de la société. Car pour éviter d'être pointées du doigt à l'époque, il était sage pour les femmes de se lier à un homme par le mariage, option qui non seulement ne peut intéresser toutes les femmes, mais qui n'est pas même offerte à toutes les femmes. Ainsi, dans les années 1900 comme aujourd'hui, être une femme dite *normale* implique l'adhésion à certains critères sociaux (parfois hors d'atteinte) sans laquelle elle devient marginale. Pensons par exemple à Régina-Cœli, qui a choisi la musique au-dessus de

¹ Être une vieille fille est donc une transgression en soi, car ce rôle fait dévier la femme du parcours que la société patriarcale lui destinait à l'époque. De fait, la moitié des rôles canoniques des femmes sont des transgressions, car la prostituée et la vieille fille sont en quelque sorte les rejets des catégories socialement acceptées, soit la mère au foyer et la religieuse, toutes deux fidèles à leur mari. D'une part, la prostituée offre démesurément les plaisirs sexuels, d'autre part, la vieille fille n'en suscite aucun.

tout – donc du mariage – et qui subit par conséquent les moqueries de sa famille qui, comme le reste de la société, éprouve un malaise concernant le célibat féminin, puisque

[l]es vieilles filles représentent l'élément mobile, insaisissable, irréductible, non inscrit dans la lignée masculine, dépourvu de situation nettement définie mais ne se soumettant pas aux rôles traditionnels, agent libre – sans doute malgré lui – dans un monde, celui du XIX^e siècle, qui n'accepte pas ce statut. Dans le discours social, le malaise que suscite ce type est récupéré par le rire, la caricature ou la pitié¹.

En effet, Régina-Cœli est la risée de la famille Desrosiers, qui la réduit aux quelques caractéristiques typiquement liées à la vieille fille et la plaint de son amour pour le piano plutôt que pour un homme. Du coup, il y a peu de place pour celles qui choisissent autre chose que la norme attendue d'elles.

Il est donc encore une fois question de rôles chez Tremblay, qui prouve bien que,

[w]hen the tension of maintaining the dichotomy between the self and the social role becomes unbearable, the fictional woman may endeavor to deny or even rid herself of the separate inner self, or she may withdraw into the inner self and separate herself finally from the social role and from the world that requires it².

Autrement dit, le champ trop limité de la norme implique certainement chez nombre de femmes une mauvaise adaptation aux modèles prescrits par la société³. Et plutôt que de voir dans un comportement atypique des besoins variables d'une femme à l'autre, « les vieilles filles telles qu'elles sont pensées dans la stéréotypie du discours social sont marquées par un vide ontologique ; c'est le manque – manque affectif, sexuel et même financier – qui les caractérise⁴ », et ce, parce qu'elles ne partagent pas les mêmes priorités que la majorité. Or,

¹ Geneviève Sicotte, « Femmes seules chez Zola. Entre le stéréotype et l'archétype » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 30-31.

² Katherine V. Pope, *loc. cit.*, p. 24. « [l]orsque la tension relative au maintien de la dichotomie entre l'identité personnelle et le rôle social devient intolérable, la femme fictive peut tenter de nier son identité personnelle ou même de s'en défaire, ou elle peut se retirer dans son identité personnelle et se séparer définitivement de son rôle social et du monde qui l'exige. » (C'est moi qui traduis.)

³ D'après leur communauté, Régina-Cœli, Teena et Tititte sont toutes les trois des vieilles filles. Mais, alors que Régina-Cœli choisit de se détourner du rôle de femme au foyer que la société attendait d'elle pour assumer sa propre personnalité et vivre selon ses désirs, Teena et Tititte vivent une double vie, tiraillées entre leurs désirs, qu'elles essaient d'ignorer, et les conventions sociales, qu'elles essaient de respecter.

⁴ Geneviève Sicotte, *loc. cit.*, p. 24.

le cas de Régina-Cœli est particulier, puisque ce personnage ne se limite pas à la superficialité du stéréotype.

En effet, Rhéauna rencontre cette femme à trois reprises, chaque moment la présentant d'une façon différente, lui donnant plus de profondeur. En rencontrant d'abord sa grand-tante à travers les dires de sa famille, qui connaît mal sa passion musicale, Rhéauna s'attend à rencontrer « une femme taciturne et sévère qui [l']a toujours effrayé[e] » (TC, p. 68). Puis, voyant à son arrivée chez Régina-Cœli à quel point celle-ci est mal à l'aise dans le rôle de vieille fille que la société lui a imposé, Rhéauna est d'accord avec la réputation que lui a faite sa famille « [a]u point même de regretter d'être là, présence imposée à une personne qui, c'est évident, préfère rester seule » (TC, p. 96). Mais, en la voyant ensuite à travers les yeux du public, qui se regroupe sous sa fenêtre pour l'entendre jouer du piano et qui connaît peu sa personnalité, Rhéauna se met elle aussi à l'écouter et à la respecter. En effet, lorsque sa grand-tante a enfin la chance d'être elle-même, Rhéauna voit une femme qui a trouvé un rôle différent de ceux définis en fonction des hommes : une artiste qui ose s'attribuer le mérite de ses accomplissements. En la redécouvrant ainsi, émue devant tant de talent, Rhéauna voit bien que

[c]e n'est plus la même personne, et c'est de celle-là, la femme en pâmoison au piano, qu'elle veut garder le souvenir, pas de la mauvaise cuisinière ni de la mégère acariâtre qui ne sait pas s'y prendre avec les enfants. Peu importe que la sauce aux œufs ait été mauvaise et Régina impatiente avec elle si tout ça cachait un tel don. (TC, p. 102)

À ce moment-là, le rôle de la vieille fille subit non seulement une transformation aux yeux de Rhéauna, mais aussi, tel que mentionné plus haut, aux yeux de toute une génération à venir – qui craindrait peut-être moins la solitude si elle était synonyme d'épanouissement –, que Rhéauna représente en faisant preuve d'une autre mentalité. Cette rencontre entre jeune fille et vieille fille prouve encore une fois que Rhéauna est une agente, car « [e]lle voit, pense et

juge [elle-même sa grand-tante], refusant ainsi l'aveuglement et la soumission à l'ordre établi, qui voudrait la femme silencieuse et inhibée¹ », incarnant devant les autres et assignant aux autres les identités figées que la société patriarcale a construites à son intention.

1.4.2. Régina-Cœli, vieille fille mal comprise

« La différence naturelle, dans son rapport essentiel à la naissance, ne nous dit rien de la façon dont se règlent concrètement les relations entre les hommes et les femmes. C'est que ces relations sont conventionnelles ; elles résultent à la fois de rapports de force et de négociations, elles sont donc politiques. Quoique bien réelles, les différences naturelles n'engendrent jamais directement des normes sociales ou culturelles.

La norme est toujours morale, politique et esthétique. »

— Sylviane Agacinski

Politique des sexes. Précédé de Mise au point sur la mixité

Au lieu de faire de Régina-Cœli la vieille fille en retrait que nous nous attendions à rencontrer d'après les commentaires méprisants de sa famille, Tremblay fait d'elle le centre d'attraction de tout un quartier, qui comme Rhéauna reste bouche bée devant « la passion brute, païenne, d'une femme délaissée par son entourage pour un art qui lui sauvait la vie » (TC, p. 109). Or, en plus de rompre avec les attentes des lecteurs, Tremblay, que nous sentons alors derrière son texte, dénonce l'injustice dont Régina-Cœli est victime, elle « qui se trouve être en quelque sorte le souffre-douleur de la famille [...] sous prétexte qu'elle est restée vieille fille dans une société où une femme non mariée n'est pas normale » (TC, p. 93). Et comme pour ajouter du poids à ses propos, Tremblay fait résonner l'écho de Simone de Beauvoir en résumant ainsi le parcours de Régina-Cœli : « Elle n'était pas née acariâtre, elle l'était devenue. » (TC, p. 106) D'après ce passage, nous comprenons que l'auteur, plutôt que de regarder ce personnage de l'extérieur comme l'ont souvent fait les

¹ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 45.

romanciers en se limitant à des caractéristiques physiques et sociales sans les expliquer, cherche à légitimer l'aridité de Régina-Cœli en en explorant la cause. En la présentant ainsi, il est évident que Tremblay prend la défense d'une femme qui en représente beaucoup d'autres. C'est donc grâce au narrateur, qui a accès aux pensées des personnages et qui s'en sert pour « oriente[r] le lecteur dans sa perception du personnage¹ », que Tremblay propose une autre perspective, une perspective à l'abri des tabous sociaux.

Il met par exemple en lumière que, alors que certaines femmes (comme Régina-Cœli) choisissent peut-être le célibat pour vivre une expérience autre que la maternité allant traditionnellement de pair avec le mariage, d'autres femmes (comme Tititte) subissent le célibat quoiqu'elles cherchent à remplir les exigences de la vie d'une femme dite « normale ». Cette dernière, qui a donc intégré le modèle familial traditionnel comme l'idéal à atteindre, « *will struggle throughout her life to fit her foot into a glass slipper that is too small, and be unable even to admit to herself or to tell anyone about the pain for fear they will find out that she does not fit as she has been taught she would*² ». Ainsi, incapable de réaliser son idéal, Tititte cible l'injustice d'un système laissant uniquement à l'homme la liberté de choisir sa femme, d'un système faisant donc en sorte que le destin des femmes dépende entièrement de la volonté d'un homme. Mais, même mariées, les femmes n'étaient pas à l'abri de l'injustice de leur statut civil. Alors que certaines auraient voulu ne pas être tant touchées par leur mari, Tititte est de son côté insatisfaite à l'idée de « vieillir mariée mais encore vieille fille [...] toujours en bibelot, en poupée décorative » (TV, p. 185-186) au bras d'un « homme frigide ». Malgré son indépendance, rappelons effectivement que Tititte

¹ Lucie Joubert, « La vieille fille devant ses juges. Angle de perception et généricité » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, op. cit., p. 155.

² Katherine V. Pope, *loc. cit.*, p. 24. « aura toute sa vie beaucoup de mal à enfiler une pantoufle de verre trop petite, et sera incapable de s'avouer la douleur qu'elle ressent, ou d'en faire part à quiconque, craignant qu'on apprenne qu'elle ne s'intègre pas comme on le lui avait appris » (C'est moi qui traduis.)

rêve toujours au prince charmant, grand sauveur des dames seules des contes de fées connus dès l'enfance et prouve que cet idéal féminin inatteignable se perpétue d'une époque à l'autre.

L'illusion sociale qui a empêché la femme de se réaliser est justement de prétendre que la solitude est non seulement évitable, mais encore *à éviter* ; de faire croire à la femme que le couple, l'amour et la famille constituent autant de solutions à un grave problème social qui s'appelle la femme seule, tandis que c'est justement cette même solitude qui est plutôt un bien à acquérir, bien dont les hommes jouissent comme condition historique. C'est donc ce mensonge social qui rendrait aberrant chez la femme le désir d'autonomie, de solitude ; qui ferait des femmes seules des *vieilles filles*¹.

En effet, ces femmes célibataires (ou vieilles filles) ne sont pas comme les autres. Et c'est le mystère qui entoure la raison d'être de leur célibat qui dérange, ce malaise étant « certainement lié à la déviation qu'introduit dans l'ordre social le célibat, surtout féminin, relativement à la famille, à la sexualité et à la maternité² ». Doit-on s'en méfier en raison d'un anticonformisme inquiétant (soit l'agentivité) ou doit-on les prendre en pitié parce qu'aucun homme n'a voulu d'elles? Pensons par exemple aux sœurs Desrosiers, « toutes les trois sans hommes dans une société où c'est plutôt mal vu [...]. Elles font office de curiosités dans ce monde régi par les hommes où les femmes font un enfant par année, [...] et où, surtout, elles ne profitent d'aucune indépendance ou liberté. » (TV, p. 45) Même dans une grande ville comme Montréal, il n'y a que Rhéauna, encore mal initiée aux politiques sexuelles du monde adulte, qui ne perçoit pas les vieilles filles de façon péjorative, mais qui au contraire les apprivoise et les comprend.

¹ Marilyn Randall, « La solitude au féminin ou comment devenir vieille fille » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, op. cit., p. 128-129.

² Geneviève Sicotte, *loc. cit.*, p. 16-17.

1.5. Les rôles de la putain

D'après Simone de Beauvoir, « [c]'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète¹ ». Or, bien des personnages féminins de Tremblay ne se définiraient certes pas comme étant libres grâce à leur emploi. Maria au contraire se disait « prisonnière » de son travail ingrat à Providence. Teena, pour sa part, travaille dans l'espoir de donner une vie meilleure à son fils, qu'elle n'a même pas la liberté d'élever depuis qu'elle a été abandonnée par le père de l'enfant. Et qu'en est-il de Ti-Lou, qui se prostitue depuis l'adolescence pour échapper aux mains d'un père abusif? Dans les sections suivantes, nous verrons comment Tremblay permet à une femme des années 1900 de tenir un discours contemporain à ce sujet.

1.5.1. Ti-Lou, femme de mauvaise vie

« [D]ifference is itself a hierarchical term.
Difference presupposes a standard; that which is different from the standard is necessarily inferior to it.
Talk of a difference also presupposes both a margin and a center². »

— Susan Hekman

Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice

En plus des rapports hiérarchiques qui organisent les genres dans la société, une certaine hiérarchie se forme au sein d'un même genre, divisant les individus de part et d'autre d'une frontière socialement établie entre norme et exception, où l'exception est connotée négativement, signifiant la marginalité. La femme prostituée serait donc tout au bas de l'échelle, même si ce métier est assez communément exercé par des femmes de partout au monde. Or, il est intéressant de constater que, contrairement à ce que nous pourrions

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, p. 597.

² « [L]a différence en soi est un terme hiérarchique. La différence présuppose une norme ; ce qui diffère de la norme lui est nécessairement inférieur. Parler de différence présuppose aussi une marge et un centre. » (C'est moi qui traduis.)

supposer de prime abord, le féminisme assume une position divisée face à la prostitution. Alors qu'un parti voit la prostitution comme une forme d'agentivité en ce qu'elle peut être la voie choisie par certaines femmes, l'autre parti y voit tout le contraire, c'est-à-dire l'asservissement des femmes aux intérêts masculins.

Pour les défenseurs de la prostitution, certaines affirmations reviennent comme des leitmotiv. Premièrement, la prostitution est, en général, un « travail volontairement choisi » ; deuxièmement la prostitution est l'équivalent d'un emploi de services, puisque c'est la simple vente d'un service sexuel ; troisièmement, les restrictions légales à la prostitution constituent une violation des droits civiques, notamment celui de pouvoir librement choisir son emploi¹.

Pour les autres, qui affirment que la prostitution a servi et continue de servir les intérêts de la domination masculine, « [l]a lutte contre la prostitution et la traite aux fins de prostitution s'inscrit dans l'objectif plus général de lutte pour l'égalité des femmes et des hommes² ». En ce sens, Louise Desrosiers, ou Ti-Lou, est un cas complexe, car elle est à la fois indépendante et dépendante des hommes dans l'exercice de la prostitution.

D'une part, suivant ses propres conseils – « Si ta vie te fait chier, envoie-la promener pis change! » (GF, p. 111) –, elle se venge de la violence de son père (une importante personnalité publique) en s'engageant dans le commerce de son corps, métier où non seulement elle gagne elle-même assez d'argent pour profiter d'un phaéton, d'une suite au Château Laurier et de nombreuses tenues élégantes, mais elle jouit aussi d'une réputation flatteuse en tant que « la louve d'Ottawa » : « tous, sans exception, étaient tombés sous son charme. [...] Jamais elle ne décevait. Qui que ce soit. Elle était le joyau caché – mais à peine – d'Ottawa et on venait de loin pour l'honorer. » (TC, p. 266) De plus, comme nous l'avons remarqué plus haut, elle tient des propos éclairés auprès de Rhéauna concernant les différentes réalités réservées aux hommes et aux femmes du Québec des années 1900.

¹ Richard Poulin, « Quinze thèses sur le capitalisme et le système prostitutionnel mondial » dans *Alternatives Sud*, vol. 12, 2005, p. 25.

² Richard Poulin, *loc. cit.*, p. 26.

D'autre part, elle est contrainte de recevoir un client saoul et insistant alors que Rhéauna est couchée dans son salon, ce qui témoigne du fait que, bien qu'elle dise ne pas avoir besoin d'un homme pour se permettre les extravagances de son style de vie, elle a besoin des clients pour vivre ainsi, et ses clients sont des hommes¹. Ajoutons également qu'elle doit porter un masque pour devenir « la louve d'Ottawa » ; non seulement elle veille à son apparence en portant du maquillage et des costumes, mais elle assume aussi l'identité d'un personnage ingénieusement construit dont le rôle est de séduire le sexe au pouvoir. Ce personnage, c'est Ti-Lou. En comparant Ti-Lou à un *personnage*, Tremblay aborde la question du *rôle* dans la vie des femmes une fois de plus. Et lorsqu'il fait dire à Béatrice (une prostituée qui suivra à Montréal les traces sa tante Ti-Lou dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*) que ses clients lui attribuent tous l'identité de quelqu'un d'autre – « Quand les hommes me parlent y s'imaginent toujours qu'y parlent à quelqu'un d'autre. Y me prennent pour leur femme, pour leurs amis, y se confessent à moé comme à leur curé mais y me prennent jamais pour moé! » (GF, p. 227) –, Tremblay illustre la difficulté des femmes à choisir elles-mêmes les différentes images de soi à projeter selon le contexte.

Ainsi, il est clair que, perspicace, la femme forte sait s'adapter au contexte, et « puisqu'il lui est défendu d'attaquer franchement, elle en est réduite aux manœuvres et aux calculs² » pour obtenir ce qu'elle convoite. Comme elle le confie à Rhéauna, Ti-Lou se sert de son corps pour arriver à ses fins, d'abord pour régler ses comptes avec son père, ensuite

¹ Faisons l'importante distinction entre mari et clients. La hiérarchie établie par une société patriarcale fait en sorte que, le plus souvent, une femme dépend d'un homme : son mari. Or, bien qu'elle dépende de ses clients pour gagner sa vie, Ti-Lou n'est pas mariée et ne peut donc dépendre d'un mari. En fait, après s'être vengée de son père comme elle l'espérait, elle continue à se prostituer non plus pour humilier celui-ci, mais par désir d'indépendance : « Tu penses qu'y faut absolument avoir un mari riche pour se payer un phaéton? [...] Ben, détrompe-toi! J'ai pas pantoute besoin d'un mari pour me payer tout ce que je me paye, laisse-moi te le dire! [...] C'est moi. Moi tu-seule! » (TC, p. 241) Elle ne dépend donc pas des hommes de la même manière que ses contemporaines.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, p. 129.

pour s'assurer le maintien de son mode de vie : « [J]'voudrais que tu saches que j'ai choisi d'être c'que j'suis, que j'en suis fière parce que les deux autres choix m'intéressaient pas pis que c'est ma façon à moi de me battre... Contre eux autres. En les manipulant. » (TC, p. 250) Or, même si Tremblay fait de Ti-Lou une star de la capitale nationale, et même si elle fait de la prostitution une rébellion spécifiquement féminine contre les injustices masculines, n'oublions pas que la majorité des gens multiplient les mises en garde comme le fait Belette auprès de Rhéauna : « C'est ce qu'on appelle une femme de mauvaise vie, ta grand-mère a dû te le dire, pis ces femmes-là sont dangereuses... » (TC, p. 207) Par ailleurs, contrairement à ce que la fortune de Ti-Lou suggère dans *La diaspora des Desrosiers*, « [l]a prostitution [...] n'est pas organisée pour les personnes prostituées, elle les marchandise et les monnaie. Elle est organisée [...] en faveur des clients¹ ». À ce propos, Éline Audet cerne bien le trouble autour de la figure trop répandue de la femme-objet. En se référant à Cecilia Hoffman, elle remarque à juste titre que « la prostitution d'individus hommes n'affaiblit jamais le pouvoir des hommes en tant que classe, tandis que la prostitution des femmes est un résultat direct du statut subordonné des femmes et sert à le perpétuer² », voire à renforcer leur objectification à l'échelle mondiale.

1.5.2. *Ti-Lou, femme tendre*

« L'usage de la prostitution demeure principalement une pratique masculine, et il est impossible de comprendre ce que les hommes, et parfois les femmes, cherchent auprès des prostituées, si l'on ne tient pas compte des rapports sexuels de domination qui prévalent dans une société donnée. »

— Éline Audet

Prostitution. Perspectives féministes

¹ Richard Poulin, *loc. cit.*, p. 25.

² Éline Audet, *Prostitution. Perspectives féministes*, Montréal, Éditions Sisyphe, 2005, p. 84.

Comme si Tremblay voulait éviter la confusion concernant l'agentivité de Ti-Lou, il écrit clairement que celle-ci a *choisi* la prostitution après y avoir beaucoup réfléchi et qu'elle assume ce choix. Mais « [p]eut-on parler du “choix librement consenti de se prostituer”, alors que la majorité des personnes prostituées sont recrutées en moyenne vers l'âge de 13 ans, vulnérabilisées par la violence de leur milieu, la pauvreté, le chômage, la drogue¹ »? De fait, Ti-Lou n'aurait peut-être pas choisi la prostitution si elle avait vécu une relation saine avec son père. Cependant, l'abus qu'elle a subi de l'homme qui aurait dû en prendre le plus grand soin l'a menée jusque-là. Comme c'est le cas pour beaucoup de prostituées, « il faut un ensemble de facteurs qui prédispose à envisager une telle solution. On remarque chez la majorité d'entre elles l'existence de traumatismes vécus dans l'enfance, tels que l'inceste, le viol, les violences physiques². » Ce qui est intéressant chez Ti-Lou, c'est que les raisons derrière son engagement initial dans la prostitution ne semblent pas être les mêmes que les raisons derrière son engagement continu dans la prostitution. C'est donc comme si, une fois exposée au monde de la prostitution, elle avait choisi de s'engager dans une lutte plus grande que celle de la vengeance qu'elle idéalisait depuis sa lecture de *La dame aux camélias*, une lutte dans laquelle elle ne savait pas qu'elle allait s'engager a priori. Nous voyons alors s'élargir l'éventail avec l'expérience : ce qui était d'abord une révolte contre un seul homme est ensuite devenu une révolte contre tous les hommes, une soif d'indépendance et d'émancipation. Cela est illustré dans l'extrait suivant :

En grandissant, tu vas te rendre compte qu'on vit dans un monde fait par les hommes, pour les hommes... pis souvent contre les femmes... C'est comme ça depuis la nuit des temps, on peut rien y changer, pis celles qui essayent de changer quequ'chose font rire d'elles... Elles ont beau se promener dans les rues avec des banderoles pour exiger le droit de vote, par exemple, tout le monde rit d'elles... même les autres femmes... Tu comprends, on a juste trois choix, nous autres : la vieille fille ou ben la religieuse – pour moi c'est la même chose –, la mère de famille, pis la guidoune. J'te dis pas que c'est

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 76.

des mauvais choix, j'te dis seulement qu'on en a pas plus que trois. Le reste leur appartient à eux autres. Les hommes. [...] Écoute, c'est ça que je veux te dire : quand va venir le temps de faire ton choix, Nana, penses-y. Penses-y comme faut. Réfléchis, laisse-toi pas mener par la vie, laisse-toi pas influencer par tout le monde, devient juste ce que toi tu veux devenir... Une bonne sœur? Pas de problème, d'abord que tu sais ce qui t'attend pis que c'est ton choix. La même chose avec les mères de famille. Tant qu'à devenir mère de famille, deviens une mère de famille exemplaire. Mais juste si ça t'intéresse. Laisse-toi pas imposer ça par qui que ce soit si t'en veux pas. Pis le troisième choix, ben... Si jamais ça t'intéresse, tu viendras me voir, j'ai des connexions pis j'ai de l'expérience. Pis si tu deviens aussi belle que je le pense, tu pourrais ben faire des ravages, à Ottawa. Comme moi... Ou alors trouve-toi une quatrième voie, tu m'as l'air assez intelligente pour ça... Essaye, en tout cas... (TC, p. 250-251)

Cet incitatif à l'agentivité conquiert le cœur de Rhéauna. Or, soulignons qu'en tâchant de transmettre à la fillette une leçon qu'elle a apprise à ses dépens, Ti-Lou tient un discours lucide qui soutient la tolérance, tolérance dont elle est elle-même privée. En effet, comme pour illustrer les conséquences de l'intolérance, Ti-Lou paye son indépendance à prix d'or : « Des fois, tu penses avoir enfin oublié tes malheurs, pis la chienne de vie vient toujours te les rappeler en les multipliant par cent huit! » (GF, p. 132) Après avoir été exposée aux risques hygiéniques liés à la prostitution durant des années, Ti-Lou subit l'ablation de sa jambe droite ; ses problèmes de santé (et ses cinquante-quatre souliers gauches) sont donc les seuls vestiges de la « gloire » qu'elle a connue à Ottawa.

Conclusion : La femme indépendante

Étant donné que les lecteurs de *La diaspora des Desrosiers* lisent la série au moment de sa publication, c'est-à-dire un siècle après l'histoire développée au cours de la trilogie, ils n'ont plus à imaginer les changements qui attendent les femmes indépendantes, puisqu'ils en sont témoins. De même, ayant écrit ces romans un siècle après que l'action du récit a eu lieu, Tremblay connaît les réponses aux questions de Rhéauna et le narrateur qu'il crée va même jusqu'à lui en souffler quelques-unes. En fait, issu d'une autre époque que les personnages, le narrateur, perspicace, refuse de condamner – et même défend – les personnages féminins de

Tremblay qui manquent aux conventions des années 1900 au profit de leur individualité, en d'autres mots qui ont « la capacité de faire des changements dans [leur] conscience individuelle, dans [leur] vie personnelle et dans la société, de se construire une identité cohérente, de s'autodéterminer et d'agir avec discernement et en accord avec [leurs] valeurs et désirs¹ ». Tenant par moments un discours contemporain qui relève « du *self-empowerment*, de la découverte du soi, multiple et divisé, en dépit des embûches du patriarcat² » plutôt qu'un discours fidèle aux valeurs du début du XXe siècle, il remarque, comme les lecteurs, que l'indépendance – et le prix à payer pour cette indépendance, qu'elle soit ou non souhaitée – est le trait commun aux femmes de Tremblay. Qu'elles soient mères, vierges ou putains, les femmes dont il est question dans ce chapitre sont agentes ; elles remettent en question les normes sexuelles en cherchant à travers leurs différents rôles la liberté (masculine, à l'époque) d'afficher plusieurs facettes identitaires. Nécessaires à l'épanouissement, les identités multiples permettent de réduire l'écart entre l'être et le paraître dans une pluralité de situations, mais ne sont alors permises qu'aux hommes, causant donc plus facilement des cas marginaux chez les femmes qui s'en munissent. En effet, c'est la division de l'espace, tel que nous le verrons dans le deuxième chapitre de cette étude, qui a longtemps perpétué (voire qui perpétue toujours) l'inégalité entre les sexes. La sphère publique réservée aux hommes privait les femmes du début du siècle dernier de l'accès aux connaissances inépuisables de la société des savoirs qu'était en train de devenir Montréal, la société des savoirs étant « avant tout une société qui rejette le destin et affirme que les êtres

¹ Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 3.

² Barbara Havercroft, *op. cit.*, p. 94.

humains sont capables de s'autodéfinir¹ », donc de faire preuve d'agentivité. Et comme si Tremblay se rendait compte de l'importance de l'espace dans la génération des possibles, il représente à maintes occasions la cuisine, espace traditionnellement féminin (lorsque cet espace relève de la sphère privée²). Malheureusement, la crainte de la marginalité a souvent suffi à décourager les femmes de transgresser la norme patriarcale, de sortir de la cuisine pour investir le monde. Heureusement, comme en témoigne Rhéauna, une fillette qui, seule, entreprend en train la traversée du continent canadien français et à pied la traversée de la ville de Montréal, qui est toujours à la recherche de connaissances nouvelles, et qui perçoit les multiples images de soi que génèrent sa mère et ses tantes selon le contexte, les femmes de Tremblay ne se laissent pas impressionner.

¹ Patrick Imbert, « Société des savoirs et transformations culturelles » dans Patrick Imbert (dir.), *Le Canada et la société des savoirs. Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2007, p. 31.

² Les chefs cuisiniers sont en majorité des hommes. Ceux-ci, à la différence des femmes, agissent dans la sphère publique et ont beaucoup de prestige. Pensons à Pit Cadieux, qui gagne sa vie dans une cuisine « à l'hôtel Windsor, un des grands hôtels de Montréal » (GF, p. 295).

CHAPITRE 2

L' « ailleurs » ou la transgression de l'espace traditionnellement réservé aux femmes

« Societies have generated their own rules, culturally determined, for making boundaries on the ground, and have divided the social into spheres, levels and territories with invisible fences and platforms to be scaled by abstract ladders and crossed by intangible bridges with as much trepidation or exultation as on a plank over a raging torrent¹. »

— Shirley Ardener

Women and Space: Ground Rules and Social Maps

Introduction : C'est bien connu...

Comme nous le savons grâce au succès des *Belles-sœurs*, Tremblay, en plus d'être romancier, est un grand dramaturge. Et tel qu'il l'indique dans le troisième volet de ses récits autobiographiques, le théâtre tient beaucoup d'importance dans sa vie, et ce, depuis l'enfance, lorsque, assis sur un banc d'église parmi les autres spectateurs, il assista à six ans à sa première pièce de théâtre et que « [s]on cœur chavira aussitôt que le rideau fut ouvert » (DCT, p. 34). La scène, cet espace qui réunit à son unique façon l'intérieur et l'extérieur, repousse les limites du réel par la représentation de toutes sortes de situations, allant des plus banales aux plus inouïes. Par ailleurs, la scène remet en question les frontières du réel en permettant à des actrices d'occuper des espaces interdits, voire de tenir des rôles hors de leur portée dans la vie de tous les jours. « Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici l'importance qu'[ont pris] dans la dramaturgie de Michel Tremblay les personnages féminins, qui [ont permis] à plusieurs comédiennes de quitter les rôles traditionnels de jeunes

¹ « Les sociétés ont généré leur propres règles, culturellement déterminées pour dresser des frontières, et ont divisé les sphères, niveaux et territoires sociaux avec des clôtures invisibles et des plateformes à gravir au moyen d'échelles abstraites et à traverser par des ponts immatériels avec autant de trépidation ou d'exultation que sur une planche surmontant un torrent agité. » (C'est moi qui traduis.)

premières, de soubrettes ou de femmes d'âge mûr¹. » En plus de raconter les nombreuses « performances » de Nana dans ses récits autobiographiques, Tremblay critique la *trop grande place* des modèles traditionnels dans la vie des femmes ainsi que la *trop petite place* que ces rôles féminins conventionnels occupent dans la société. C'est donc grâce à la littérature que Tremblay donne la chance aux femmes, à la fois à ses personnages (ou actrices, selon le genre) et à ses lectrices (ou spectatrices), de connaître autre chose. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux possibilités que Tremblay multiplie en donnant aux femmes l'accès à la ville. « D'ores et déjà le centre urbain apporte aux gens de la ville du mouvement, de l'imprévu, du possible et des rencontres. C'est un "théâtre spontané" ou ce n'est rien². » En effet, les personnages féminins de Tremblay, en particulier Maria et Rhéauna, sauront confirmer l'imprévisibilité (tantôt inquiétante, tantôt séduisante) de la ville. Venues de Sainte-Maria-de-Saskatchewan pour habiter à Montréal, Maria, Teena et Tititte ont choisi la ville plutôt que la campagne et ont opté – ou ont dû opter, c'est selon – pour un autre rôle que celui tenu par leur mère, Joséphine. Malgré les difficultés personnelles ou professionnelles auxquelles ces femmes ont fait face – et continuent de faire face – dans cette métropole en raison de leur choix de vie, elles y restent ; Maria fait même venir sa fille, Rhéauna, qui y restera aussi (les œuvres du corpus secondaire nous le confirment). Contrairement à la prudence de Maria, qui connaît les limites de l'espace traditionnellement réservé aux femmes pour les avoir testées à maintes reprises, la curiosité de Rhéauna est en quelque sorte optimiste, témoigne d'un espoir de voir ces limites gagner en élasticité. En nous basant sur les perspectives différentes d'une adulte et d'une enfant, il faudra mesurer si

¹ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 360.

² Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*. Suivi de *Espace et politique*, Éditions Anthropos, Paris, 1974 [1972], p. 138.

les personnages féminins de Tremblay restent confinés aux espaces sexuellement ségrégatifs de la société québécoise du début du XX^e siècle ou s'ils cherchent à explorer de nouveaux terrains. Examinons les parcours qu'ils entreprennent pour voir s'ils sont retenus dans leurs déplacements ou s'ils peuvent aller où bon leur semble.

2. L'espace : une division sexuelle plus ou moins poreuse

Limitées à la sphère privée, donc à la maison familiale (soit du père, soit du mari), les femmes n'ont pas toujours eu accès aux richesses auxquelles les hommes goûtaient en se réservant l'accès à la sphère publique. « En effet, plusieurs travaux féministes récents, dans le domaine de l'urbanisme et de la sociologie, confirment le fait que l'espace est loin d'être partagé de façon égalitaire entre les sexes¹. » Que ce soit au début du XX^e siècle ou au début du siècle courant, il est clair que certains espaces sont tabous pour les femmes. De toute évidence sensible à ce fait, Tremblay représente ces interdits spatiaux, sans toutefois s'empêcher d'y mener Rhéauna, guidée tantôt par sa mère, tantôt par sa propre curiosité. Dans les sections suivantes, nous nous pencherons donc surtout sur les limites que Maria et Rhéauna repoussent, voire déplacent, dans leurs expéditions, limites qui témoignent à la fois de la rigidité de la société patriarcale et de la flexibilité que Tremblay espère sans doute y trouver un jour.

¹ Katherine A. Roberts, « Le droit à la ville. Florentine et l'errance au féminin » dans Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, UQAM, Cahiers de recherche de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), n° 3, 1998, p. 31.

2.1. La femme et la sphère privée

« La maternité destine la femme à une existence sédentaire ;
il est naturel, tandis que l'homme chasse, pêche, guerroye, qu'elle demeure au foyer. »
— Simone de Beauvoir
Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes

Quoique les propos dénonciateurs de Simone de Beauvoir soient par moments désuets aux yeux des lecteurs du début du XXI^e siècle, l'ironie dont elle fait preuve en parlant des espaces « naturellement » réservés aux deux sexes traverse les années et continue d'exprimer clairement la partialité qu'il y a à faire paraître un droit socialement acquis par les hommes comme étant naturellement le leur. (Qui plus est, le discours de Simone de Beauvoir s'applique tout à fait à la société de l'époque de *La diaspora des Desrosiers*.) Or, ce qui est surtout intéressant, c'est le regard contemporain du narrateur qui s'exprime concernant les espaces réservés aux hommes et aux femmes dans le Québec des années 1900. Notamment, en dressant l'arbre généalogique de Rhéauna, le narrateur critique l'adage « deux poids, deux mesures » qui intervient dans la distribution sexuelle de l'espace :

[Maria] avait aimé un homme qui n'existait pas, un personnage fabriqué de toutes pièces dans le but de la séduire, de l'enfermer entre quatre murs avec ses enfants pendant que lui, le marin au long cours, l'aventurier, l'homme des mers, semait à tout vent en se tapant sur les cuisses quand il croyait avoir lancé un bon mot. [...] Il avait eu besoin à la fois d'un nid où déposer ses œufs et du vaste monde pour se sentir libre. Quitte ensuite à choisir de façon définitive le vaste monde. Surtout la liberté. (TV, p. 16)

Or, cette liberté même que les hommes se réservent peut paradoxalement pousser les femmes de certaines classes sociales à occuper malgré elles la sphère publique. En ce sens, « *the "separation of spheres" was an incomplete process, since many women still had to go to work to earn a living*¹ ». Tremblay dénonce ces conventions sociales voulant que, même si une femme peut parfois occuper certains espaces de la sphère publique pour gagner

¹ Janet Wolff, « The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity » dans *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 44. « la "séparation des sphères" était un processus incomplet, puisque beaucoup de femmes devaient tout de même aller travailler pour gagner leur vie » (C'est moi qui traduis.)

maigrement sa vie, elle ne peut pas pour autant délaissier sa place dans la sphère privée. La « double journée de travail » (qui, rappelons-le, est due à « *the separation of work from home, with the development of factories and offices*¹ ») dont il est question ici (et dont nous avons parlé au chapitre précédent) exprime bien l'écart entre les espaces qu'il est traditionnellement permis aux femmes et aux hommes d'explorer. En effet, il semble donc qu'une femme ayant le courage de prendre son sort entre ses mains lorsqu'elle est abandonnée par un homme soit en quelque sorte punie par la société qui lui impose un choix déchirant : le travail ou les enfants. Le narrateur nous rappelle à ce propos que Maria « ne pouvait pas travailler dans une manufacture de coton et élever trois filles en même temps » (TV, p. 121), et qu'après avoir envoyé ses enfants en Saskatchewan, elle avait dû faire un choix parmi eux et n'en garder que la moitié auprès d'elle à Montréal. Ce dilemme témoigne bien de l'incompatibilité des deux sphères spatiales, du moins dans la vie des femmes. Car même si la sphère privée est surtout le domaine des femmes, elle peut être facilement pénétrée par l'homme qui souhaite s'engager dans sa vie de famille.

En effet, contrairement aux hommes qui peuvent aller d'une sphère à l'autre, les femmes n'ont pas la possibilité de profiter des joies des deux sphères à l'époque de *La diaspora des Desrosiers*, car « *the line drawn increasingly sharply between the public and private [...] confined women to the private, while men retained the freedom to move in the crowd or to frequent cafés and pubs*² ». Celles qui sortaient de la sphère privée, en plus d'être victimes d'une condition de vie difficile, étaient donc victimes de préjugés, perçues comme des marginales. Or, faisons rapidement la distinction – à laquelle nous reviendrons –

¹ Janet Wolff, *loc. cit.*, p. 44. « la séparation du travail de la maison, avec le développement des usines et des bureaux » (C'est moi qui traduis.)

² *Ibid.*, p. 40. « la frontière de plus en plus nette entre la sphère publique et la sphère privée [...] confinait les femmes à la sphère privée alors que les hommes conservaient la liberté de se fondre à une foule ou de fréquenter les cafés et les tavernes » (C'est moi qui traduis.)

entre les sphères privées et publiques et les espaces intérieurs et extérieurs. Alors que la cuisine où Bebette a largement passé son temps est un espace intérieur relevant de la sphère privée, le cabaret chantant où Maria travaille est un espace intérieur qui relève quant à lui de la sphère publique. Maria transgresse donc une fois de plus les règles de la société patriarcale du Québec des années 1900. Bebette, quant à elle, fait part à Rhéauna du jugement que la société réserve aux femmes qui, comme Maria, s'intègrent aux sphères à la fois privée et publique : « [T]a mère [...] sait peut-être pas pantoute comment faire un gâteau parce qu'a'l'a passé sa vie dans une factorie de coton! Ça a pas de bon sens... [...] Maria Desrosiers [...] est probablement pas capable de faire bouillir de l'eau! » (TC, p. 177) Ainsi, étant donné que Maria cherche à s'intégrer aux deux sphères, elle ne peut exceller dans aucune des deux : elle occupe un emploi médiocre et est une mauvaise femme au foyer. Et elle s'exprime évidemment ainsi après s'être décrite ironiquement comme étant « Bebette Roy, la plus grande cuisinière de l'Ouest canadien! » (TC, p. 174) Se servant peut-être de ce jugement pour valider ses choix de vie, Bebette va même jusqu'à l'imposer aussi à ses filles : « En fait, [...] je les ai jamais laissées voyager, y avait assez de leur père qui était toujours parti, pis chus ben contente! » (TC, p. 210) Soit par crainte soit par jalousie, c'est quelquefois une mère plutôt qu'un père qui confine ses filles à la sphère privée.

2.2. *La femme et la sphère publique*

« L'homme ne s'intéresse que médiocrement à son intérieur parce qu'il accède à l'univers tout entier et parce qu'il peut s'affirmer dans des projets. Au lieu que la femme est enfermée dans la communauté conjugale : il s'agit pour elle de changer cette prison en un royaume. »

— Simone de Beauvoir

Le deuxième sexe 1. Les faits et les mythes

En faisant encore une fois appel à la perspicacité de Simone de Beauvoir, nous comprenons mieux pourquoi Tremblay fait référence à plusieurs reprises à la « royauté » de Nana dans ses récits autobiographiques :

Ma mère était assise sur notre balcon qui faisait le coin de Cartier et Mont-Royal. Quand j'arrivais de la rue Papineau et que je l'apercevais sur son trône planté en diagonale au-dessus de la pharmacie, j'avais toujours l'impression que c'était la reine du Plateau qui surveillait son royaume. Et Dieu sait que rien ne lui échappait! (DCT, p. 51)

Ainsi, même si elle ne sort de la maison que pour faire l'épicerie, Michel a l'impression que Nana règne sur tout le quartier comme elle règne sur son foyer. Ce regard est évidemment celui d'un enfant qui sait que sa liberté est entre les mains de sa mère. Or, qu'il en soit conscient ou non durant son enfance, Michel a accès à la sphère publique, contrairement à sa mère, qui ne peut qu'imaginer (dans l'angoisse) où s'aventure son fils : « Ma mère, dans son affolement de me laisser traverser cette rue tout seul pour la première fois, m'avait prévenu : "Si tu reviens mort écrasé par une machine, ou ben donc estropié pour le restant de tes jours, j'te parle pus jamais!" » (ACAT, p. 56-57) Il est donc clair que Nana a intégré le danger du dehors et qu'elle veut le transmettre à son fils. Quoique teintée d'humour, cette menace absurde critique les frontières sexuelles de l'espace permettant à un garçonnet d'explorer des lieux qui sont interdits à une femme, ou du moins déconseillés. Par exemple, ne serait-ce que pour éviter de « se sentir un peu coupable et très mal jugée[, u]ne femme qui se respectait ne fumait pas dans la rue et n'entrait pas au cinéma Princess le vendredi soir, pas plus qu'à la taverne » (VA, p. 155). La sphère publique est alors un domaine masculin qui accueille des garçonnets avant d'accueillir des femmes mûres, à l'exception des femmes contraintes d'y entrer pour gagner l'argent nécessaire à leur survie (que ce soit parce que leur mari n'a pas un salaire assez élevé pour y arriver sans leur aide ou parce qu'elles sont seules et ne peuvent par conséquent compter que sur elles-mêmes).

Il est intéressant de voir que Tremblay choisit de représenter la minorité de ces « travailleuses visibles » par un de ses personnages principaux : Maria. En effet, « *[u]nlike domestic workers, who were dispersed and virtually invisible except within the private space of the home, women factory workers constituted a recognizable collectivity*¹ ». De fait, notons que Maria représente non seulement les femmes qui occupent un autre espace que le foyer, mais aussi celles qui occupent un autre emploi que la femme de ménage. Autrement dit, elle sort doublement de l'espace qui est traditionnellement réservé aux femmes de l'époque. Et en refusant de travailler en tant que femme de ménage, Maria refuse par la même occasion d'être plus profondément ancrée dans l'espace privé symboliquement réservé aux femmes : une cuisine stockée de farine et de détergents. Après avoir quitté Providence pour Montréal, elle quitte également son emploi dans une usine pour un travail dans un cabaret chantant. Elle qui souhaite fuir son foyer et ses responsabilités se distrait donc de sa propre existence dans « le cœur du Montréal rebelle et subversif » (TS, p. 34). Maria fait alors elle aussi figure de rebelle en travaillant au Paradise², choix qui contribue à sa marginalité, car elle est tout sauf l'incarnation du modèle à suivre traditionnel de la femme invisible et docile.

Or, précisons que, si les femmes sont invisibles lorsqu'elles restent confinées à la sphère privée, elles attirent les regards dès qu'elles pénètrent la sphère publique, puisqu'elles transgressent les règles de la division sexuelle de l'espace. À preuve,

[t]he flâneur is the modern hero; his experience [...] is that of a freedom to move about in the city, observing and being observed, but never interacting with others. A related figure in the literature of

¹ Deborah Epstein Nord, *Walking the Victorian Streets: Women, Representation and the City*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995, p. 139. « [c]ontrairement aux femmes de ménage, qui étaient dispersées et pratiquement invisibles sauf au sein de l'espace privé du foyer, les femmes travaillant dans les usines formaient une collectivité reconnaissable » (C'est moi qui traduis.)

² Bien que ce cabaret chantant porte le nom de Paradise, l'emploi que Maria occupe – surtout en conjonction avec le travail domestique qui incombe à la mère – est, ironiquement, tout sauf le paradis ; c'est l'enfer.

*modernity is the stranger. [...] These heroes of modernity thus share the possibility and the prospect of lone travel, of voluntary uprooting, of anonymous arrival at a new place. They are, of course, all men*¹.

À travers les personnages de Maria et de Rhéauna, ces propos de Janet Wolff sont à la fois confirmés et infirmés dans *La diaspora des Desrosiers*. D'une part, Maria, qui n'est pas une « flâneuse » mais plutôt une « étrangère », a de la difficulté à s'intégrer dans ses nouveaux milieux ; elle échoue à Providence parce qu'elle est observée de trop près par sa communauté et ne réussit à Montréal qu'avec l'aide de son réseau féminin, celui-ci se limitant surtout à ses sœurs et à sa fille. D'autre part, lorsque Rhéauna flâne dans les rues de Montréal, elle cherche contrairement au « héros moderne » de Wolff à les apprivoiser, à interagir avec les gens qu'elle croise, ne se préoccupant pas des préjugés dont une femme seule serait victime. À l'écart par moments, elle observe beaucoup, mais elle fait aussi plusieurs rencontres (tel que l'homme au marché montréalais qui lui offre un morceau d'ananas). Curieuse, Rhéauna veut tout expérimenter, elle ne se contente pas d'être seulement spectatrice. Bien entendu, son âge est un avantage à cet égard.

Sa jeunesse peut toutefois jouer contre elle dans d'autres contextes, notamment lorsqu'elle est poursuivie par le garde de sécurité d'un magasin où elle flâne seule un matin : « Elle veut le contourner pour se jeter dans les marches, sortir de là, s'enfuir ; il lui bloque le passage. » (TV, p. 104) Dans cet extrait, le contraste est clairement établi entre l'homme et la fillette : Rhéauna, jeune et pauvre, est intimidée par la grandeur (domination physique) et le statut (domination socio-économique) du garde de sécurité de Dupuis Frères. Or, elle ne se

¹ Janet Wolff, *loc. cit.*, p. 39. « [L]e flâneur est le héros moderne ; il a [...] la liberté de se promener à travers la ville, observant les autres et en étant observé, mais sans jamais interagir avec eux. Une figure qui lui est liée dans la littérature moderne est celle de l'étranger. [...] Ces héros modernes partagent donc la possibilité et la perspective de voyages solitaires, de déracinement volontaire, d'arrivée anonyme à un nouvel endroit. Ce sont toujours des hommes, bien sûr. » (C'est moi qui traduis.)

laisse par intimider indéfiniment par cet homme qui « sent plus fort », choix de mots intéressant de Tremblay :

« Pourquoi vous avez fermé la porte? Hein? Pourquoi vous avez fermé la porte! Vous avez pas besoin de fermer la porte pour me poser des questions! » Elle pousse le gros homme qui sent plus fort, tout à coup, comme les hommes soûls qu'elle croise parfois dans la rue et qui lui font froncer le nez. Elle le contourne, s'empare de la poignée, ouvre la porte. (TV, p. 108)

Rhéauna se méprend-elle sur les intentions de cet homme à ce moment-ci ou aborde-t-elle la situation avec perspicacité? Quoi qu'il en soit, n'oublions pas que « *[t]he vulnerability to rape and other depravations is a basic asymmetry (from which, perhaps, many others may spring or upon which others are built), which has a bearing on how women use space*¹ ».

Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant que Rhéauna ait cette réaction. Car dans une société où, pour paraître légitime, une femme doit être accompagnée d'un homme, Rhéauna court des risques qu'elle ne mesure peut-être pas : seule, une femme pourrait rencontrer un homme qui confonde indépendance et disponibilité sexuelle², puisque les femmes qui exercent depuis longtemps un certain droit d'accès à la sphère publique sont les prostituées. Mais peu importe que les soupçons de la fillette soient fondés ou non ; l'important, c'est qu'elle arrive à se déprendre de l'emprise inquiétante de cet homme.

2.3. La hiérarchisation des espaces selon le système de valeurs de la société

« Voici donc devant nos yeux, projetés séparément sur le terrain, les groupes, les ethnies, les âges et les sexes, les activités, les travaux, les fonctions, les connaissances. »

— Henri Lefebvre

Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique

¹ Shirley Ardener, « Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction » dans Shirley Ardener (éd.), *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, London, Croom Helm London, 1981, p. 29. « [L]a vulnérabilité liée au viol et à d'autres sévices est une asymétrie fondamentale (dont beaucoup d'autres découlent ou sur laquelle d'autres sont construites), qui a une incidence sur la manière dont les femmes se servent de l'espace » (C'est moi qui traduis.)

² Deborah Epstein Nord, *op. cit.*, p. 182.

Dans la société patriarcale du Québec des années 1900, les femmes appartiennent de toute évidence à la sphère privée, alors que les hommes ont accès à la sphère publique (et à la sphère privée, s'ils contribuent au bon fonctionnement de leur foyer). Et quoique le fait d'analyser la distribution sexuelle de l'espace dans une société patriarcale du siècle dernier pointe de prime abord vers une conclusion mettant en lumière la supériorité sociale de la sphère publique, il sera intéressant, dans les sections suivantes, de déterminer la valeur qui est accordée à chacune des deux sphères. Pour clarifier nos idées et cerner les enjeux pertinents aux œuvres du corpus, voyons l'incidence des espaces ruraux et urbains sur la création des sphères privées et publiques, ainsi que la distinction entre les espaces intérieurs et extérieurs.

2.3.1. Le rural et l'urbain

La campagne et la ville sont en quelque sorte devenues des espaces mythiques dans l'imaginaire collectif, ou tout au moins des symboles antagonistes évoquant pour nous tous de puissantes images. « La campagne, à la fois réalité pratique et représentation, va porter les images de la nature, de l'être, de l'originel. La ville va porter les images de l'effort, de la volonté, de la subjectivité, de la réflexion¹. » Précisons que, dans sa traversée du continent, Rhéauna quitte Sainte-Maria-de-Saskatchewan puis passe par Regina, Winnipeg et Ottawa pour finalement se rendre jusqu'à Montréal. En allant progressivement d'un petit village à une grande ville dans laquelle elle découvre une vaste diversité de personnes, de lieux et de choses, elle met en lumière « *the contrast of the country with the city [...]: here nature, there*

¹ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 38.

*worldliness*¹ ». Qui plus est, ce « contraste entre la campagne et la ville » présente aux lecteurs

*[t]he division and opposition of city and country, industry and agriculture, [which] in their modern forms are the critical culmination of the division and specialization of labour which, though it did not begin with capitalism, was developed under it to an extraordinary and transforming degree*².

Et tel que le précise Janet Wolff, cette « division et spécialisation du travail » a résulté dans l'enracinement de la notion même du travail dans la sphère publique exclusivement. Bien entendu, en campagne il y a d'autres impératifs qu'en ville, mais étant donné que la division de l'espace en sphères privée et publique apparaît surtout en ville, il n'est pas surprenant que la campagne éveille en nous davantage l'idéal d'une destination vacancière, alors que la ville nous rappelle nos responsabilités. Par exemple, lorsque Rose demande à ses cousines de prolonger la durée de leur visite à Duhamel,

[e]lles répondent en riant qu'elles travaillent, qu'elles ne peuvent pas quitter leur emploi plus qu'une semaine, qu'elles ne seraient pas payées si elles le faisaient, et que ça ferait un trop grand trou dans leur budget. Rose s'excuse. Elle avait oubliée. Les exigences de la grande ville où on n'est pas toujours libre de ses actions et de ses allées et venues comme ici, à la campagne³... (TS, p. 241)

Puis, lorsque Nana séjourne de nouveau à Duhamel bien des années plus tard, en compagnie cette fois de son beau-frère, Édouard, et de sa belle-sœur, Albertine, elle trace elle aussi une démarcation entre les rôles qu'une femme peut exercer en ville et ceux qu'elle peut exercer en campagne. En regardant les étoiles le soir de son arrivée, elle ne songe plus aux responsabilités de la même manière qu'elle le fait à Montréal :

En ville on peut toujours s'imaginer que c'est juste des p'tits clous dorés plantés dans un rideau de velours noir, ou ben donc on peut très bien rien penser pantoute parce qu'on est trop préoccupé. On

¹ Raymond Williams, *The Country and the City*, London, Chatto & Windus Ltd, 1973, p. 46. « le contraste entre la campagne et la ville [...] : ici, la nature, là, mondanité » (C'est moi qui traduis.)

² *Ibid.*, p. 304-305. « [L]a division et l'opposition de la ville et de la campagne, de l'industrie et de l'agriculture, [qui] sous leurs formes modernes sont la culmination critique de la division et de la spécialisation du travail qui, bien qu'elle n'ait pas commencé avec le capitalisme, s'est développée sous lui à un niveau extraordinaire et transformateur » (C'est moi qui traduis.)

³ Mariées, elles ne pourraient rester parce qu'elles devraient assumer leurs responsabilités face à leurs maris et enfants. Célibataires, elles ne peuvent rester parce qu'elles doivent gagner leur vie. Elles sont donc contraintes de repartir quel que soit leur rôle.

regarde ça, on trouve ça beau tout en pensant aux trois repas du lendemain, au lavage, au repassage... Une femme debout au beau milieu de la rue Fabre pis qui compte les étoiles en pensant au repas du lendemain, c'est ça que chus, en ville. Mais ici... [...] Chus pas la même deboute ici que deboute en ville, parce qu'en ville chus pas sûre que le ciel existe pour vrai tandis qu'ici, c'est moi qui a l'impression de pas exister. (*Elle lève les bras au ciel.*) Pourquoi j'existerai quand y'a tout ça? Juste pour élever une famille? Juste pour élever une famille? J'existerais juste pour élever une famille? (MS, p. 67-68)

Autrement dit, devant les grands espaces de la campagne canadienne, la grosse femme ne connaît plus sa place, habituée à la vie en ville, où chacun occupe une place clairement établie et délimitée. Observons aussi que Tremblay n'oppose pas Montréal à Duhamel de la même manière qu'il oppose Montréal à Sainte-Maria-de-Saskatchewan; il présente de claires différences entre ces espaces : Montréal est un lieu où une femme célibataire peut soit trouver l'amour et se marier, soit trouver du travail et gagner sa vie, mais Sainte-Maria-de-Saskatchewan et Duhamel sont des lieux qui réduisent de moitié les options des femmes. Cependant, il n'a jamais été question pour Nana ou Maria d'habiter à Duhamel, seulement d'y prendre des vacances, alors ses limitations ont pour elles peu d'importance. Mais lorsque Tremblay oppose la monotonie du village de Sainte-Maria-de-Saskatchewan dont Maria espère s'évader à la nouveauté de la ville de Montréal que Rhéauna veut découvrir, il est d'autant plus clair que « [l]a vie urbaine suppose rencontres, confrontations des différences, connaissance et reconnaissance réciproques (y compris dans l'affrontement idéologique et politique) des façons de vivre, des "patterns" qui coexistent dans la ville¹ » alors que, bien souvent, une seule option est offerte aux femmes en milieu rural.

Ainsi, malgré le fait que Maria aime passer ses vacances en campagne, elle tient à vivre en ville car, davantage qu'en milieu rural, c'est le lieu des possibles pour une femme célibataire. Autrement dit, « [l]e refus de la campagne [...] pourrait être vu comme une tentative de se libérer un tant soit peu du destin habituellement réservé aux femmes

¹ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 24.

campagnardes¹ ». Or, alors que Maria souhaite en effet fuir la vie de campagne et par la même occasion le destin de sa mère, Rose paraît heureuse à Duhamel, entourée d'Ernest et de Simon, avec qui elle partage les tâches relatives au foyer, incarnant là l'équipe quasi-impossible à former en ville en raison de la division sexuelle de l'espace accentuée par les valeurs capitalistes. En fait, Rose est la plus heureuse des femmes auxquelles Rhéauna a été exposée depuis son départ de Sainte-Maria-de-Saskatchewan, réussissant où ces cousines ont échoué :

Et voilà que leur cousine disparue de la Saskatchewan des années avant elles, celle qu'on a tant conspuée dans les soirées de famille, dont on disait qu'elle était allée s'enterrer dans le fond des Laurentides, dans l'Est du pays, pour cacher une vie de misère avec un batteur de femme, celle qu'on donnait en exemple, pour faire peur aux jeunes filles qui voulaient quitter leur village à la recherche du grand amour, Rose Desrosiers, qui portait presque un nom de sorcière, se révélait être la seule comblée d'entre elles, sans doute la plus heureuse, en tout cas la plus satisfaite de son sort. (TS, p. 210)

Comme l'apprennent Maria, Teena et Tititte après avoir pris quelques verres lors de leur dernier souper à Duhamel, c'est parce que son mari la fait jouir « *toutes les nuits* » (TS, p. 210) que Rose ne changerait de place avec aucune femme². Amoureuse d'un des seuls personnages masculins de Tremblay qui ne soit ni un méchant « Johnny », ni un homosexuel « peint sous les traits d'une femme³ », Rose fait l'envie de ses cousines, qui repartent en ville aussi perplexes qu'à leur arrivée, sinon plus, devant ce bonheur qui continue de leur échapper malgré les risques qu'elles ont elles aussi pris en quittant le village qui les a vues grandir.

¹ Katherine A. Roberts, *loc. cit.*, p. 43-44.

² Au contraire de Rose, peut-être la femme la plus heureuse de la lignée de Tremblay, Albertine, la femme la plus enragée de la lignée de Tremblay à coup sûr, ne vit que de mauvaises expériences au lit : « Albertine avait toujours haï cette boîte aux odeurs rances où les pires expériences de sa vie l'avaient surprises à peine adolescente, ignorante et pure au-delà de toute commune mesure. Elle avait subi et subissait encore ce lit comme une catastrophe inévitable qui, lorsqu'elle s'est produite après s'être longtemps annoncée, marque et mène toute une vie. Toute l'existence de cette femme [...] était résumée entre ces planches teintes, sur ce matelas usé, dans ces draps de toile fatigués, effrangés : la désillusion devant le peu de plaisir, là où on avait promis le ciel, s'y lisait en filigrane. » (GF, p. 36) Cette comparaison est révélatrice.

³ Lucie Robert, *loc. cit.*, p. 375.

2.3.2. *Le privé et le public*

Le seul fait qu'une femme au foyer exécute des tâches ménagères non rémunérées alors qu'un homme exerce un emploi rémunéré sur le marché du travail indique que les contributions des hommes au bon fonctionnement de la société ont plus de valeur que celles des femmes (qui n'en ont aucune si l'on se fie à leur salaire et à l'infime place qui leur est accordée dans la littérature). En effet,

the literature of modernity ignores the private sphere, and to that extent is silent on the subject of women's primary domain. This silence is not only detrimental to any understanding of the lives of the female sex; it obscures a crucial part of the lives of men, too, by abstracting one part of their experience and failing to explore the interrelation of public and private spheres. For men inhabited both of these. [...] The literature of modernity, like most sociology of its period, suffers from what has recently been called "the oversocialisation of the public sphere". The skewed vision of its authors explains why women only appear in this literature through their relationships with men in the public sphere, and via their illegitimate or eccentric routes into this male arena – that is, in the role of whore, widow or murder victim¹.

Au début des années 1900, la porosité des frontières spatiales assure donc la respectabilité des hommes uniquement, ce qui revient à dire qu'elle est un privilège strictement masculin à l'époque. Tremblay, qui illustre cette « tension spatiale » à la fois dans *La diaspora des Desrosiers* et dans ses récits autobiographiques, donne à penser qu'il cherche à repousser cette hiérarchisation de l'espace sexuellement distribué s'opérant selon des valeurs patriarcales tout au long du XX^e siècle au Québec. « Voyons donc! Que c'est que tu veux faire contre c'te monde-là? Penses-tu qu'y vont m'écouter? Y passent leur vie à voyager partout dans le monde pis à gagner des fortunes en s'égosillant pis moi chus restée enfermée ici toute ma vie! » (DCT, p. 227) Comme si elle savait que la sphère publique (surtout

¹ Janet Wolff, *loc. cit.*, 1990, p. 45. « la littérature moderne ignore la sphère privée, donc ne parle pas du domaine principal des femmes. Ce silence ne nuit pas seulement à la compréhension de la vie des femmes ; il obscurcit une partie cruciale de la vie des hommes également en abstrayant une partie de leur expérience et en n'explorant pas l'interrelation des sphères publiques et privées. Car les hommes habitaient ces deux sphères. [...] La littérature moderne, comme la plupart de la sociologie de son temps, souffre de ce qui a récemment été appelé "la sursocialisation de la sphère publique". La vision biaisée des auteurs qui y sont identifiés explique pourquoi les femmes n'apparaissent dans cette littérature qu'à travers leurs relations avec les hommes dans la sphère publique, et à travers leur parcours illégitime ou excentrique dans le domaine masculin – il s'agit des rôles de prostituée, de veuve et de victime. » (C'est moi qui traduis.)

masculine) avait plus de valeur que la sphère privée (surtout féminine), Nana se sent inférieure aux hommes qui contribuent au marché du travail et qui voyagent de part et d'autre des frontières.

Ainsi, en *imposant* d'une part aux femmes les *tâches* domestiques nécessaires au bon fonctionnement du foyer, et en *offrant* d'autre part aux hommes une pluralité d'*emplois* disponibles sur le marché du travail, la société patriarcale du XX^e siècle assure le maintien de l'ordre social en place (c'est-à-dire que la société des savoirs¹ d'une part désavoue le « savoir » des femmes, d'autre part favorise les hommes à l'époque en leur réservant de nouveaux espaces rendus accessibles par l'exposition aux savoirs et, ipso facto, par le gain de connaissances). La réticence des hommes à partager leur place dans la sphère publique exprimerait-elle une peur de mettre en péril la domination masculine, ceux-ci sachant plus que quiconque que « savoir, c'est pouvoir »? Or, plutôt que de critiquer l'organisation de l'espace, Tremblay semble critiquer la hiérarchisation de l'espace, celle-ci hiérarchisant par le fait même les sexes. De toute évidence, il cherche à renverser les stéréotypes en accordant de la valeur au travail domestique trop souvent négligé et en permettant à ses personnages féminins (Maria, Teena et Tititte, qui va même jusqu'à explorer « le grand inconnu : l'anglais, l'argent, Simpson's, Ogilvy's » (GF, p. 25. C'est moi qui souligne.)) de s'intégrer à la sphère publique en tant qu'autre chose qu'ouvrière d'usine ou femme de ménage. Par ailleurs, en explorant des espaces appartenant à la sphère publique, Rhéauna annonce un changement à venir dans la société québécoise ; l'accès à d'autres espaces, plus stimulants que la cuisine donc plus favorables à l'épanouissement, augmente les chances des femmes de contrôler leur destin.

¹ Patrick Imbert, « Introduction » dans Patrick Imbert (dir.), *Le Canada et la société des savoirs. Le Canada et les Amériques*, op. cit., p. 7.

2.3.3. *L'intérieur et l'extérieur*

Comme nous l'avons établi précédemment, il est important de ne pas confondre intérieur/extérieur et privé/public. Bien que nous ayons tendance à mettre en rapport sphère privée et espace intérieur, nous croyons que l'espace intérieur peut également s'étendre jusqu'à la sphère publique (bureaux, brasseries, cinémas, etc.). Pour ce qui est de l'espace extérieur, précisons qu'il renvoie uniquement à la sphère publique (parcs, marchés, terrasses, etc.).

La différence entre l'espace intérieur privé et l'espace intérieur public est la suivante : alors que le travail exécuté au sein de la demeure familiale n'a de répercussion que sur ce même espace (c'est-à-dire que le foyer est complètement isolé du reste du monde et est indépendant de tout autre espace), le travail exécuté sur le marché du travail peut quand à lui avoir des répercussions à l'échelle de la ville entière, affectant donc les espaces intérieurs comme extérieurs, et les sphères privée comme publique. Ne perdons pas de vue qu'à l'époque de *La diaspora des Desrosiers*, « [l]'économie familiale demeure un terrain privé, fermé à toute réforme possible et lieu d'élection de la reproduction des habitudes¹ ». Tremblay illustre les répercussions de ces habitudes patriarcales dans ses récits autobiographiques en soulignant à quel point Nana a subi l'usure infligée par l'exécution continue de tâches domestiques : « [M]a mère se leva de sa chaise berçante, s'approcha de moi, posa sur mon bras sa main séchée par des dizaines d'années de lavage de vaisselle et où couraient des veines bleues qu'on avait envie d'embrasser. » (VA, p. 16) Mais malgré cette fatigue, Nana réclame l'accès privilégié à son territoire et aux tâches qui s'y rattachent, notamment lorsque son mari essaie de prendre part à la cuisson des poissons qu'il a pêchés :

¹ Sylviane Agacinski, *op. cit.*, p. 112.

« Armand, franchement, m'as-tu déjà surprise sans fleur? Voir si j'attends que t'arrives avec tes verrats de poissons des chenaux pour acheter de la fleur! J'te demande-tu si t'as de l'encre pour imprimer ton maudit papier, moi? » (DCT, p. 102) C'est la femme ici qui procède à la claire délimitation de l'espace réservé à chacun des sexes, mais elle ne le fait que parce que l'homme tente de pénétrer dans son espace *à elle*, comme si elle voulait s'assurer un minimum de pouvoir en étant la seule à dicter les règles de la demeure familiale (et de la cuisine en particulier). Elle défend donc son territoire, si petit soit-il.

Or, puisque « l'intérieur » fait écho au concept de détention et que « l'extérieur » rappelle celui de liberté, nous ne ferons pas cette distinction entre intérieur/extérieur et privé/public dans les sections à venir ; nous ferons référence à l'espace traditionnellement réservé aux femmes (ou la sphère privée) comme étant « l'intérieur », et entendrons par « l'extérieur » l'espace traditionnellement réservé aux hommes (ou la sphère publique).

2.4. L'intérieur ou l'appropriation passive de la cuisine et des tâches ménagères

« Perte de valeurs ou inauguration d'un nouvel ordre? »
— Katherine Roberts
« Le droit à la ville. Florentine et l'errance au féminin »

Maintenant que nous avons établi la hiérarchie sociale en place au Québec du XX^e siècle selon la division sexuelle de l'espace, voyons si Tremblay soumet les personnages féminins de *La diaspora des Desrosiers* à ce classement. Mais avant d'examiner Régina-Cœli, Bebette, Ti-Lou, les sœurs Desrosiers, leur mère et Rhéauna, nous nous pencherons sur le personnage central des récits autobiographiques et de certaines pièces de théâtre : Nana. En comparant les femmes des deux séries du corpus – les récits et pièces étant écrits plus tôt dans la vie de l'auteur mais représentant une époque plus près de la nôtre, les récits formant

La diaspora des Desrosiers étant écrits plus tard dans la vie de l’auteur mais représentant une époque plus éloignée de la nôtre –, nous essaierons de voir si Tremblay déplore ou propose une redistribution plus égalitaire de l’espace.

2.4.1. *Perpétuation ou contestation d’un mode de vie patriarcal?*

Dans les récits autobiographiques de Tremblay, nous sommes témoins du souci d’exactitude de l’auteur, qui représente le quotidien des femmes il y a environ cinquante ans. Notamment, le narrateur rappelle à plusieurs reprises dans ces récits que Nana est confinée à sa cuisine, « petite mais fonctionnelle. Ma mère aurait dit que c’était un coqueron, mais ma mère passait sa vie dans la cuisine! » (DCT, p. 178) Puis, si elle sort de la cuisine, c’est surtout pour faire des courses qui la ramèneront inévitablement vers la cuisine. (Notons par contre qu’elle s’approprie cet espace à un tel point que son fils trouverait la maison « terriblement vide » (EFVP, p. 62) sans elle, qui y a mis autant de vie.) Elle ne connaît donc pas vraiment la ville, puisqu’elle ne l’explore pas ; elle emprunte le même trajet pour faire l’épicerie, ne bifurquant pas de son parcours comme elle le faisait dans *La diaspora des Desrosiers*.

[L]e tramway numéro 7 était pour ma mère une sorte de résidence secondaire ; [...] elle descendait, habituellement sur la rue Saint-Laurent où elle visitait régulièrement les dry goods, laissant derrière elle les vendeurs épuisés, les magasins dévastés après avoir dépensé un gros cinquante cents. (VA, p. 30)

Mais même si Nana s’en tient toujours au même trajet dans l’exécution de ses tâches, Tremblay pour sa part dévie du modèle prescrit lorsqu’il crée ses personnages féminins. En effet, Tremblay semble passionné par les êtres marginaux dont il se sert pour contester la norme dans *La diaspora des Desrosiers*.

Prenons d’abord Régina-Cœli, pour qui les murs dont elle s’entoure fournissent davantage un sentiment d’apaisement que d’emprisonnement.

Qui aurait cru qu'autant de beauté se cachait chez la tante Régina, [...] qu'elle possédait l'un des plus grands secrets de l'univers? Et qu'elle le garde caché ici, entre quatre murs, alors qu'elle devrait le partager avec tout le monde parce que tout le monde en a besoin pour survivre? (TC, p. 98)

Or, même si elle reste chez elle pour jouer du piano, sa musique traverse les frontières de « l'intérieur » : non seulement elle exprime des sentiments qu'elle garde autrement secrets, mais elle franchit les murs de sa demeure jusque sur les rues de son quartier. Puis, dans la même veine, il y a Bebette. Tel que nous l'avons établi au chapitre précédent, elle aussi sort symboliquement de la cuisine même si elle est une femme au foyer surtout reconnue pour ses talents culinaires, et ce, grâce au pouvoir qu'elle exerce sur son mari et son entourage.

Penchons-nous ensuite sur Ti-Lou, une prostituée qui, « *unlike her "respectable" sisters, occupies not domestic but public space and so functions as part of the visible urban scene*¹ ». Si nous tenons compte de l'importance du théâtre dans l'œuvre de Tremblay, permettons-nous de tracer un lien entre la prostituée et l'actrice, qui occupaient toutes les deux une place dans la sphère publique, voire qui étaient associées l'une à l'autre dans l'esprit des gens à l'époque. Dans cette optique, Ti-Lou, serait donc une actrice jouant *en permanence* un rôle auprès de ses clients, clients qui ne cherchent à voir *que* cette performance. Le Château Laurier deviendrait alors un théâtre dont Rhéauna explore les coulisses :

Rhéauna se tourne vers l'édifice devant lequel le phaéton vient de s'immobiliser. C'est une construction si énorme que même les illustrations de ses contes de fées pâleraient à côté. [...] « C'est ça l'idée, pauvre enfant. Le Château Laurier a été bâti pour faire rêver. Pour que ceux qui sont au pouvoir [...] pensent qu'y sont arrivés là où y sont arrivés pour toujours, que ça finira jamais, qu'y sont installés dans un château, un vrai château pis que personne, jamais, pourra les en déloger! Pis moi, ben chus la *damsel in distress* qu'y faut sauver, la Belle au bois dormant qu'y faut réveiller, la petite fille aux allumettes qu'y faut protéger... ou la louve qu'y faut essayer de dompter. Le gros lot, quoi. Bande de naïfs! » (TC, p. 243-244)

¹ Deborah Epstein Nord, *op. cit.*, p. 74. « contrairement à ses sœurs "respectables", n'occupe pas l'espace domestique mais bien public et qui fait donc partie intégrante de la scène urbaine visible » (C'est moi qui traduis.)

Ti-Lou voit donc cet espace avec plus de lucidité que le reste de la société, et l'utilise à son avantage. Ayant alors accès à un lieu de pouvoir, elle initie sa petite cousine aux grandeurs de la sphère publique :

Rhéauna, qui ne connaissait pas l'existence des ascenseurs, reste interdite quand Ti-Lou lui explique que cette cage de métal remplace l'escalier, que ça monte tout seul, que ça va les amener au dernier étage de l'hôtel Château Laurier en quelques secondes, là où est nichée sa *sweet*. La *sweet* royale. (TC, p. 245)

En plus du jeu de mot évoquant la douceur des richesses de cet appartement, Tremblay fait de nouveau allusion à la « royauté » de l'espace occupé par ses personnages féminins.

Prenons finalement les sœurs de Maria. D'abord, il y a Tititte, qui entreprend « la traversée de l'Atlantique » (TV, p. 181), voyage la menant le plus loin du nid familial de toutes les Desrosiers. Puis il y a Teena, qui fuit la ville lorsque celle-ci lui refuse la liberté sexuelle pourtant accordée aux hommes : « Chus disparue! J'ai quitté Montréal! Comme toé tu viens de le faire avec Providence! Une autre Desrosiers qui se déplace pour changer sa vie! » (TV, p. 153) Or, même si elle a jadis pris la fuite pour respecter les conventions urbaines, elle choisit plus tard de leur résister en visitant Maria au cabaret chantant où elle travaille, et ce, même si cet espace est destiné à une clientèle masculine.

Il est donc important de ne pas confondre représentation et promotion ; nous ne disons pas que Tremblay contribue à perpétuer les valeurs patriarcales en illustrant des personnages féminins confinés au foyer, puisque ces personnages féminins trouvent tous une façon de s'évader de l'espace traditionnellement réservé aux femmes, que ce soit par le travail ou le loisir. Certes, il met en scène une femme au foyer comme Joséphine, qui est bien heureuse de « rester à l'intérieur » et qui ne peut donc qu'être chaleureuse envers ceux qu'elle accueille dans sa demeure, mais il lui accorde assez peu de place dans cette trilogie. En plus de n'en tenir plus compte après le départ de Rhéauna (sauf lorsqu'elle réapparaît

dans les pensées de la fillette), Tremblay oppose clairement Joséphine et Maria, qui pour sa part est très présente dans les romans du corpus. Et malgré le fait que Joséphine puisse paraître plus sympathique que Maria aux yeux des lecteurs de *La diaspora des Desrosiers*, c'est de Maria qu'ils se souviennent après en avoir terminé la lecture.

2.4.2. *Rhéaluna et l'imaginaire comme espace intérieur transgressif*

En plus de transgresser une première fois l'espace traditionnellement réservé aux femmes en créant des personnages féminins qui sortent de la sphère privée, Tremblay transgresse une seconde fois ledit espace en dotant ces mêmes personnages d'une imagination des plus fertiles. En effet, l'espace imaginaire occupe une grande place dans les deux séries du corpus. Pour les femmes indépendantes de Tremblay, l'imaginaire est un précieux moyen de transport jusqu'aux destinations exotiques – « Acapulco¹! » (GF, p. 42) – autrement inaccessibles : « Penses-tu que j'ai les moyens de me payer des vacances? J'travaillais dans une factorie de coton [...], mes vacances j'les passais enfermée chez nous à lire des romans plates parce que j'avais pas les moyens de faire autre chose de plus intéressant! » (TV, p. 63) Cependant, l'imaginaire peut-il donner accès à un espace inconnu de la personne qui l'imagine? La lecture, une grande passion de Rhéaluna (et à laquelle Nana succombe toujours), serait en ce sens un inestimable accès à l'« ailleurs » et aux connaissances qu'il peut offrir – quoique les idées diffusées dans les œuvres littéraires soient à l'époque presque exclusivement présentées selon un point de vue masculin, « créées par l'orgueil et les

¹ Ce cri de révolte de Nana témoigne de son rêve de mobilité, de voyage, de nouveauté, rêve récurrent durant les derniers mois de sa grossesse tardive.

désirs des hommes¹ ». Voilà peut-être pourquoi certains diraient que Rhéauna finit par trouver un destin plus traditionnel que les femmes qui ont peuplé sa jeunesse : le mariage.

Cependant, même si nous apprenons dans les autres œuvres du corpus que Nana vit sa vie d'adulte dans sa cuisine, elle ne le fera qu'après avoir traversé quatre provinces, vécu en ville ainsi qu'en campagne, et transgressé plusieurs règles – explicites comme implicites. Par exemple, avant de quitter la Saskatchewan, Rhéauna « va se rendre coupable de l'indicible, du défendu, de l'impensable : elle va oser pénétrer dans le champ devant la maison pour aller écouter pousser le blé d'Inde » (TC, p. 53), ce qui prouve qu'elle partage l'instinct transgressif de sa mère, qui s'est également aventurée dans ces champs malgré l'avertissement contenu dans la légende des épis de maïs. Ainsi, même si elle ne s'aventure plus tellement dans la sphère publique, Nana continue de faire appel au pouvoir de déplacement de l'imaginaire, ne se contentant pas de contempler sa cuisine. En fait, c'est nulle autre que Nana qui a transmis son goût d'imaginer et son don d'inventer à son fils, qui lui exprime sa reconnaissance dans *Encore une fois, si vous permettez* :

J'te serai toujours reconnaissant de m'avoir laissé rêver, moman! Tout ce que j'ai, j'le tiens de toi! Moi aussi chus dramatique, moman, moi aussi j'me fais des grands monologues pour m'étourdir, moi aussi chus prêt à me moquer de tout pour éviter de faire face aux choses! C'est pas un défaut, moman, c'est une qualité, pis c'est peut-être ça qui va me sauver! (EFVP, p. 61)

Autrement dit, il doit son énorme succès littéraire à Nana, et il le sait.

2.5. *L'extérieur ou l'appropriation active d'autres espaces et d'un emploi*

« Écrire la ville, c'est s'approprier cet espace masculin, c'est imaginer un endroit qui, en dépit de son hostilité, de la menace constante de ses rues violentes, pourrait offrir aux femmes un point central, un lieu de convergence d'où transcender la servitude domestique et accéder au domaine du savoir. »

— Katherine Roberts

« Le droit à la ville. Florentine et l'errance au féminin »

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, p. 41.

Si l'imaginaire permet aux femmes du début du XX^e siècle d'explorer l'extérieur tout en restant à l'intérieur, cette transgression fait éclater les frontières qui ont pendant longtemps délimité l'espace. Or, Tremblay permet-il à ses personnages féminins de quitter la cuisine d'une manière plus « vraie »? Dans les sections suivantes, nous comparerons la perception de l'espace de Maria et de Rhéauna ainsi que l'usage qu'elles en font pour voir la valeur que Tremblay accorde aux connaissances qu'il y a à puiser dans la sphère publique et donc l'importance pour les femmes d'avoir accès à cet espace pour pouvoir choisir celui qu'elles souhaitent occuper.

2.5.1. Peur de la dissolution d'une société patriarcale ou espoir d'une société égalitaire?

Le fait que Maria veuille à tout prix trouver la liberté par la voie de l'indépendance, mais qu'elle n'y trouve qu'un emprisonnement plus contraignant encore que les moules féminins traditionnels de l'époque pourrait porter à croire que Tremblay craint, comme tant d'auteurs avant lui, l'invasion féminine d'un monde masculin. Or, « *[g]iven the weight of a literary tradition that allotted to men the privileged position of urban Rambler and observer but assigned women on the city streets the role of sexual victim, temptress, or illicit partner*¹ », Tremblay surprend les lecteurs en présentant autre chose : des exploratrices. Mais, au début des années 1900, qui dit exploratrices dit pionnières ; Tremblay illustre donc les malaises et les difficultés des femmes de cette époque qui tentent de se libérer des règles du patriarcat :

Le cœur serré, Joséphine se rappelle la scène terrible que lui a faite sa fille, la veille de son départ, treize ans plus tôt, en cette maudite année 1900 ; sa hargne, son besoin de liberté dans un village qui ne pouvait que l'étouffer parce qu'elle s'y sentait trop à l'étroit, son désir de vastes horizons d'où toute trace de céréales – le maudit maïs, les maudits épis de blé – aurait disparu ; la mer, la mer à perte de

¹ Deborah Epstein Nord, *op. cit.*, p. 137. « [é]tant donné le poids d'une tradition littéraire qui donnait aux hommes la position privilégiée de promeneurs et d'observateurs urbains, mais qui assignait aux femmes présentes dans les rues de la ville le rôle de victime sexuelle, de tentatrice ou de partenaire illicite » (C'est moi qui traduis.)

vue avec une vraie marée et un vrai ressac, le danger de l'eau au lieu de la placidité exaspérante des champs d'avoine! [...] La mère avait rêvé de tranquillité, de paix, d'immobilité, et les avait trouvés ; la fille ne jurait que par le vagabondage et l'aventure. Mais Maria, comme le lui avait prédit sa mère, avait vite payé le prix de la liberté. Elle était devenue prisonnière de l'eau comme elle l'avait été de la terre. (TC, p. 49-50)

Idéales pour représenter l'évolution de la division sexuelle de l'espace, les différences qui séparent Joséphine et Maria sont très apparentes dans ce passage : alors que Joséphine ne ressent même pas le désir de s'évader, Maria en éprouve le besoin cuisant et se révolte, mais sans trop de succès. Rhéauna, quant à elle, explore, curieuse et prête à choisir elle-même l'espace qu'elle occupera.

Avant de poursuivre, notons que l'adjectif « curieux » a deux sens : « personne qui a envie de connaître » et « fait, chose ou personne étrange ». Et bien que le premier sens soit évidemment réservé à Rhéauna, le second sens est attribué à Maria, qui prouve l'impossibilité pour les femmes de sa génération de se déplacer comme les hommes, qui détiennent le privilège du *flâneur*. Par exemple, dans le train la menant de Providence à Montréal, Maria aurait bien retiré son chapeau pour se soulager de l'intense chaleur qu'il y faisait, « mais une femme en voyage ne se décoiffe jamais, sinon elle pourrait passer pour une moins que rien, une aventurière. C'est pourtant ce qu'elle est, une aventurière, à sa façon, non? » (TV, p. 31) Le narrateur semble donc insinuer, avec ironie, que le système de valeurs de la société québécoise de l'époque décrète qu'une aventurière est sans valeur. Mais l'esprit rebelle de Maria indique au contraire la valeur de la curiosité et du courage de l'écouter.

Toute sa vie, quoi qu'elle fasse ou décide, [...] le besoin de liberté, l'envie de ruer dans les brancards, de tout envoyer promener et de se sauver, la soif de se retrouver sans attaches, sans responsabilités, la peur de rater quelque chose de plus beau et de plus gratifiant ailleurs, là-bas, loin, bref, cette maudite bougeotte, tare des Desrosiers, lui sautait à nouveau dessus et la submergeait sous une vague de doutes, de tâtonnements, d'incertitude. (TS, p. 62)

Dans cet extrait, Tremblay décrit ce désir d'une vie meilleure¹ comme étant une « tare » ; dans le volume précédent de la trilogie, il emploie même le mot « maladie » (TV, p. 180). Ces termes à connotation négative expriment-ils l'insatisfaction des femmes vis-à-vis de l'ordre patriarcal qui leur laisse trop peu d'espace? Les déménagements (que Tremblay appelle à l'occasion des « fugues ») et l'alcoolisme typiques de la famille Desrosiers sont-ils symptomatiques de ce désir d'une vie meilleure ou une échappatoire à leur réalité? Quoi qu'il en soit, malgré les risques qu'elle court en se laissant *transporter* par ses pulsions, Maria cherche à améliorer son sort, à surpasser ses origines modestes en quittant son petit village pour une grande ville où elle espère trouver le bonheur, car « [l']urbain obsède ceux qui vivent dans le manque, dans la pauvreté, dans la frustration des possibles qui restent seulement des possibles² ». Après avoir tenté sa chance dans plus d'une métropole, Maria apprend à ses frais qu'il n'est pas permis aux femmes d'agir comme les hommes, bref de bénéficier des mêmes privilèges qu'eux, privilèges dont elle rêve. En effet, les déplacements de Maria ne résultent pas en une libération du cloisonnement féminin imposé par la société patriarcale de l'époque tel qu'elle l'espérait, mais plutôt en une série de malheurs et de déceptions.

Il est donc clair que Maria, qui paye le prix d'une indépendance qu'elle convoitait depuis l'adolescence, trouve difficile la route vers le bonheur ; elle veut alors épargner à sa fille les conséquences de la non-conformité. Ainsi, de la même manière qu'elle tente de

¹ Bien que nous ne puissions pas dire que les sœurs Desrosiers sont des *self made women* car elles ne réalisent pas leurs rêves, ce désir d'une vie meilleure qui les a fait migrer de leur village natal à la grande ville fait d'elles des *self making women*, (Amélie Maxwell, « Le mythe américain du *self made man* dans les littératures francophones du Canada : Apprivoiser le changement en s'approvisionnant de déplacements » dans Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs, LE CANADA ET LES AMERIQUES*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2009, p. 116.)

² Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 104.

freiner les élans d'agentivité dont sa fille fait preuve, Maria tente de limiter l'espace auquel elle peut accéder. Mais, encore une fois, ses tentatives sont vaines : l'interdit, au contraire, attire Rhéauna. Il est intéressant d'observer dans ce contexte l'attitude des deux personnages. Jeune, Maria ne craignait pas de découvrir de nouveaux espaces ; comme Rhéauna, elle voulait plutôt les explorer. Or, après avoir exploré ces espaces – parfois interdits –, Maria découvre la division sexuelle de l'espace faisant en sorte que, à l'époque (et encore aujourd'hui), « *[t]he metropolis [...] proved a difficult and threatening place to be a woman alone*¹ ». C'est alors que Maria, qui s'est trop souvent heurtée à l'inaccessible possible des nouveaux espaces, commence à se méfier du même comportement intrépide chez sa fille : « —Tu sais que j'aime pas ça quand tu te promènes tu-seule dans la rue, comme ça... —Y a pas de danger, moman [...]. » (TV, p. 61) Le passage suivant illustre mieux encore la différence entre l'expérience et l'innocence en opposant la crainte d'une mère, crainte que Maria tente de transmettre à sa fille, à la curiosité d'une enfant, curiosité qui guide Rhéauna à travers les obstacles de la ville :

Là, oui, il y a un petit espace... Mais sa mère lui a raconté tant d'histoires d'enfants écrasés sous une auto parce qu'ils avaient voulu traverser la rue sans attendre d'être à une intersection ou coupés en morceaux par les roues d'un petit char, qu'elle hésite. Rien ne bouge à part la foule de plus en plus agitée, il ne devrait pas y avoir de danger. Elle se coule dans la cohue, joue des coudes pour se frayer un chemin, réussit à se faufiler entre deux tramways. C'est la première fois qu'elle se glisse entre des machines aussi grosses. Ça sent l'électricité, un drôle de picotement lui parcourt la peau et elle perçoit, de chaque côté d'elle la pulsion des puissants moteurs. Des cœurs qui battent. Plutôt que de se dépêcher pour arriver sur l'autre trottoir au plus vite, comme elle devrait le faire, elle s'arrête entre les deux véhicules, lève la tête, pose la main sur le métal protégeant le moteur de celui de derrière, un énorme engin peint en vert foncé, à l'air menaçant. C'est chaud, ça vibre, on jurerait que c'est vivant. (TV, p. 88)

Puis, en apprenant que Rhéauna avait traversé Montréal seule dans l'espoir d'acheter trois billets de train à destination de Sainte-Maria-de-Saskatchewan pour y réunir sa famille et l'éloigner des dangers de la guerre en Europe, « Maria avait éclaté en reproches, en menaces,

¹ Deborah Epstein Nord, *op. cit.*, p. 182. « [l]a métropole [...] s'est avérée un lieu difficile et menaçant pour une femme seule » (C'est moi qui traduis.)

elle avait décrit les dangers qui guettent les petites filles qui se promènent toutes seules dans la rue, les hommes dangereux qui sillonnent la ville à la recherche de victimes, de préférence jeunes » (TS, p. 104), procédant donc cette fois à la division sexuelle des rôles en faisant des femmes les proies, et des hommes les prédateurs territoriaux dont l'espace a été empiété. Ces dangers expliquent sans doute pourquoi le narrateur se fait l'écho de la convention devant l'instinct transgressif de Rhéauna, qui connaît les règles de bienséance, mais qui agit selon ses pulsions : « Une fillette, ce n'est pas fait pour courir les rues comme ça, pour partir en quête d'aventures sur lesquelles elle n'a aucun contrôle. » (TV, p. 110) Or, le simple fait que Rhéauna parte à l'aventure malgré ce pseudo-avertissement, et qu'elle se perde en chemin en raison de trop nombreuses digressions de son parcours initial, est éloquent.

Comme le précise Ti-Lou dans *La traversée du continent*, il n'y a rien de mal à être une femme au foyer dont les allées et venues se limitent à la cuisine, à condition que cet espace plaise à la femme qui l'occupe. Il serait en effet mal venu de chercher à sortir toutes les femmes de la cuisine en pensant que la clé du bonheur est la même pour chacune d'entre elles. L'important ne serait donc pas l'espace qu'occupent ultimement les femmes, mais le droit de choisir cet espace et d'y accéder. Ainsi, il est clair que Tremblay ne craint pas comme Maria de voir des femmes dans un espace féminin.

2.5.2. *Rhéauna et les connaissances comme espace extérieur transgressif*

Rhéauna, qui souhaite constamment découvrir de nouveaux espaces, incarne l'idée d'une transformation sociale : elle *imagine* d'autres espaces, qu'ils relèvent du fantastique ou du réel, grâce à ses nombreuses lectures. Les savoirs qu'elle puise dans les livres¹ lui donnent

¹ Les livres sont pour tous leurs lecteurs une ouverture sur le monde.

donc accès à des espaces, voisins comme lointains, qu'elle ne connaissait pas. Dès le premier roman de *La diaspora des Desrosiers*, il est clair que Rhéauna rêve d'explorer les espaces qu'elle découvre en lisant. En fait,

[e]lle a rêvé depuis sa petite enfance aux océans décrits dans les livres qu'elle a lus, elle a passé des heures devant des illustrations en noir et blanc de vagues déchainées ou de mers étales, garnies de bateaux ou non. Tout ça était magnifique et vous donnait envie de partir, d'aller voir sur place (TC, p. 219).

Or, elle ne s'arrête pas à imaginer d'autres espaces ; elle veut les explorer, les voir, les sentir, les toucher.

Rhéauna incarne alors le *début* d'une transformation sociale : elle *désire connaître* d'autres espaces, ruraux comme urbains. Bien que son départ de Sainte-Maria-de-Saskatchewan soit contre son gré, elle s'engage là sans le savoir dans une série de découvertes initiatiques. Quittant cette fois la page pour un vrai voyage, « *[t]he train ride places her definitely in a world cut off from the limitations and protections of home*¹ », lui permettant d'agir selon ses pulsions plutôt que selon les conventions. En route vers Ottawa, la capitale nationale, Rhéauna est tout à fait absorbée par la grandeur des paysages qui s'offrent à elle. Dans le train,

[e]lle a posé ses deux mains contre la vitre, y a collé son visage. Elle voudrait se débarrasser de ses vêtements, de sa peau, même. Elle ignore ce que ça peut signifier, mais elle ressent tout à coup cette envie irrésistible d'enlever d'abord son costume de petite fille sage et obéissante – le manteau trop grand pour elle, le chapeau ridicule, la robe vert d'eau toute neuve qu'elle trouve pourtant si jolie, les bas, les souliers, le caleçon de coton blanc – pour se retrouver toute nue au bord du lac Supérieur. (TC, p. 220)

Ici, Rhéauna cherche à retirer le masque féminin de la bienséance, à faire fi de la docilité qu'on attend d'elle pour embrasser plutôt la liberté et faire l'expérience de l'unité entre soi et le moment et l'espace présents. Nous observons ici l'évacuation des contraintes sociales au profit de l'accès à de nouveaux espaces riches en nouvelles connaissances. Par ailleurs, en

¹ *Ibid.*, p. 154-155. « [I]e trajet en train la place assurément dans un monde coupé des limites et de la protection du foyer » (C'est moi qui traduit.)

faisant du lèche-vitrine dans les rues de Winnipeg, Rhéauna explore en quelque sorte les paysages lointains des tableaux qu'elle y voit¹.

Les vitrines des magasins sont remplies de choses exotiques, d'étranges accessoires de cuisine, d'appareils électriques presque menaçants à l'usage mystérieux, de grandes reproductions d'images représentant de beaux paysages aux couleurs éclatantes ou des personnes figées dans des poses bizarres et raides, de vêtements d'une richesse fabuleuse. (TC, p. 152-153)

Ainsi, dans cette grande ville où tout est nouveau aux yeux de Rhéauna, même la cuisine, un espace qu'elle connaissait bien dans son petit village, est une redécouverte.

Puis, en affrontant seule Montréal et ses inconnus, Rhéauna finit donc par *incarner* une transformation sociale : elle *explore* d'autres espaces.

En descendant l'escalier extérieur qui mène du balcon au trottoir de ciment tout neuf, Rhéauna pense au Petit Chaperon rouge et sourit. Elle part à l'aventure, elle aussi, mais ce n'est pas une forêt qu'elle va traverser, c'est une ville, et ce n'est pas un panier de provisions qu'elle va porter à sa grand-mère, c'est un petit-fils! (TV, p. 62)

Le gros méchant loup, c'est-à-dire la ville et ses habitants, ne sont pas assez menaçants pour la décourager de partir à l'aventure. « Elle pousse la porte et plonge dans cet univers presque fantastique, composé de lumière et d'arômes, dont les relents exotiques semblent sortir des livres qu'elle a lus et qui l'ont tant fait rêver » (TV, p. 97), univers qui ne ressemble pas du tout au sien et auquel elle sait n'avoir qu'un accès limité.

Conclusion : À la recherche de l'inconnu

C'est en revenant à l'importance des identités multiples, abordées au chapitre précédent, que nous pourrions voir à quel point la découverte de nouveaux espaces (ou les déplacements géographiques) a de l'influence sur la découverte de soi. Car en se libérant des rôles féminins

¹ Il est intéressant de noter que Tremblay a réussi à mettre « l'extérieur » à « l'intérieur » grâce à ces tableaux, remettant donc en question les limites et les frontières de l'espace.

traditionnels, les femmes pourront assumer l'image de soi qui leur permettra, selon le contexte, de circuler plus aisément d'un espace à l'autre. En effet,

[p]ersonal identity is nowadays articulated in a pluralistic fashion, in terms of such interconnected identifications or variables as nation, race, ethnicity, gender, sexual orientation, class, and status. These identifications are based on binary oppositions: ethnic/Anglo, female/male, etc. Thus, the Bildungsroman protagonist becomes aware of a preponderant Other and anchors the genre in alterity¹.

Or, Tremblay semble espérer en plus que, après ces *déplacements géographiques*, les femmes auront transgressé non seulement l'espace traditionnellement réservé aux femmes, mais aussi les rôles féminins traditionnels afin que des *déplacements sociaux* s'ensuivent. Mais « la question qu'on doit se poser est de savoir si l'expérience du déplacement est la seule qui permette le décentrement de l'identité² ». Autrement dit, est-ce que l'exploration spatiale est la seule exploration nécessaire à l'épanouissement des femmes? Il semble que la découverte de nouveaux espaces soit en effet nécessaire, mais qu'il faille lui associer la découverte de nouvelles connaissances et le déploiement de l'imaginaire. Et même si les femmes de *La diaspora des Desrosiers* (en particulier Maria, Teena et Tititte) sont plus souvent qu'autrement punies par la société lorsqu'elles s'aventurent à l'extérieur de la sphère privée, même si elles en viennent à se méfier de leur désir de transgresser les frontières de l'espace qui leur est traditionnellement imparti, nous pouvons conclure que Tremblay ouvre le champ des possibles en matière d'exploration, puisqu'il met en lumière l'importance de développer l'imaginaire et d'accumuler les connaissances pour multiplier les déplacements.

¹ Dieter Meindl, « The Contemporary Intercultural North American *Bildungsroman*: A Provisional View » in Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.) *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, 2006, p. 97. « [l']identité personnelle est de nos jours articulée d'une manière pluraliste, en termes d'identifications ou de variables aussi interconnectées que la nationalité, la race, l'ethnicité, le genre, l'orientation sexuelle, la classe et le statut social. Ces identifications sont fondées sur des oppositions binaires : ethnique/anglophone, femelle/male, etc. Donc, le protagoniste du *Bildungsroman* prend conscience d'un Autre prépondérant et inscrit le genre dans l'altérité. » (C'est moi qui traduis.)

² Ratiba Hadj-Moussa, « Indétermination, appartenance et identification. Penser l'identité » dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 235.

Les personnages féminins de Tremblay seraient donc des pionnières du déplacement des frontières sexuelles de l'espace, toujours curieuses en ce qui concerne l'« ailleurs ». (En fait, cette curiosité témoigne à elle seule du changement qui s'annonce en matière de division sexuelle de l'espace.) Par ailleurs, en dépeignant la ville comme étant l'espace privilégié du développement de l'imaginaire et du gain de connaissances, Tremblay semble nourrir l'espoir que les femmes puissent un jour profiter des mêmes découvertes que les hommes, puisqu'il fait migrer presque tous ses personnages féminins de la campagne à la ville, laissant à ces mêmes personnages la liberté de faire un choix informé quant à l'espace dans lequel elles pourront s'épanouir.

CHAPITRE 3

Le rire ou la transgression de la parole féminine traditionnelle

« Notre rire est toujours le rire d'un groupe. »

— Henri Bergson

Le rire. Essai sur la signification du comique

Introduction : La femme qui rit

Si « Aristote écrit que “l’homme est par nature un animal politique”, [...] que l’aptitude à la vie politique est donnée à l’homme *avec la parole*¹ », Sylviane Agacinski, quant à elle, « se demande si l’humain, dans sa version féminine, a bien lui aussi (elle aussi), la capacité de parler² ». À ce propos, il est intéressant de voir que Tremblay donne *surtout* la parole aux femmes dans son œuvre. Et pas seulement pour leur faire dire des choses traditionnelles. Au contraire, Tremblay permet à ses personnages féminins de partager leurs pensées, leurs opinions, leurs sentiments, ainsi que leurs rires. Notons toutefois que, même s’il transgresse certaines règles de la parole féminine traditionnelle avec ces rires au féminin, Tremblay tient aussi compte dans *La diaspora des Desrosiers* de l’état d’esprit des femmes du XX^e siècle, qui s’attendent à ce que les hommes aient des « *relatively traditional views regarding gender-appropriate behavior. Therefore, in the absence of clear, disconfirming evidence, women may choose to “play it safe,” conforming, consciously or unconsciously, to*

¹ Sylviane Agacinski, *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 63.

*traditional sex-role stereotypes*¹. » En effet, n'oublions pas que les scènes les plus drôles² de Tremblay se produisent majoritairement dans l'intimité de la sphère privée, où ses personnages féminins ne risquent rien et n'ont donc pas à censurer leurs pulsions comiques. Bref, dans ce chapitre, nous nous intéresserons au rire transgressif – et contagieux – des femmes de Tremblay. Nous nous pencherons d'une part sur l'ironie, qui s'apparente davantage à une arme sociale, d'autre part sur l'humour, qui ressemble plutôt à un bouclier social. En prenant soin de souligner le caractère subjectif du rire, nous tâcherons de sélectionner les passages reflétant le mieux la présence de ces deux formes comiques dans les œuvres du corpus pour cerner les mécanismes de transgression de la parole féminine traditionnelle chez Tremblay, c'est-à-dire les cibles du rire des personnages féminins de Tremblay et les contextes qui lui sont favorables. Étant donné que plusieurs chercheurs sont portés à croire qu'il existe des différences sexuelles dans les cibles du comique, il sera intéressant de voir si Tremblay propose une deuxième transgression à la parole féminine traditionnelle en mettant dans leur bouche non seulement de l'humour, mais de l'humour, en quelque sorte, au masculin.

¹ Shelagh M. J. Towson, Mark P. Zanna and Glenda MacDonald, « Self-Fulfilling Prophecies: Sex Role Stereotypes as Expectations for Behavior » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender, op. cit.*, p. 105. « visions relativement traditionnelles concernant le comportement approprié selon le genre. Ainsi, dans le doute, les femmes peuvent choisir de “ne pas prendre de risque”, se conformant ainsi, consciemment ou non, aux stéréotypes sexuels traditionnels. » (C'est moi qui traduis.)

² Faisons un retour sur une observation concernant le caractère polysémique du mot « drôle » soulignée au chapitre précédent. Alors que, dans le sens où il nous intéresse ici, le mot « drôle » renvoie au comique d'un passage ciblé, il peut aussi laisser entendre d'autres significations, celles-ci moins comiques. Notamment, lorsqu'ils sont en route vers Duhamel, Rhéauna pose plusieurs questions à Simon, qui après un certain temps lui répond : « T'es t'une drôle de petite fille, toé, hein? T'en poses, des drôles de questions! » (TS, p. 130) Or, que signifie dans ce contexte l'adjectif « drôle »? Que Rhéauna est une fillette curieuse, qu'elle est une fillette étrange (peut-être parce qu'elle est curieuse) ou qu'elle fait rire Simon comme les enfants peuvent parfois innocemment faire rire les adultes?

3. Le rire : un état d'esprit

« Le rire, explosion bruyante, soudaine et incontrôlée, a toujours été contraire à l'image idéale de la femme en Occident. On constate la même chose concernant la *production* de l'humour féminin.

Non seulement la femme ne devait pas rire, elle ne devait pas "faire rire" non plus. »

— Judith Stora-Sandor

« Le rire minoritaire »

Selon les études de Paul E. McGhee¹, l'humour est un moyen d'assurer un certain contrôle dans des contextes d'interaction sociale, d'être en position de domination. Or,

[b]ecause of the power associated with the successful use of humor, humor initiation has become associated with other traditionally masculine characteristics, such as aggressiveness, dominance, and assertiveness. For a female to develop into a clown or joker, then, she must violate the behavioral pattern normally reserved for women².

En effet, malgré les rires qui fusent parmi les personnages féminins de Tremblay, nous voyons que la société patriarcale du Québec des années 1900, entre autres, se basait sur « *a clearly definable set of sex-role standards regarding humor [...]. Most important along these lines is the expectation that males should be initiators of humor, while females should be responders³.* » Il n'est donc pas surprenant que maintes recherches menées sur l'humour aient conclu que « *women and men both believe, to varying degrees, that women are less*

¹ Les recherches de McGhee (et d'autres expertes en matière de rire, telles que Joanne Cantor et Mary Crawford) datent un peu, il est vrai, mais les choses n'ont pas beaucoup bougé depuis leur publication et aucune recherche plus récente ne les remet en question. Qui plus est, leurs résultats s'appliquent certainement à la société québécoise du début du XX^e siècle.

² Paul E. McGhee, « The Role of Laughter and Humor in Growing Up Female » dans Claire B. Kopp (éd.), *Becoming Female: Perspectives on Development*, New York, Plenum Press, 1979, p. 183-184. « [e]n raison du pouvoir associé à l'utilisation réussie de l'humour, l'initiative en humour est aussi associée à d'autres caractéristiques masculines traditionnelles, telles que l'agressivité, la domination et l'assurance. Pour devenir farceuse, une femme doit donc violer les modèles comportementaux normalement réservés aux femmes. » (C'est moi qui traduis.)

³ *Ibid.*, p. 183. « un ensemble de rôles clairement défini en fonction des normes sexuelles concernant l'humour [...]. L'attente la plus importante est que les hommes devraient initier l'humour, alors que les femmes devraient y répondre. » (C'est moi qui traduis.)

*likely to possess an outstanding sense of humor*¹ », confirmant par la même occasion la ténacité des stéréotypes sexuels dans l'esprit des sujets jusqu'à ce jour. Il semble donc que Tremblay rompe encore une fois avec les attentes en dotant ses personnages féminins d'un sens de l'humour aussi manifeste. En fait, non seulement les femmes de Tremblay rient, mais elles font rire également. C'est donc dire qu'elles transgressent doublement la parole féminine traditionnelle, puisqu'elles ne se limitent pas à détecter l'humour, elles le créent aussi.

Cependant, un certain nombre de critiques – ceux ciblés par Judith Stora-Sandor, qui disaient que les femmes étaient dépourvues d'un sens de l'humour mais qui ont dû redéfinir leur position vu la présence de femmes humoristes et d'auteures de romans comiques – cherchent à distinguer le sens de l'humour en fonction des sexes, et ce, surtout dans le but de les hiérarchiser en défaveur du sens de l'humour au féminin. L'argument principal de ces critiques est que

[l]es femmes n'abordent jamais les grandes questions finales de l'existence, [...] elles restent cantonnées dans les petits détails de la vie privée, du quotidien, des contingences. On ne peut pas nier une certaine justesse dans ces propos. On ne parle que de ce que l'on connaît. Tant que les femmes ne participaient pas à la vie publique, elles décrivaient leur vie dans la « sphère privée »².

Cette observation est tout à fait pertinente concernant l'humour au féminin au début du XX^e siècle ; peu d'exemples seront nécessaires pour prouver que Tremblay représente fidèlement le fait que l'humour au féminin touche le plus souvent le champ des anecdotes du quotidien. Précisons toutefois que le quotidien de ses personnages féminins diffère beaucoup de celui de la majorité des femmes à l'époque. Pourtant, réunies, elles agissent comme l'ont toujours

¹ Mary Crawford, « Humor in Conversational Context: Beyond Biases in the Study of Gender and Humor » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender*, op. cit., p. 159. « les femmes et les hommes croient tous les deux, à différents degrés, que les femmes sont moins à même d'avoir un sens de l'humour remarquable » (C'est moi qui traduis.)

² Judith Stora-Sandor, « Le rire minoritaire » dans *Autrement*, n° 131, septembre, 1992, p. 180-181.

fait les femmes selon Regina Barreca : à l’abri des hommes, elles profitent de l’occasion pour aborder tous les sujets et pour en rire. En effet, les débats et les anecdotes comiques qui caractérisent les rencontres des sœurs Desrosiers sont à ce point fréquents entre elles, que, en leur rare absence, « Rhéauna est étonnée de ne pas entendre d’éclats de voix ni de rires provenant de la table où sont installées les quatre femmes » (TS, p. 208), soit Maria, Teena, Tititte et leur cousine, Rose. En accédant ici par discours transposé aux pensées de Rhéauna, le narrateur assure la validité de ses propos, car personne n’est mieux placé que l’espionne assidue de leurs conversations pour indiquer la nature des échanges qui ont typiquement lieu entre elles. Cet espionnage témoigne du fait que, comme Regina Barreca, Rhéauna,

grew up listening to the laughter in the kitchen. Even as little girls [Barreca and her girlfriends] knew that [their] mothers, aunts, neighbors, friend’s mothers, women in general, were pretty funny. [They] listened to funny conversations while hiding under the tablecloths, overheard one-sided phone calls that were funny despite the absence of half the dialogue¹.

Mais avant d’aborder la transgression de la parole féminine traditionnelle par le rire dans *La diaspora des Desrosiers*, établissons l’importante distinction entre l’humour et l’ironie.

3.1. L’humour et l’ironie : un état d’esprit différent

« Une joie et un désespoir puissants mènent tout aussi facilement au pleurer qu’au rire. »
— Helmuth Plessner
Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain

Alors que certains chercheurs décrivent l’aptitude à rire et à faire rire comme étant une forme de pouvoir, Henri Bergson est quant à lui « [c]onvaincu que le rire a une signification et une portée sociales, que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de

¹ Regina Barreca, *op. cit.*, p. 102. « [a] grandi en entendant rire dans la cuisine. Même petites filles, [Barreca et ses copines] sav[ai]ent que [leurs] mères, [leurs] tantes, [leurs] voisines, les amies de [leurs] mères, les femmes en général étaient assez drôles. [Elles] écout[ai]ent leurs conversations comiques cachées sous la nappe, entend[ai]ent les conversations téléphoniques, qui étaient comiques même sans l’autre moitié du dialogue. » (C’est moi qui traduis.)

la personne à la société¹ ». Quoique différents, ces deux contextes peuvent commander le rire. D'ailleurs, Tremblay représente le rire dans toute sa complexité grâce à ces deux contextes, puisque ses personnages féminins rient lorsqu'ils se présentent davantage comme des *underdogs* marginaux, et font rire lorsqu'ils s'affichent plutôt comme des *top dogs* en confiance. Dans un cas comme dans l'autre, le rire est présent, mais différent : « [s]i l'ironiste parle du haut de sa supériorité, l'humoriste, en principe, se fait petit² ». En effet, faisant tantôt preuve d'ironie (bien qu'assez rarement), tantôt preuve d'humour, Tremblay arrive à illustrer deux états d'esprit différents pouvant tous les deux mener à la production du rire. Contrairement à l'humour, « un bouclier, un instrument de défense, une façon de se protéger contre le monde extérieur³ », l'ironie est davantage une arme d'attaque.

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour*. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie⁴.

Nous aborderons donc ces deux formes du rire séparément, en commençant par l'ironie⁵.

¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975 [1940], p. 101-103.

² Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1961], p. 604.

³ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998, p. 17.

⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 97.

⁵ Les sections portant sur l'ironie seront plutôt brèves comparativement à celles concernant l'humour, car Tremblay fait assez peu appel à l'ironie dans les œuvres du corpus. Faisant rarement preuve d'agressivité, Tremblay recourt davantage à l'humour (plus bienveillant) qu'à l'ironie (plus mordante) pour faire rire les lecteurs. Car bien que ses personnages féminins, attaqués par l'existence, soient assez souvent victimes de l'ironie du sort, ils sont rarement liés au rire acerbe qui accompagne souvent l'ironie.

3.2. *L'arme ironique*

Comme le texte où elle apparaît, l'ironie est « un phénomène dialogique au sens où elle représente cette sorte d'échange entre l'auteur et le lecteur¹ ». En effet, quoiqu'il n'y ait évidemment pas cet échange sans l'auteur et le texte qu'il nous livre, il ne peut non plus exister sans les lecteurs, car « [i]l n'existe pas d'ironie sans un esprit qui la conçoive : elle suppose toujours, quelque part, une conscience qui rapproche des situations, qui s'étonne de leur divergence et qui s'en raille² ». C'est ainsi que, selon la lecture que nous faisons d'un texte – celle-ci guidée par nos valeurs et croyances personnelles, par les connaissances que nous avons de l'auteur et du genre littéraire qu'il privilégie –, il peut ou non nous paraître ironique. Une autre difficulté s'ajoute à celle issue du contexte : la subtilité. Car même si cela peut sembler contradictoire du point de vue des lecteurs (qui ne peuvent se fier qu'aux indices ironiques fournis par l'auteur pour détecter la présence de l'ironie), « [l']ironie est à son plus efficace quand elle est la moins présente, quand elle est quasiment *in absentia*³ ». Étant donné ce caractère ambigu de l'ironie, cette importance du contexte où elle apparaît et cette subtilité qui l'accompagne d'ordinaire, il va donc sans dire que « [d]éfinir l'ironie n'est pas chose aisée, percevoir l'ironie n'est pas facile non plus. On la ressent sans nécessairement parvenir à la circonscrire⁴. » Tremblay aussi est sensible à ce fait, semant même parfois le doute chez ses personnages lorsque ceux-ci essaient d'interpréter la signification de certains silences, gestes ou commentaires peut-être ironiques : « Est-ce de l'ironie qui se devine sous ce petit laïus pourtant dit sur un ton léger? » (TS, p. 140) Bref, comme elle peut parfois être porteuse d'une « réplique cinglante » (TV, p. 130), lorsqu'il est

¹ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie » dans *Poétique*, n° 46, avril, 1981, p. 150.

² Henri Morier, *op. cit.*, p. 589.

³ Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 153.

⁴ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, p. 20.

question d'ironie, une certaine prudence s'impose car, en privilégiant l'antiphrase, la métaphore et l'hyperbole, « l'ironie ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*. C'est-à-dire "interprétée". L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense ; bonne conductrice, elle s'arrange pour que l'on croie ce qu'elle insinue ou laisse entendre¹. » Autrement dit,

Ironiser, c'est dire le « contraire de ce qu'on veut faire entendre », et non « dire le contraire de ce que l'on pense ». Il convient en effet de distinguer deux types d'« insincérité » :

mensonge : L dit A, pense non-A et veut faire entendre A ;

ironie : L dit A, pense non-A et veut faire entendre non-A².

Or, pour pouvoir d'une part détecter l'ironie et d'autre part la différencier du mensonge, il faut que les lecteurs soient attentifs aux indices que peut lui lancer l'auteur d'un texte. Dans les cas d'ironie à l'écrit, la difficulté est la suivante :

In spoken ironies, especially in conversation, we are accustomed to catching a variety of clues that are not in themselves ironic – direct nudges of the elbow and winks of the eye. In written irony, the same kind of nudge is sometimes given – often to the distress of readers who prefer to work things out on their own³.

Pour guider les lecteurs, Catherine Kerbrat-Orecchioni identifie plusieurs de ces indices, tels que l'intonation, les signes typographiques (guillemets, points d'exclamation, points de suspension) ainsi que les contextes linguistique et extralinguistique⁴ propres à l'ironie. À cela, elle ajoute ce que Henri Morier appelle des « mots d'alerte⁵ », c'est-à-dire « les adverbes du type : “bien sûr, vraiment, évidemment, en effet, certes, en vérité, assurément, sans doute, certainement, (comme de) bien entendu, comme chacun sait”, etc., [qui]

¹ Vladimir Jankelevitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 60.

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 134.

³ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 53. « Avec l'ironie parlée, surtout dans un contexte conversationnel, nous sommes habitués à percevoir une variété d'indices qui ne sont pas ironiques en soi – des coups de coude et des clins d'œil. Avec l'ironie écrite, le même genre de coup de coude est parfois donné – souvent au dam des lecteurs qui préfèrent déchiffrer eux-mêmes les codes. » (C'est moi qui traduis.)

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 135-136.

⁵ « Le risque d'ambiguïté est assez conscient à la pensée de l'auteur pour qu'il ressente le besoin de mettre le lecteur en éveil. [...] Le mot écrit correspond au moment du signal gestuel, qui pourrait être ici, un haussement d'épaule, un hochement de tête, les yeux levés au ciel. » (Henri Morier, *op. cit.*, p. 601-602.)

accompagnent très souvent une séquence ironique¹ ». Voici quelques exemples qui prouvent que Tremblay connaît les ressources de l'ironie, mais qu'il n'est jamais agressif ; à la limite, il est taquin.

Tout d'abord, dans les récits autobiographiques, nous rencontrons plusieurs passages dans lesquels le narrateur taquine sa mère lorsqu'elle fait preuve d'inquiétude maternelle : « Je lançai un soupir qui arrêta ma mère au milieu de la mastication d'une grosse Oh Henry. [...] Prise de panique, elle avait déposé la tablette de chocolat, chose qu'elle ne faisait jamais ; quand elle déposait le papier sur la table, il était *toujours* vide! » (DCT, p. 225-226. C'est moi qui souligne.) L'emploi de l'italique serait donc ici l'équivalent du coup de coude ou du clin d'œil de Wayne C. Booth. Ensuite, toujours dans les récits autobiographiques, le narrateur se sert avec agilité des « mots d'alerte » évoqués plus haut, notamment en évoquant le penchant dramatique de Nana :

Ma mère avait bien sûr gardé un mauvais souvenir du cinéma Outremont. Même si, et je le savais très bien, elle avait adoré le film, elle se plaisait à raconter à qui voulait l'entendre qu'elle y avait passé un après-midi complet à sécher en regardant des rats coudre une robe de bal. (VA, p. 56. C'est moi qui souligne.)

En lisant cet extrait, nous ne pouvons pas manquer d'apprécier l'ironie dont le narrateur se sert pour faire part de son premier souvenir de *Cendrillon* aux lecteurs. Cette même utilisation des « mots d'alerte » est d'ailleurs faite dans *La diaspora des Desrosiers*. Par exemple, en parlant des aventures de Rhéauna, le narrateur fait mine de trouver la rue Dorchester ennuyante alors qu'elle réserve plus d'un intéressants spectacles à une fillette qui s'y promène rarement seule. Ironique, le narrateur dit que

c'est une rue où il ne se passe rien, une artère importante pour la circulation, dénuée de tout intérêt pour une petite fille curieuse : des piétons impatients, des voitures qui vont jusqu'à des trente milles à l'heure, des autobus qui puent, des carrosses tirés par des chevaux affolés par la trop importante

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 137.

animation, le danger de se faire écraser à chaque intersection, rien d'autre. » (TV, p. 86. C'est moi qui souligne.)

Ces extraits soulignent la pertinence des indices ironiques identifiés par Booth, Kerbrat-Orecchioni et Morier ainsi que leur importance dans l'écriture comique de Tremblay.

3.3. *L'ironie au féminin : un clin d'œil qui pince*

« En ironie, il subsistera toujours une volonté – une nécessité même – de dépasser l'innocence d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit pour aller vers une contestation, si ténue soit-elle. Toutes ces distinctions négligent cependant un aspect capital de la question : l'ironiste. Et si cet épïcène, traditionnellement masculin, désignait maintenant une femme? Comment interpréterait-on l'agressivité, la colère, l'amertume quelquefois qui se cachent derrière l'ironie, lorsque l'on comprendra que c'est une femme qui se donne un tel pouvoir de parole? »
— Lucie Joubert
Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980

Bien souvent, « [l']ironie est de nature “critique”¹ » au point tel que « [l']évaluation constitue [...] le cœur même de l'acte d'énonciation ironique. Elle en est à la fois le matériau privilégié, elle constitue le signal de l'intention ironique, et elle en est la forme même². » Or, contrairement aux auteures contemporaines de Tremblay chez qui l'ironie « est une maîtresse de morale³ », celui-ci attaque très peu de cibles au moyen de l'ironie. Faisant des commentaires sociaux avec moins d'agressivité qu'elles, il peut sembler moins combattif que ces auteures ironiques, à l'exception peut-être des remarques en lien avec le thème de la conservation de la langue française au Québec, qui n'est pas chose nouvelle pour Tremblay. En effet, bien avant d'avoir écrit *La diaspora des Desrosiers*, ce sujet était clairement une des préoccupations de l'auteur, qui en parle beaucoup dans ses récits autobiographiques plus de dix ans auparavant. Notamment, en racontant une sortie au cinéma (à laquelle nous

¹ Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, p. 123.

² Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 30.

³ Henri Morier, *op. cit.*, p. 617.

faisons référence plus haut) en compagnie de sa mère – exceptionnellement – et de deux copains, le narrateur s’attarde sur un événement qui se produit lors de l’achat des billets alors que ce genre d’information paraîtrait sans doute superflu à un autre enfant de son âge. Il dit : « La caissière se pencha un peu vers la vitre qui la séparait de ma mère. “I don’t speak French. An adult and three children?” Ma mère la regarda droit dans les yeux. “What does it look like? Three adults and a child? Vous êtes ben insignifiante, vous!” » (VA, p. 35-36) À travers la figure récurrente de la caissière anglophone¹ (à laquelle les personnages réservent toujours une saillie tranchante), une inquiétude est transmise aux lecteurs ; nous sentons dans les récits autobiographiques de Tremblay une urgence à défendre la langue française, dont l’existence lui paraît évidemment précaire en cohabitation asymétrique avec la langue anglaise.

Cette critique subtile de l’envahissement progressif de la langue anglaise montre bien le fait que Tremblay, fin observateur, comprend que « [l]es institutions et leurs représentants [sont] les incarnations les plus concrètes de cette “raideur” de la loi que prendra pour matériau et cible privilégiées le discours ironique² ». De fait, selon Lucie Joubert, il arrive souvent que

[l]es auteures se moquent, par protagonistes interposées, de l’inégal partage des richesses et des privilèges. Au-delà de l’ironie pratiquée aux dépens des personnes « nées du bon côté », il faut voir une sorte de douce revanche pour ces auteures, qui sont, par leur condition de femmes, et jusqu’à maintenant du moins, du « mauvais côté » du pouvoir³.

Toujours d’après Joubert, lorsqu’elles sont visées par des femmes, ces cibles institutionnelles de l’ironie « témoignent [donc] des multiples chemins que prend la contestation des femmes.

¹ En ciblant souvent cette même figure, Tremblay nous rappelle que ce sont le plus souvent les femmes qui, à la maison, transmettent leur héritage linguistique aux enfants des générations à venir, d’où l’expression « langue maternelle ».

² Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 66.

³ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L’ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, p. 103.

L'ironie est [alors] un exutoire et un moyen pour remettre en question les pouvoirs – institutionnel ou intime – dont elles font les frais¹. » Or, pour ébranler les institutions, il faut s'attaquer aux personnes qui en sont à la tête : les hommes. Pour ce faire, « les remarques des personnages ou [du] narrat[eur] sur les hommes vont isoler une attitude, une parole ou un comportement masculins que l'auteu[r] cherche à dénoncer² », telle que la domination masculine exercée au sein de l'institution du mariage³. Comme nous le savons, aucune des trois sœurs Desrosiers n'a pu se cantonner dans cette norme matrimoniale. Et s'il y en a une parmi elles qui avoue son désir de la conformité, Maria ne répond que par un rire :

« J'aimerais ça, moi, qu'y en aye un qui arrive, comme ça, pis... —... qu'y t'enlève sur son cheval blanc? —Pourquoi pas! J'te dirai même que j'me contenterais d'un cheval de n'importe quelle couleur, pis même d'une vieille picouille! » Maria éclate de rire. [...] Tititte se raidit. « Ris pas! Chus sérieuse! —C'est ben pour ça que je ris! » (TV, p. 113)

La famille prend alors un autre visage dans *La diaspora des Desrosiers*, car elle devient, dans le cas de ces trois femmes réunies à Montréal, uniquement féminine (à l'exception de Théo, qui est encore trop jeune pour parler). Les femmes doivent assumer tous les rôles familiaux à la fois, ce qui les épuise évidemment. Entre elles, elles recourent comme nous l'avons dit au bavardage pour se détendre et se distraire de leurs nombreuses obligations. N'étant pas confinées à la maison familiale comme la plupart des femmes du début des années 1900, elles abordent tous les sujets, incluant le monde du travail :

—T'sais ben, celui qui s'est converti? Le Romain? Jamais je croirai que tu pensais que centurion, c'tait son nom... —C'est comme ça que tout le monde l'appelait... —Ben oui, comme toi on t'appelle *waitress* oùsque tu travailles... Ça veut pas dire que tu t'appelles Waitress Desrosiers! (TV, p. 137)

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 128.

³ Pour les besoins de notre analyse, rappelons comme le dit Joubert que « [l]e mariage a longtemps été perçu comme l'accomplissement personnel ultime pour une femme » (*Ibid.*, p. 117), alors qu'il n'en était pas de même pour un homme. En effet, le mariage ne constitue pas une possibilité d'ascension sociale pour les hommes comme il l'est pour les femmes.

Soulignant ici l'importance de ne pas réduire une femme à son rôle, Tremblay illustre combien les sœurs Desrosiers sont taquines lorsqu'elles se réunissent pour bavarder. En comparant la fréquence des interventions moqueuses et des interventions taquines du narrateur et des personnages des œuvres du corpus, il devient évident que l'humour est la forme comique privilégiée par Tremblay, qui préfère la tendresse à l'agressivité.

3.4. *Le bouclier humoristique*

En examinant maintenant l'humour dans les œuvres du corpus, nous verrons dans les sections suivantes que « l'humour n'est pas simple¹ ». Bien au contraire, « [l]es variétés de l'humour sont d'une extraordinaire diversité, elles diffèrent selon la nature de l'émotion dont on fait économie au profit de l'humour : pitié, irritation, souffrance, attendrissement² ». Il n'est donc pas surprenant que, pour les gens qui ont la vie dure, « [l]es situations où l'humour efface le drame sont quotidiennes³ ». Pour les femmes de Tremblay par exemple, l'humour peut prendre la forme d'une consolation qui ne peut être que la bienvenue face aux maux quotidiens, et peut devenir « avant tout une façon d'envisager certains problèmes sérieux en provoquant le sourire⁴ ». Notamment, jusque dans ses vieux jours, Maria recourt au rire pour se consoler de ne pouvoir accéder à ses désirs : « C'qu'on peut pus faire parce qu'on est trop vieux, [...] on en rit, ça soulage! » (VA, p. 104) Ricaneurs, les personnages féminins du corpus, nous le verrons, ont donc recours à l'humour dans plusieurs contextes. Rhéauna étant régulièrement exposée à ce remède à peu de frais, la contribution de ces trois

¹ Dominique Noguez, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 23.

² Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1988 [1905], p. 405.

³ Henri Morier, *op. cit.*, p. 608.

⁴ Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 394.

femmes au comique célèbre de Nana, qui « ne cacha[it] pas son envie de rire » (DCT, p. 103) lorsque celle-ci se présentait, est marquante. Et quoique l’humour soit un sujet à caution parce que nous ne rions pas tous des mêmes choses, nous nous baserons surtout sur l’arc-en-ciel des humours¹ que propose Dominique Noguez pour examiner les diverses façons dont Tremblay fait parler ses personnages, qui « annonc[ent] leurs couleurs » (GF, p. 48) grâce à leur sens de la repartie dans *La diaspora des Desrosiers*.

3.4.1. Michel ou le narrateur empathique²

Souvent atteints de défaitisme, tous les personnages féminins de Tremblay font à un moment ou à un autre appel au bouclier de l’humour jaune,

cette comédie d’ignorance et de maladresse qui cache [...] beaucoup d’orgueil, en tout cas beaucoup de ruse et souvent de narcissisme. C’est cette façon habillissime de se peindre sous un jour sévère ou dérisoire pour désarmer l’adversaire et l’amener dans son camp. Et souvent, sous couvert de dérision, pour se faire plaindre et panser³.

¹ Parmi les théoriciens de l’humour, Noguez est le seul à avoir distingué les nuances humoristiques de cette façon. Ses distinctions par couleur sont aléatoires, mais elles conviennent à cette étude.

² À l’inverse d’un narrateur que nous pourrions qualifier de moqueur – c’est-à-dire d’un narrateur qui isole les personnages et les critique au moyen de l’ironie –, nous nous intéresserons au narrateur empathique de Tremblay, un narrateur qui recourt à l’humour lorsqu’il raconte les péripéties que vivent les personnages. La différence majeure entre ces deux narrateurs est la distinction entre « le rire d’accueil » et « le rire d’exclusion » relevée par Eugène Dupreel dans *Le problème sociologique du rire* et reprise par Lucie Olbrechts-Tyteca dans *Le comique du discours* : « Le “rire d’accueil” fête la formation ou la reformation d’un groupe, ou encore l’entrée dans un groupe déjà constitué ; il est manifestation de communion ; le “rire d’exclusion” est communion encore, mais à l’occasion du rejet, généralement provisoire, d’un membre hors de la communauté ; d’où la valeur éducatrice du ridicule. » (Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 13.)

³ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 132.

Dans cette section, nous verrons à quelques reprises que, dans *La diaspora des Desrosiers*, le narrateur décrit avec empathie le rire jaune¹ de Maria comme étant un processus de défense².

En effet, et Rhéauna l'a aussi remarqué, Maria

dissimule souvent son malaise derrière le rire, comme ça, lorsqu'elle est décontenancée. [...] Au beau milieu d'une discussion, surtout si elle se sent piégée et ne trouve rien à répondre, Maria se met à rire, balaie le problème d'un geste de la main et quitte la pièce en chantonnant. (TS, p. 24)

Plus loin, le narrateur confirme la récurrence de ce rire jaune chez Maria, qui devant de trop nombreuses contraintes « fait un geste de la main comme pour chasser tout ça, les enfants, les problèmes, l'ennui, la culpabilité, et rit. Ce n'est pas un rire joyeux, c'est plutôt un petit cri de détresse qui veut se faire passer pour léger. » (TS, p. 124) Mais bien que Maria cache un certain désespoir dans ce rire défaitiste, ajoutons comme le dit si bien Helmuth Plessner que « [c]elui [désespéré] qui trouve la force de se frapper lui-même, d'entrer en rage, de pleurer ou de rire ne s'est pas encore donné pour perdu [...]. Il a le vertige, mais il n'est pas tout à fait au bout³. » En ce sens, le rire jaune de Maria « est un *défi au désespoir*⁴ », « un choix. Un choix pour pas souffrir. Ou pour pas sentir la souffrance. » (PFJ, p. 43) En effet, que ce soit ou non par discours transposé (nous donnant dans ce cas-ci accès aux pensées de Maria), le narrateur essaie de convaincre les lecteurs – tout comme Maria essaie de se convaincre – que tout est sous contrôle, que tout ira bien et pour le mieux. Mais, malgré ces efforts, il est évident que le rire de Maria sert dans l'extrait suivant de bouclier, et que pour éviter de pleurer,

¹ Il ne faut pas confondre humour jaune et rire jaune. Nous nous intéressons ici non pas au trait d'esprit qui produit un rire, mais à un rire qui reflète le fait que Maria est attaquée par l'existence. Celle-ci ne répond donc pas par le rire à un trait d'esprit relevant de l'humour jaune, pas plus qu'elle ne produit de l'humour jaune. Elle rit jaune en raison des obstacles qui s'accumulent devant elle. Nous avons donc droit ici au bouclier humoristique par excellence.

² Selon Freud, « [l]es processus de défense sont les corrélats psychiques du réflexe de fuite et ils ont pour tâche de prévenir la naissance de déplaisir à partir de sources internes » (Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 407.).

³ Helmuth Plessner, *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995 [1982], p. 137.

⁴ Henri Morier, *op. cit.*, p. 617.

elle se met à rire. C'est énorme, ça vient de loin, c'est épuisant, mais elle se sent allégée de ce poids intolérable qui lui pesait sur le cœur depuis son départ de Providence. Tout ça est drôle, au fond, non? Sa propre bêtise, sa naïveté, sa tête folle incapable de réfléchir aux conséquences de ses agissements? Elle ouvre l'armoire à pharmacie, débouche la bouteille de remède pour la digestion à moitié vide et en prend une longue lampée. Un goût abominable lui envahit la bouche et elle se remet aussitôt à vomir. Tout en continuant de rire. (TV, p. 117)

Autrement dit, c'est avec le rire que Maria choisit de lutter contre l'apitoiement d'autrui.

3.4.2. *Rhéaluna ou la naïveté du personnage*

L'humour vert, quant à lui, « associe un régime de discours avec un contenu qui ne lui est pas coutumier – qui *jure* même totalement avec lui. Présenter ce qui ne va pas de soi comme allant de soi ou, inversement, ce qui va de soi comme n'allant pas de soi¹ ». Telle est la spécificité de ce type d'humour, qui rappelle l'innocence de l'enfance. Il n'est donc pas surprenant qu'il s'agisse, dans le cas de l'humour vert, surtout de Rhéaluna. Quoique la fillette puisse parfois sembler mieux initiée au monde adulte que les enfants de son âge en raison de ses responsabilités familiales, elle fait aussi preuve de naïveté dans des moments de surprise ou de rêverie, moments où sa spontanéité inscrit plusieurs remarques dans le répertoire de l'humour vert. Notamment, un sourire vient aux lèvres des lecteurs lorsque Rhéaluna, issue d'un milieu rural modeste, décrit candidement les restaurants, « ces lieux magiques qui font tant rêver Béa, où, pour une somme quelconque, on vous prépare ce que vous voulez dans le temps de le dire. Comme le vendeur de limonade, à la gare, mais en plus élaboré. » (TC, p. 115) Qui plus est, l'humour vert vient amortir le choc que doit ressentir Rhéaluna lorsqu'elle voit son petit frère pour la première fois, comprenant à ce moment précis que sa mère l'a fait venir jusqu'à Montréal pour avoir à sa disposition une nourrice à peu de frais. Plutôt que de voir un bébé, elle ne voit dans les bras de sa mère qu'un « tas de

¹ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 173.

guenilles » (TV, p. 205) qu'elle qualifie plus amèrement d'un « paquet de problèmes rempli de caca qu'il faudrait changer des dizaines de fois par jour » (TV, p. 205). Sans doute pour repousser les émotions que cette rencontre inattendue suscitent en elle, Rhéauna fait appel au bouclier de l'humour vert, car il ne faut pas oublier que « l'insensibilité [...] accompagne d'ordinaire le rire. [...] L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion¹ », comme le remarque Bergson.

Par ailleurs, les calembours (ces « jeu[x] de mots reposant sur l'homophonie² » et ce que Christine Klein-Lataud appelle aussi les « à-peu-près » lorsqu'il s'agit de jeux de mots « dont le locuteur n'a pas conscience³ ») servent parfaitement de véhicule à l'humour vert. Les lecteurs ne peuvent par exemple pas réprimer un sourire en lisant l'idée que Rhéauna se fait des « ciseaux horaires⁴ », qu'elle croit le plus sérieusement être « des ciseaux qui coupent le monde en vingt-quatre parties différentes, pour les vingt-quatre heures de la journée » (TV, p. 52). Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Thérèse – du même âge que Rhéauna – fait elle aussi preuve d'une naïveté comique en expliquant l'expression « soue à cochon » à son petit frère, Marcel : « “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 coçon?” “J'sais pas. C'est de la soie. Faite avec du poil de cochon, j'suppose. Mais c'est supposé d'être ben sale.” » (GF, p. 84) Or, la naïveté n'est pas uniquement le propre des enfants, même si ceux-ci forment la majorité des cas du personnage naïf ; nous pouvons aussi l'observer « chez l'adulte sans éducation, que nous pouvons concevoir comme enfantin

¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3.

² Christine Klein-Lataud, *Précis des figures de style*, Toronto, Éditions du GREF, 1991, p.33.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Une précision s'impose : l'humour de ce passage est involontairement produit par Rhéauna (ce qui fait de lui un « à-peu-près »), mais est relayé aux lecteurs par le narrateur de Tremblay, qui l'a pensé et qui l'inscrit volontairement dans son œuvre (ce qui fait de lui un « calembour »).

quant à son développement intellectuel¹ ». En effet, « [l]a naïveté, l'ingénuité, peuvent être celles de l'enfant, de l'homme simple, de l'homme distrait, de l'homme qui manque d'agilité rhétorique. Elle est souvent ignorance². » C'est le cas par exemple de Bebette qui, naïve dans certains contextes en raison de son rôle (prématuré) de mère au foyer, n'a pas eu accès aux connaissances de la sphère publique en vieillissant. Les lecteurs ont alors droit à de l'humour vert lorsqu'ils sont témoins d'une conversation téléphonique entre Bebette et Maria : « C'est quoi ça, le décollage horaire³? Y fait déjà noir chez vous? Voyons donc, toi! » (TC, p. 179) Au contraire de Bebette, Maria s'est aventurée dans la sphère publique, ce qui met l'accent sur la naïveté de la première encore davantage.

Penchons-nous ensuite sur l'humour bleu, bouclier dont se munira Nana après avoir franchi le seuil de l'enfance et qui a comme domaine « l'imagination, le délire, l'utopie, le fantastique. Ajoutons-y un doigt de malice, des fous rires : voilà l'humour bleu⁴. » En effet, l'exagération dont Nana – une femme qui lorsqu'elle se sent impuissante n'hésite pas à se réfugier dans la puissance de l'imaginaire – fait quotidiennement preuve appartient au registre de l'humour bleu⁵ parce que « [l]es affaires sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telles qu'elles, voyons donc » (EFVP, p. 46). Dans les récits autobiographiques de Tremblay, le narrateur non seulement confirme très tôt dans l'histoire le sens du drame de sa mère, mais ajoute aussi que sa tendance vers l'exagération est « une de ses plus grandes qualités, [que] ses outrances étaient imagées et efficaces : on voyait

¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 326.

² Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 40.

³ Comme s'il pensait que Bebette aurait pu (et dû) sortir de sa cuisine, l'empathie du narrateur semble moins grande à l'égard de Bebette que de Rhéauna, qui n'est pas naïve pour les mêmes raisons que sa grand-tante.

⁴ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 178.

⁵ N'oublions pas que l'extravagant sens du drame de Nana apparaît chez ce personnage dès l'enfance. Par exemple, dans *La diaspora des Desrosiers*, le narrateur nous confie par discours transposé les pensées de Rhéauna, qui lorsqu'elle quitte la Saskatchewan « se laisse à imaginer que Maria, sa nature comme ses habitants, ne se remettra jamais de sa disparition » (TC, p. 53).

toujours tout de suite ce qu'elle voulait dire » (DCT, p. 14). Sa plus grande vertu, d'après lui, est donc son aptitude pour la transgression. Ainsi, les infractions des codes à suivre sont illustrées *positivement* par Tremblay, ce qui est très intéressant. Autrement dit, plutôt que de condamner les écarts de la norme de Nana, il célèbre « l'exagération et l'outrance [qui] font partie de son langage¹ », contrairement à son père, qui « se contente de hausser les épaules [...] [en] réponse à toute » (PFV, p. 27). Or, ayant passé la majeure partie de sa vie d'adulte dans sa cuisine, Nana continue par moments de s'exprimer avec une certaine naïveté, une naïveté qui, comme pour Bebette, est sans doute due à un accès limité à la sphère publique. C'est ainsi que, peut-être jalouse parce qu'elle n'a pas la possibilité – contrairement à son jeune fils – d'aller passer un après-midi au cinéma, elle dramatise les scènes de son quotidien :

Mon enfant est peut-être mort assassiné dans le fond du théâtre La Scala en regardant Maria Goretti se faire couper en morceau, pis vous pensez à manger! —Y va arriver, là... Vous le savez, c'est toujours long quand y va au vues... —J'appelle pus ça long! Y'aurait pu m'avertir, tant qu'à y être, j'y arais préparé son pydjama pis un lunch pour demain matin! (VA, p. 70)

Toutefois, même si elle essaie désespérément de trouver son fils en multipliant les appels téléphoniques, lorsque celui-ci rentre enfin, Nana, plutôt que de témoigner un soulagement quelconque, « reste clouée sur place, la main sur le cœur, peut-être même un peu déçue, inconsciemment bien sûr, de [l]e voir arriver sain et sauf avant la fin d'une des plus belles performances de toute sa carrière » (VA, p. 79). Le goût de Tremblay pour le théâtre transparaît encore une fois dans ses récits au travers de la comparaison de sa mère à une actrice interrompue dans son monologue.

¹ Jean-Marc Barrette, *op. cit.*, p. 383.

Il est donc clair que le véhicule de choix de l'humour bleu est l'hyperbole (qui « consiste [...] à exagérer pour donner de la force à l'expression¹ »). L'abondance de ce procédé rhétorique dans les « monologues » de Nana n'est pas surprenant, puisque « [p]armi les caractéristiques attestées dans le parler des femmes à l'oral, on retiendra en particulier un penchant pour l'hyperbole et l'intensité² ». Et pour Tremblay, qui excelle dans l'art de l'hyperbole comique, le théâtre est une source d'inspiration évidente qui continue de le servir, après plus de quarante ans d'écriture, dans *La diaspora des Desrosiers* : « Personne aime ça perdre, Maria, mais tout le monde réagit pas comme toi tu le fais! J'haïs ça, perdre, mais je fais pas des drames en trois actes qui ont pas de fin pis qui mènent nulle part! » (TV, p. 41) En explorant ce thème non seulement dans la narration, mais aussi dans les dialogues, c'est comme si Tremblay disait que sa mère et ses tantes avaient le théâtre dans le sang.

3.4.3. *Les sœurs Desrosiers ou le huis-clos*

Même si nous nous pencherons sur l'humour rouge dans une section à venir, disons simplement pour l'instant que celui-ci « ressemble parfois beaucoup à l'ironie, qu'il n'est séparé que par [...] cette irréductible nuance d'humanité et de compassion qui est le critère *sine quo non* de tout humour³ ». Dans cette section, il sera question d'un humour semblable à l'humour rouge, mais dont la « teinte [est] plus tendre et plus douce⁴ » : l'humour rose. Tel que nous l'avons signalé au premier chapitre de cette étude, Maria, Teena et Tititte Desrosiers ne sont pas seulement sœurs, mais aussi amies. Ensemble, délivrées des « incorrigibles éteignoirs au niveau des confidences » (GF, p. 300) que leur sont les hommes,

¹ Christine Klein-Lataud, *op. cit.*, p. 96.

² Annette Hayward, « Introduction » dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 6.

³ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

elles revivent les douceurs de leur enfance : elles se confient et s'écoutent sans jugement, mais, surtout, elles rient : « [l]e partage d'un même sens de l'humour et la capacité de rire aux larmes devant les mêmes choses sont aussi caractéristiques de l'amitié entre femmes¹ ». Voilà sans doute la raison pour laquelle Maria souhaite partir en vacances à Duhamel seule avec ses sœurs (c'est-à-dire sans ses enfants) ; elle veut se détendre, bien entendu, mais elle veut aussi rire : « Elle avait un tel besoin de rire ! » (TS, p. 72) Car, prises individuellement, Maria, Teena et Tititte ne sont pas particulièrement drôles, mais lorsqu'elles se réunissent, les rires abondent.

Les conversations parsemées de rires des sœurs Desrosiers sont fidèles au sens de l'humour dit féminin, qui privilégie

the relating of anecdotes about one's own and one's friends' personal experiences [...]. It involves not only creative spontaneity but connectedness and compassion; it invites self-disclosure and reciprocal sharing of perspectives; it is dependent on the immediate social context. Indeed, it is likely to be found in its purest form in a context of conversation among friends².

L'humour au féminin diffère donc de l'humour au masculin en ce que « *[w]omen's humor supports a goal of greater intimacy by being supportive and healing, while men's humor reinforces "performance" goals of competition, the establishment of hierarchical*

¹ Éline Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, p. 16. Les sœurs Desrosiers, quoique taquines, ne sont pas méchantes les unes envers les autres ; leurs rires les unissent plutôt que de les diviser. D'une part, le laisser-aller les rapproche lorsque par exemple leur frère essaie de se mêler de leurs histoires en jouant au sage, et qu'elles « s'empressent de rire aussitôt qu'il a le dos tourné » (TS, p. 90). D'autre part, la retenue les unit, notamment lorsque, en voyant Teena arriver au Paradis, « Maria s'était dit que sa sœur, peu habituée à se maquiller, avait l'air d'une guidoune et avait retenu un éclat de rire. » (TS, p. 49) Étant donné que Maria n'est pas reconnue pour son autocensure, le fait de supprimer un rire qui aurait pu gêner sa sœur en public est très évocateur de l'affection qu'elle lui porte.

² Mary Crawford, *loc. cit.*, p. 160. « le partage d'anecdotes concernant ses propres expériences ou celles d'amies [...]. Il implique non seulement la spontanéité créative, mais aussi les rapprochements et la compassion ; il invite les révélations de soi et l'échange réciproque de perspectives ; il dépend du contexte social immédiat. En effet, il sera probablement trouvé dans sa forme la plus pure dans un contexte conversationnel intime. » (C'est moi qui traduis.)

*relationships, and self-aggrandizement*¹ ». Et si nous tenons compte du contexte intime (donc qui attire les confidences) propice à l'humour au féminin, il n'est pas surprenant que les femmes dont les confidences sont encadrées de rires « cherchent à exprimer tantôt une angoisse, tantôt une révolte² », tel que le montre l'humour explicite³ du passage suivant :

Le silence s'étire, s'éternise, Teena est sur le point de se lever de table pour se sauver en courant, tant sa honte est cuisante, lorsque Maria éclate d'un beau grand rire pendant que Tititte, toujours la prude, pose ses deux mains sur son cœur. Leurs « T'as pas fait ça! » sont très différents mais fusent en même temps. (TS, p. 84)

Alors que le rire de Maria témoigne en quelque sorte de son accord avec les actes transgressifs de Teena, qui a vécu une histoire d'un soir, celui de Tititte renverrait davantage à un étonnement, peut-être même à une admiration cachée, devant l'audace de sa sœur. Plus loin, elles s'esclaffent de nouveau dans la cuisine à la suite d'un aveu transgressif, cette fois de la part de Maria : « “En tout cas, moi, je pourrai pus jamais regarder c't'homme-là dans les yeux, ça c'est sûr! J'aurais trop peur d'avoir envie de sauter dessus! Une chance qu'on s'en va après-demain!” Elles éclatent de rire en attachant leurs tabliers. » (TS, p. 214) Entre elles, il semble que les interdits (dans ce cas-ci sexuels) en attirent un autre : le rire.

¹ *Ibid.*, p. 161. « [l']humour des femmes vise une plus grande intimité grâce au soutien qu'il fournit et à son pouvoir de guérison, alors que l'humour des hommes vise la performance et la compétition, l'établissement de relations hiérarchiques et l'élévation de soi » (C'est moi qui traduis.)

² Lucie Joubert, « Le rire des filles au Québec » dans *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 36, 2006, p. 23.

³ Même si ce chapitre s'intéresse surtout aux reparties des personnages féminins de Tremblay, il est question ici de l'humour explicite dont l'auteur fait preuve lorsqu'il *affirme* que les femmes rient.

C'est ainsi que, sans hommes à séduire ou enfants à élever¹, les sœurs Desrosiers transgressent les règles de la parole féminine traditionnelle lorsqu'elles bavardent². À titre d'exemple, voici un extrait des nombreux bavardages des sœurs Desrosiers dont la caractéristique première est l'humour : « —Pour en revenir à Quo Vadis, même si c'était pas son nom, j'veus dis qu'y portait ben la jupette... —Moi, ça m'a un peu choquée, au commencement... —Ben oui, mais c'est de même qu'y s'habillaient, dans ce temps-là, y portaient toutes des jupettes... » (TV, p. 136) Ces bavardages, lorsqu'ils deviennent à l'occasion mouvementés, n'excluent pas les procédés rhétoriques susceptibles de produire de l'humour tels que l'interrogation oratoire (qui « consiste à poser une question qui est une assertion déguisée³ »). Et puisqu'elles ont toutes les trois le sang chaud, un commentaire de ce genre survient inévitablement lorsqu'elles passent beaucoup de temps ensemble ou lorsqu'elles vivent un moment difficile :

—T'appelles ça des canapés, toi? Tu sacres un motton de Pâté de Paris sur un biscuit soda pis t'appelles ça un canapé? —Comment tu veux que j'appelle ça? Un motton de Pâté de Paris sur un biscuit soda? —D'abord, c'est pas du Pâté de Paris, c'est du Paris Pâté, arrête donc avec ça, c'est fatigant... (TV, p. 42)

Inoffensives, ces interrogations oratoires ne s'attaquent pas réellement à celle qui les reçoit ; au moyen de l'humour rose, ils expriment un trouble dont la source est à l'extérieur du huis-

¹ Les femmes rient surtout lorsqu'elles se retrouvent entre elles car « inventer un personnage qui n'est pas soi et qui essaie, lui aussi, de s'amuser, à sa manière à lui, surtout quand ce personnage est infirmes et difformes » (GF, p. 158. C'est moi qui souligne.), ne peut être véritablement amusant – comme l'apprend un des fils de la grosse femme en faisant semblant d'être paraplégique pour accéder au terrain de jeu du parc Lafontaine.

² Quoique plusieurs siècles les séparent, l'intimité qui enveloppe le bavardage des sœurs Desrosiers s'apparente à celle qui caractérise la correspondance entre Madame de Sévigné et sa fille. En effet, Agnès Conacher affirme que « [c]'est parce que Madame de Sévigné écrit à sa fille dans l'intimité de sa chambre que la conversation tourne au bavardage, c'est-à-dire à des causeries spontanées où l'on peut se montrer tel que l'on est vraiment » (Agnès Conacher, « Vers une rhétorique du bavardage. Pour une perspective sévignienne de l'être-ensemble » dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, op. cit., p. 149). Il est intéressant de savoir que Diderot considérait le bavardage « comme un acte de défi, un acte subversif » (*Ibid.*, p. 153). Serait-ce cette honnêteté dépourvue du masque de la bienséance, surtout entendue de la bouche des femmes, que Diderot jugeait subversif?

³ Christine Klein-Lataud, op. cit., p. 62.

clos féminin (dans le cas présent, il s'agit du désir inatteignable d'une femme qui aurait aimé appartenir à une autre classe sociale).

3.5. *L'humour au féminin : de l'autodérision*

« One thing is clear: very few jokes are “only” jokes. Most of them are emblems of larger issues, which is the reason it is important to see their social and psychological function¹. »
— Regina Barreca,
They Used to Call me Snow White... But I Drifted

Si les femmes de Tremblay peuvent par moments être hilarantes, leurs rires attirent à d'autres occasions la sympathie des lecteurs. Notamment, lorsqu'elles s'ouvrent les unes aux autres, se racontent les parcours qui les ont toutes menées – seules – à Montréal, les sœurs Desrosiers « *use comedy to narrate their experience and so diffuse the pain*² ». Et quoiqu'elles puissent être tout à fait sérieuses en se confiant leurs plus grands secrets, elles se servent de l'humour à la fois pour se donner le courage de commencer leurs histoires et pour les banaliser après les avoir racontées. L'humour gris qui teinte leurs confidences, « c'est cette façon enjouée qu'on peut avoir d'être déprimé et de parler des raisons qu'on a de l'être³ ». Ajoutons à ce gris une teinte de blanc pour souligner aussi dans cet humour « un sens profond de la vanité de toute chose, le désespoir, l'humilité. Ce que la couleur blanche veut désigner, c'est d'abord cette part fondamentale de modestie qui l'habite, dans le moment même où il paraît rire de tout, être supérieur à tout⁴. » C'est donc dans le registre de l'autodérision que les sœurs Desrosiers discutent en riant de leurs malheurs, espérant sans

¹ « Une chose est claire : très peu de blagues sont “seulement” des blagues. La plupart d'entre elles sont emblématiques de questions plus larges, ce qui explique l'importance de leur fonction sociale et psychologique. » (C'est moi qui traduis.)

² Regina Barreca, *op. cit.*, p. 22. « racontent leur expérience avec comédie pour dissoudre la douleur » (C'est moi qui traduis.)

³ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 154-155.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

doute masquer leur vulnérabilité avec le bouclier de l'humour gris-blanc. Ainsi, en se racontant leurs tristes histoires de mariage raté et d'enfant illégitime, « elles ont ri des hommes, elles ont ri d'elles-mêmes, de leur vie, de leurs peurs » (TV, p. 159) pour accentuer le soulagement de ces aveux. Puis, après chaque confession,

[e]lles ont ri. Parce qu'il fallait bien réagir, faire en sorte que le moteur de la vie reparte, mettre fin à cette parenthèse essentielle mais navrante qui les rapprochait sans toutefois leur fournir les mots de consolation dont elles auraient toutes les trois eu besoin. (TV, p. 188)

Ce contexte met en évidence le fait que l'humour dissimule souvent,

en deçà des provocations ou des agressions plus ou moins feintes, un appel aussi pathétique que secret à la bienveillance d'autrui. [...] Comme si, conscient de sa fragilité, l'humoriste comptait moins sur ses propres forces que sur l'indulgente collaboration des autres¹.

Bref, nous ne pouvons nier que, par le rire, l'humoriste cherche à plaire, à être apprécié de son entourage. Or, tel que l'ont révélé plusieurs études sur l'humour, un problème apparaît lorsque l'autodérision qui aurait dû panser une plaie se transforme pour faire rire les autres en autodénigrement. À ce propos, ces études dévoilent le fait que, dans des contextes d'autodérision, « *women saw the victimization of other women in jokes as being funnier than did men. This reaction suggests that self-depreciating humor must play a very prominent role in the female sense of humor*². » D'après Joanne R. Cantor,

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Paul E. McGhee, *loc. cit.*, p. 198. « les femmes trouvaient la victimisation d'autres femmes dans des blagues plus drôle que les hommes. Cette réaction suggère que l'humour autodépréciatif doit jouer un rôle proéminent dans le sens de l'humour au féminin. » (C'est moi qui traduis.)

[a] first possible explanation is that the socialization process in our society promotes the idea of female inferiority and that even women's attitudes toward women are affected in this process. [...] A second possible explanation derives from the notion that our culture teaches different expectations about the appropriate behavior of males and females and that these cultural expectations affect the perception of sources who behave in particular ways. [...] A third possible explanation deals with expectations people may have about humor itself-independent of cultural expectations about the appropriateness of various forms of real-life behavior¹.

Or, même s'il arrive que ses personnages féminins se taquent, Tremblay ne se sert pas de l'autodénigrement ; il ne met pas en scène des femmes qui se prennent elles-mêmes comme cibles pour plaire aux hommes. Lorsqu'elles rient d'elles-mêmes, c'est pour atténuer leurs malheurs.

3.5.1. L'inattendu se produit enfin : une subversion

« Grâce aux mouvements féministes, pour la première fois, les femmes ont osé s'attaquer aux tabous du patriarcat par un rire subversif. »
— Judith Stora-Sandor
« Le rire minoritaire »

Toujours selon Noguez, si la colère transparaît dans l'humour, nous dirons de cet humour qu'il est rouge :

Un rictus, un tremblement, un battement de paupière un peu vif, un mot soudain plus ferme et plus tranchant qu'on ne s'y attendait (aussitôt, certes, atténué d'un adjectif amusant, émoissant, ou d'une antiphrase) : voilà le rouge. [...] Du coup, l'humour perd de sa splendide gratuité, rentre dans une stratégie, est stratégie. [...] Comme des vertèbres sous une peau, l'ossature d'une argumentation y paraît sous la bouffonnerie².

¹ Joanne R. Cantor, « What is Funny to Whom? The Role of Gender » dans *Journal of Communication*, vol. 26, n° 3, septembre, 1976, p. 167-168. Consulté en ligne le 30 novembre 2010, <http://onlinelibrary.wiley.com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01920.x/pdf>.

« [u]ne première explication possible serait que le processus de socialisation de notre société promeut l'idée d'une infériorité féminine qui informe même les attitudes des femmes envers les femmes. [...] Une deuxième explication découle de la notion stipulant que notre culture enseigne des attentes différentes concernant le comportement des hommes et des femmes et que ces attentes culturelles affectent une perception de ceux qui agissent de façons particulières. [...] Une troisième explication est liée aux attentes que les gens peuvent avoir concernant l'humour indépendamment d'attentes culturelles concernant la convenance de formes variées de comportements de la vie réelle. » (C'est moi qui traduis.)

² Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 160-162.

Cela apparaît par exemple dans les récits autobiographiques de Tremblay, dans lesquels Nana exprime plus souvent qu'autrement sa frustration par l'entremise de l'humour : « Les yeux foncés de ma mère se rétrécirent comme lorsqu'elle était sur le point de nous lancer une de ses reparties qui faisaient la joie de toute la famille. » (ACAT, p. 46) Or, même si l'humour rouge exprime une colère, il produit tout de même des rires. La réplique suivante, rapportée par le narrateur, le prouve clairement : « Quand elle était à bout d'arguments pendant une chicane, ma mère disait souvent : “Si t'avais la tête juste un peu plus grosse, j'pourrais la faire rôtir à Noël pis nourrir cinquante personnes avec! Pis j'aurais pas besoin de farce!” » (DCT, p. 49) Par ailleurs, en plus de permettre au personnage de décanter sa colère, l'humour rouge pourrait très bien servir de médium à l'humour au féminin que Stora-Sandor compare dans le passage suivant à l'humour juif, qui frappe « comme par ricochet, le monde qui l'entoure. En se posant comme victime, et ceci est particulièrement vrai pour l'humour au féminin, la société, responsable de cette “victimisation”, se trouve également mise en cause¹. » Faisant cette fois allusion au rôle traditionnel des femmes au foyer, Nana se sert de l'humour rouge pour faire connaître le fond de sa pensée aux lecteurs :

« Quand on est la gardienne d'un zoo, faut accepter les tracas qui viennent avec! » Elle sortit de la chambre le sourire aux lèvres, heureuse de sa dernière diatribe, admirable dans sa conviction d'être la reine incontestable du monologue bien construit et de l'insulte drôle et bien placée. Moi aussi je souriais. En quelques phrases, elle avait brossé un tableau assez précis de ce qu'elle pensait de moi, elle savait pertinemment que j'avais apprécié sa performance et compris son message [...], et elle se dirigeait, royale, vers son poêle et ses chaudrons. (ACAT, p. 144-145)

Inspirée par cette cuisine où elle passe la majorité de son temps, Nana se protège avec le sourire contre la division sexuelle de l'espace et, par extension, des rôles : « “T'es pas capable de brasser une soupe Lipton, j'vois pas pourquoi tu s'rais capable de brasser une sauce à spéghatti comme du monde!” [...] Elle me sourit [...] comme pour me dire : “As-tu

¹ Judith Stora-Sandor, *loc. cit.*, p. 179.

vu ça, chus t'encore capable de te répondre, hein?" » (DCT, p. 238) Or, comme nous l'avons vu plus haut, « *[s]everal studies have now been completed that suggest that humor is often used as a vehicle for exhibiting one's superior power or status and for exercising control over a social situation*¹ ». Vu l'étendue du pouvoir de l'humour, sa présence dans la bouche des femmes suffit à le rendre subversif, comme en témoigne l'éclat de rire de Bebette « qui, Rhéauna en est convaincue, a fait un peu trembler la maison » (TC, p. 159), et dont la puissance est évocatrice du pouvoir de sa grand-tante. Et comme « *[a]nger removes culturally imposed censoring mechanisms*² », il n'est pas si surprenant que Rose, dans un moment d'exaspération, se serve de son sens de la repartie auprès de son mari, Simon : « — Quand vous vous mettez à jaser, ça peut durer des heures... — Pis toé, quand tu te mets à boire, ça peut durer des jours!" Il se tait, reprend sa place. » (TS, p. 199) Dans tous ces extraits, Tremblay renverse encore une fois l'ordre des choses en permettant à ses personnages féminins d'avoir une certaine emprise sur les hommes dans une société définie par la domination masculine.

Conclusion : La femme qui fait rire

Munies d'un sens de l'humour contagieux, les femmes de Tremblay semblent destinées aux infractions à la parole féminine traditionnelle. Empreintes d'un humour et (d'une ironie) qui teinte à son unique façon les bavardages des sœurs Desrosiers, les observations de Rhéauna et les monologues de Nana, les règles de la parole féminine traditionnelle sont alors remises en question par Tremblay. Or, ce « pouvoir politique » dont il dote ses personnages féminins

¹ Paul E. McGhee, *loc. cit.*, p. 185. « [p]lusieurs études suggèrent que l'humour est souvent employé comme moyen d'exhiber son pouvoir ou sa supériorité et d'exercer un contrôle sur une situation sociale » (C'est moi qui traduit.)

² Regina Barreca, *op. cit.*, p. 65. « [l]a colère retire des mécanismes de censure culturellement imposés » (C'est moi qui traduit.)

en leur donnant la parole devient paradoxalement concret lorsque nous comprenons que « [l]e comique [...] est une évasion, ce qui suppose à la fois l'existence d'une prison (le monde réel) et d'une fuite (fantaisie ou fantastique)¹ ». Et il est intéressant de voir que les personnages féminins de Tremblay (en particulier Maria et Rhéauna/Nana) échappent à la prison traditionnellement féminine des rôles et de l'espace sexuels du monde réel, mais que leur fuite ne se limite pas qu'au champ du fantastique. En effet, celle-ci relève à la fois du fantastique (les meilleurs exemples sont les exagérations de Nana) et du réel, car dotées d'un sens incroyable de la repartie, elles s'approprient un pouvoir tout à fait réel autrefois réservé aux hommes, celui de faire rire. Et puisque la suscitation du rire était un droit de parole en quelque sorte refusé aux femmes, les personnages féminins téléguidés par Tremblay font donc preuve, en un sens, d'un humour au masculin qu'elles remanient à leur façon pour en faire une chose nouvelle : de l'humour au féminin. Parfois grossière, Maria suscite à plusieurs reprises le rire selon les mêmes tactiques qu'un homme avec ses nombreuses blagues à connotation sexuelle. Rhéauna, quant à elle, est un exquis mélange d'innocence et de perspicacité, la combinaison parfaite pour désarmer ses interlocuteurs par le rire, qu'elle suscite souvent avec une degré de surprise (tantôt chez elle, tantôt chez les lecteurs). Puis finalement, Nana, l'exemple le plus flagrant d'une fuite appartenant au domaine du fantastique, rappelle qu'« [o]n ne raconte une histoire que si, par un certain côté, elle sort de l'ordinaire. L'exagération est donc à la base de toute fiction² » et, dans ce cas-ci, des personnages féminins de Tremblay qui transgressent délicieusement la grâce, la simplicité et la concision de la parole féminine traditionnelle par *l'éclat du rire*.

¹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 126.

² *Ibid.*, p. 175.

CONCLUSION

*« These old narrow ideas of the feminist as a dour, sour-faced woman have got to go.
Feminists are not a lonely tribe of women fenced off from the rest of society.
Feminists read cookbooks and clip coupons from Sunday supplements.
Feminists like to dance, flirt, and wear high heels, often doing all three at the same time.
Feminists can like men – and enjoy the process of liking individual men for their own worth
instead of valuing all men simply because they're male.
Feminists enjoy the company of other women and value the company of other women.
Feminists don't wish they were men; they celebrate their womanhood¹. »*
— Regina Barreca
They Used to Call me Snow White... But I Drifted

La transgression des modèles au féminin chez Michel Tremblay

Après avoir examiné trois types de transgressions dans *La diaspora des Desrosiers* de Tremblay, soit la transgression du rôle traditionnel des femmes par l'agentivité, la transgression de l'espace traditionnellement réservé aux femmes grâce à l'exploration de l'« ailleurs » et la transgression de la parole féminine traditionnelle par le rire, il est indéniable qu'une certaine révolte prend place dans les œuvres du corpus.

[L]a révolte [féminine] peut prendre plusieurs formes. Elle a cependant toujours la même signification : elle substitue, aux valeurs traditionnelles, des valeurs propres aux femmes. À l'isolement, elle oppose la solidarité ; au silence, la parole, à l'ignorance, la connaissance ; à l'intolérance, la compréhension ; à la peur, l'ouverture à la vie. Au conformisme, elle répond par une révolte bien sentie. Selon Michel Tremblay, seule la révolte des femmes permet à celles-ci de résoudre des problèmes perçus comme particuliers mais qui sont les symptômes d'un mal collectif².

Tremblay semble donc se mettre en quelque sorte au service des femmes en présentant de nouvelles voies vers l'émancipation féminine à travers sa contribution littéraire. Conscient que l'indépendance a un prix lorsqu'elle est convoitée par une femme de la société

¹ « Ces vieilles idées étroites stipulant que les féministes sont des femmes austères à l'air revêché doivent disparaître. Les féministes ne sont pas une tribu de femmes seules à l'écart de la société. Les féministes lisent des livres de recettes et découpent les coupons-rabais des dépliants du dimanche. Les féministes aiment danser, flirter et porter des talons hauts, souvent les trois à la fois. Les féministes peuvent aimer les hommes – et apprécier le fait d'aimer des hommes pour qui ils sont plutôt que parce qu'ils sont des hommes. Les féministes apprécient la compagnie d'autres femmes et valorisent la compagnie d'autres femmes. Les féministes ne souhaitent pas être des hommes ; elles célèbrent leur féminité. » (C'est moi qui traduis.)

² Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, p. 178.

québécoise du début du XX^e siècle, Tremblay paraît suggérer qu'il vaut la peine pour les femmes de payer ce prix (contrairement à Maria, qui a en effet la vie dure, mais qui fuit ses responsabilités à maintes reprises) afin que leurs filles puissent profiter d'une indépendance exempte des compromis faits par les générations précédentes (contrairement à Nana, qui goûte à une certaine liberté, mais qui assume les mêmes responsabilités que sa mère).

Bref, dans les œuvres du corpus, peu importe leur rôle, les femmes de Tremblay sont agentes ; elles réévaluent les normes sexuelles établies, nourrissant l'espoir de faire un jour partie d'une société québécoise égalitaire libérée du carcan patriarcal. Tremblay propose même une façon d'amorcer le processus : en plus de prôner les identités multiples nécessaires à l'épanouissement personnel pour ses personnages féminins, il leur fournit les outils nécessaires à la création et à l'adoption d'identités multiples dans ces ouvrages se rapprochant du *Bildungsroman* féministe ou du « *novel of awakening*¹ », que Rita Felski distingue du *Bildungsroman* en ces termes :

Whereas the Bildungsroman depicts the shift from the confines of the domestic sphere into the public world as an emancipatory, if often problematic process, [...] the "novel of awakening" is grounded in a moral and aesthetic revulsion against the very nature of contemporary social reality, which is perceived as alienating and debased. It is not social integration which is the heroine's goal, but the recovery of a qualitatively different sense of self². »

Parmi ces outils se trouve notamment l'exploration d'espaces nouveaux qui accentueront la découverte de soi.

¹ Rita Felski, *op. cit.*, p. 142. « roman d'éveil » (C'est moi qui traduis.)

² *Ibid.*, p. 142. « Alors que le *Bildungsroman* dépeint le déplacement des confins de la sphère privée à la sphère publique comme un processus émancipatoire, bien que souvent problématique, [...] le "roman d'éveil" est ancré dans un dégoût moral et esthétique de la nature même de la réalité sociale contemporaine, qui est perçue comme aliénante et avilie. Ce n'est pas l'intégration sociale qui est le but de l'héroïne, mais la récupération d'un sentiment de soi qualitativement différent. » (C'est moi qui traduis.)

Although the [feminist Bildungsroman] often emphasizes internal growth and self-understanding rather than public self-realization, only by moving out into the world can the protagonist become critically aware of the limitations of her previously secluded existence and her unquestioning acceptance of the circumscribed nature of women's social roles¹.

En effet, réalisés à partir des déplacements géographiques et mentaux, le gain de connaissances et le déploiement de l'imaginaire semblent constituer des priorités pour Tremblay. Cette prise de conscience de l'inégalité sociale qui définit les rapports sexuels est importante dans *La diaspora des Desrosiers* et constitue déjà un premier pas vers l'exercice de l'agentivité (qui est souvent manifestée par le rire dans l'œuvre de Tremblay). Et quoi de mieux pour faire bouger les choses un peu que le rire et son « pouvoir politique » insoupçonné? C'est effectivement grâce au « rire d'accueil » dont il est question au troisième chapitre de cette étude que Tremblay présente certains enjeux, notamment le droit de parole des femmes et les limites que lui impose une société traditionnelle. Délicieusement comiques, les personnages féminins de Tremblay séduisent les lecteurs d'une toute nouvelle manière : en déjouant leurs attentes. Or, les femmes de Tremblay ne seraient pas aussi comiques si elles n'avaient pas connu autant de déplacements culturels ou si elles n'avaient pas transgressé les normes féminines et risqué la marginalité. Il est alors clair que les problématiques examinées dans les trois chapitres de cette étude sont intimement liées, car une transgression en appelle bien souvent une autre.

Au terme de cette réflexion, nous sommes donc en mesure de distinguer clairement ce que Lori Saint-Martin appelle les

quatre stades [de la révolte féminine chez Tremblay] : le cri, la rêverie, la parole et l'action. Le cri [ou la manifestation du désir de transgresser le rôle traditionnel des femmes] est une réaction spontanée qui surgit devant une situation intolérable, mais il ne change rien. La rêverie [ou une forme de transgression de l'espace traditionnellement réservé aux femmes] aide la femme à vivre, en lui faisant

¹ *Ibid.*, p. 135. « Quoique le [*Bildungsroman* féministe] mette souvent l'accent sur le développement intérieur et la compréhension de soi plutôt que sur la réalisation de soi publique, c'est seulement en s'aventurant dans le monde que la protagoniste prend conscience des limitations de son existence antérieurement à l'écart et de son acceptation inconditionnelle de la nature circonscrite des rôles sociaux des femmes. » (C'est moi qui traduis.)

oublier la réalité trop terne ; la parole [ou la transgression de la parole traditionnellement féminine par le rire et les confidences] permet d'établir des liens avec d'autres femmes ou de modifier une situation désagréable. L'action [ou l'exercice de l'agentivité] offre à la femme la possibilité de changer sa condition de façon définitive¹.

Mais il est de toute évidence encore trop tôt au début des années 1900 pour que cette révolte féminine n'aide la cause de Maria, qui avoue finalement sa détresse à ses sœurs dans *Le passage obligé*, le plus récent épisode de *La diaspora des Desrosiers*² : « [C]hus désespérée, entendez-vous, chus désespérée parce qu'y a pas de solution à mon problème, y en a pas³! » En effet, plutôt que de goûter à la liberté dont elle a toujours rêvé, ses « fugues », comme Tremblay les appelle, l'amènent « [l]oin de ce qu'elle détestait, soit, mais aussi du rêve qu'elle s'était fait de la vie qu'elle allait mener quand elle aurait le courage de quitter son patelin » (PA, p. 20). Il semble donc que Maria ne fasse qu'ajouter un boulet à ses pieds avec chaque révolte ; ayant laissé Rhéauna et Théo à Sainte-Maria-de-Saskatchewan sur un coup de tête plutôt que de ramener Béa et Alice avec eux à Montréal, sa dernière « fugue » laisse cette fois ses quatre enfants entre les mains de leur grand-mère gravement malade et de leur grand-père fragile et mal initié au travail domestique. De fait, comme pour nous montrer à quel point les responsabilités maternelles que Maria confie à sa fille aînée depuis deux ans ont accéléré son développement et l'ont modelée sur rôle traditionnel des femmes, le narrateur nous livre par discours transposé l'examen des éventualités qui n'inquiètent, parmi le jeune quatuor, que Rhéauna :

L'année précédente, elle est revenue avec joie retrouver ceux qu'elle aimait. Ses sœurs, ses grands-parents. En plus, en quittant la Saskatchewan, sa mère lui a fait le cadeau de lui laisser son petit frère pour qu'elle en prenne soin. Et voilà qu'un autre gros morceau de sa vie va lui être enlevé. Pour les plonger une fois de plus, ses sœurs, son frère et elle, dans l'incertitude la plus complète. Que va-t-il leur arriver, tout seuls avec un vieux monsieur qui ne sait pas, comme tous les hommes, tenir une

¹ *Ibid.*, p. 174.

² Nous n'avons pas tenu compte de cet épisode dans cette étude parce que, comme nous l'avons mentionné en introduction, il est trop récent.

³ Michel Tremblay, *Le passage obligé*, Montréal, Leméac, 2010, p. 118. (Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

maison et élever des enfants, inutile et perdu qu'il est dans la boucane de sa pipe qui fleure trop fort la vanille? Va-t-elle devenir de façon officielle la femme de la maison, le chef de la famille avec toutes les responsabilités que ça comporte? (PA, p. 81)

Dans cet extrait, nous voyons naître à travers l'ironie et le questionnement une certaine angoisse chez une fillette qui comprend qu'un étau se resserre progressivement sur elle depuis l'appel téléphonique de sa mère dans *La traversée du continent*, coup de fil qui était en fait l'appel d'une vie traditionnelle.

Car même si Rhéauna est « une fillette intelligente qui a passé deux ans dans une énorme ville et qui a appris là des choses qui ne se sont jamais rendues jusqu'[à Sainte-Maria-de-Saskatchewan] » (PA, p. 33), elle subit les conséquences des choix impulsifs de sa mère et sera piégée par le carcan social qu'elle cherche elle-même à éviter. Ce dernier volet de *La diaspora des Desrosiers* met donc en scène une mère qui, dans une tentative finale de reconstruction familiale, opte à contrecœur pour la conjugalité¹ en mariant le père de Théo qui l'a retracée à Montréal et qui veut assumer sa part de responsabilités auprès d'elle, une mère qui ne sera jamais heureuse sauf dans de moments de bonheur éphémères où elle choisit de rire de ses peines, et une fillette sur qui la sphère privée se referme malgré elle, une fillette qui ne jouera pas avec ses sœurs et son frère, mais qui les élèvera : « Rhéauna se tourne vers la route, met ses mains en porte-voix : “Béa! Alice! Prenez soin du p'tit, y faut que j'aille travailler dans' maison!” » (PA, p. 35) Et si elle gère bien les responsabilités qu'elle hérite de sa mère (et de sa grand-mère, qui est limitée par la douleur et les médicaments qu'elle prend pour l'apaiser) durant les mois d'été, c'est avec beaucoup

¹ Cette victoire de la société patriarcale du début du XX^e siècle ne fait pas de Maria une mère de famille traditionnelle pour autant. Malgré son union, elle réussit à esquiver le traditionalisme en demeurant une femme forte qui transgresse les stéréotypes féminins en disant et en faisant ce qu'elle veut quand elle veut. Car contrairement à Rose, Maria n'est pas amoureuse de son mari. Même s'il est le seul homme à l'avoir traité avec autant de respect, Maria n'en sera pas plus heureuse. Pour elle, le vrai bonheur s'inscrit dans la liberté la plus totale, liberté qui lui est totalement inaccessible.

d'appréhension que Rhéauna se voit les assumer à la rentrée des classes, elle qui aime tant apprendre et qui aurait même voulu « devenir une maîtresse d'école [pour] aller plus loin que les autres » (PA, p. 96). C'est toutefois elle qui prend la décision, sans qu'on ne lui ait demandé quoi que ce soit – du moins pas explicitement –, de rester à la maison pour exécuter les tâches autrefois accomplies par sa grand-mère au lieu de retrouver les bancs de l'école. Puis, elle est franchement saisie de frayeur lorsqu'elle considère les changements qu'entraînera la mort de sa grand-mère : « Trop de bouleversements en si peu de temps, elle n'arrivera jamais à tout gérer! Elle sait pourtant que la responsabilité lui en incombera et qu'elle n'aura pas la force, non, elle n'aura pas la force de faire face à tout ça. Une boule se forme dans sa gorge. » (PA, p. 213) Or, Tremblay nous laisse par moments croire que Rhéauna pourra un jour trouver le bonheur que sa mère espérait trouver dans ses déplacements géographiques en assumant le rôle masculin de « flâneur » ou d'« étrangère ». Dans le passage suivant, le narrateur suggère justement cela lorsqu'il nous fait part des déplacements mentaux que la maladie de Joséphine suscite chez la fillette, qui lit une revue et se réfugie dans ses images :

Ces petits globes pulpeux autour des oreilles de jolies Françaises – la légende, sous la photo, dit : « La cueillette des cerises dans l'est de la France » – sont donc devenus pour elle un symbole de liberté et d'évasion depuis que sa grand-mère est malade. Après les crises de Joséphine, Rhéauna se réfugie dans sa petite chambre et contemple l'illustration en se disant que quelque part, très loin, des Françaises heureuses ramassent des cerises. Et chaque fois elle se demande si le besoin de bouger des Desrosiers ne finira pas par la saisir elle aussi, si l'envie ne lui prendra pas un jour d'aller cueillir des cerises dans l'est de la France. Il lui arrive en effet de plus en plus souvent de rêver qu'elle prend le bateau pour les vieux pays. (PA, p. 127)

Nous savons cependant que Rhéauna ne se rendra pas en France, qu'elle retournera à Montréal avec sa mère une fois pour toutes, accompagnée de ses sœurs et de son frère, et qu'elle sera là une mère au foyer jusqu'à la fin de ses jours. Comment pourrions-nous en douter avec cette phrase, qui suit l'autodafé des contes de Josaphat-le-Violon et qui présente

l'épilogue dans lequel elle rencontre son futur mari (Gabriel, le fils du poète et le père de Tremblay) : « Elle vient de mettre fin à son enfance. » (PA, p. 241) Nous savons toutefois que Rhéauna n'enferme pas son imagination dans le poêle où elle détruit l'héritage de Josaphat-le-Violon, car, même après avoir eu des enfants (les siens, cette fois), nous apprenons dans un roman qui – notons-le – est dédié à une femme « qui s'est révoltée vingt ans avant tout le monde et qui en a subi les conséquences » (GF, p. 7) que

chaque fois qu'elle entendait le vieil homme raconter une de ces histoires où se mêlaient si intimement le vrai et le faux, la vie tellement quotidienne de la campagne et son fantastique besoin d'illusions et de merveilleux, son cœur se mettait à battre plus rapidement et elle se laissait transporter avec joie dans le canot de la chasse-galerie ou au pays des pets-de-sœurs qui donnent le fou rire et font perdre la mémoire. (GF, p. 302)

Il ne nous reste donc qu'à nous demander une chose : quoiqu'elle ne soit pas devenue la plus grande auteure du Canada français, Rhéauna s'est peut-être transformée dans le plus grand personnage du Canada français, alors que serait-elle devenue si son histoire s'était déroulée au début du XXI^e siècle? Spéculations, certes, sur un personnage qui a dû, à son corps défendant, « rentrer dans les rangs » ; impression de gaspillage aussi devant toute cette énergie confinée aux lieux traditionnels après avoir goûté à une certaine liberté. Tremblay, en nous racontant « Nana », confère à son personnage, par l'écriture, tout l'espace et tous les possibles que l'existence lui a ravis.

Bibliographie

I. Le corpus

A) Le corpus principal : *La diaspora des Desrosiers*, vol. 1, 2, 3

Tremblay, Michel, *La traversée des sentiments*, Montréal, Leméac, 2009, 251 p.

Tremblay, Michel, *La traversée de la ville*, Montréal, Leméac, 2008, 208 p.

Tremblay, Michel, *La traversée du continent*, Montréal, Leméac, 2007, 284 p.

B) Le corpus secondaire :

***La diaspora des Desrosiers*, vol. 4**

Tremblay, Michel, *Le passage obligé*, Montréal, Leméac, 2010, 247 p.

Trois pièces de théâtre

Tremblay, Michel, *Le paradis à la fin de vos jours*, Ottawa, Leméac, 2008, 46 p.

Tremblay, Michel, *Encore une fois, si vous permettez*, Ottawa, Leméac, 1998, 67 p.

Tremblay, Michel, *La maison suspendue*, Ottawa, Leméac, 1990, 119 p.

Les récits autobiographiques

Tremblay, Michel, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac, 1994, 284 p.

Tremblay, Michel, *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992, 290 p.

Tremblay, Michel, *Les vues animées*, Montréal, Leméac, 1990, 229 p.

Un roman

Tremblay, Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Ottawa, Leméac, 1978, 329 p.

II. La théorie

A) Les ouvrages théoriques

- Agacinski, Sylviane, *Politique des sexes*. Précédé de *Mise au point sur la mixité*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1998], 219 p.
- Audet, Éline, *Prostitution. Perspectives féministes*, Montréal, Éditions Sisyphe, 2005, 120 p.
- Audet, Éline, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, 250 p.
- Bal, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, 199 p.
- Barreca, Regina, *They Used to Call me Snow White... But I Drifted*, New York, Viking Penguin Books, 1991, 223 p.
- Barrette, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, 544 p.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975 [1940], 157 p.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, 292 p.
- Chodorow, Nancy J., *The Reproduction of Mothering*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1999 [1978], 263 p.
- De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], 408 p.
- De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], 663 p.
- Epstein Nord, Deborah, *Walking the Victorian Streets: Women, Representation and the City*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995, 270 p.
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 223 p.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1988 [1905], 442 p.

- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, 159 p.
- Jankelevitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.
- Jeffers, Thomas L., *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, 246 p.
- Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998, 221 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, 256 p.
- Klein-Lataud, Christine, *Précis des figures de style*, Toronto, Éditions du GREF, 1991, 145 p.
- Lefebvre, Henri, *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*, Éditions Anthropos, Paris, 1974 [1972], 281 p.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1961], 1263 p.
- Noguez, Dominique, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Librairie générale française, 2000, 256 p.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, 433 p.
- Plessner, Helmuth, *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995 [1982], 215 p.
- Rich, Adrienne, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1980, 297 p.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, 331 p.
- Saint-Martin, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, 1989, 373 p.
- Sareil, Jean, *L'écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 185 p.

Williams, Raymond, *The Country and the City*, London, Chatto & Windus, 1973, 335 p.

B) Les articles théoriques

Ardener, Shirley, « Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction » dans Shirley Ardener (éd.), *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, London, Croom Helm London, 1981, p. 11-34.

Cantor, Joanne R., « What is Funny to Whom? The Role of Gender » dans *Journal of Communication*, vol. 26, n° 3, septembre, 1976, p. 164-172. Consulté en ligne le 30 novembre 2010, <http://onlinelibrary.wiley.com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01920.x/pdf>.

Conacher, Agnès, « Vers une rhétorique du bavardage. Pour une perspective sévignienne de l'être-ensemble » dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 143-161.

Crawford, Mary, « Humor in Conversational Context: Beyond Biases in the Study of Gender and Humor » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender*, Amityville, Baywood Publishing Company Inc, 1989, p. 155-166.

Gardiner, Judith Kegan, « Introduction » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 1-20.

Hadj-Moussa, Ratiba, « Indétermination, appartenance et identification. Penser l'identité » dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 219-243.

Havercroft, Barbara, « Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt » dans *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été, 1999, p. 93-113.

Hayward, Annette, « Introduction » dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 5-32.

Hekman, Susan, « Subjects and Agents: The Question for Feminism » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 194-207.

Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie » dans *Poétique*, n° 46, avril, 1981, p. 140-155.

- Imbert, Patrick, « Introduction » dans Patrick Imbert (dir.), *Le Canada et la société des savoirs. Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2007, p. 7-10.
- Imbert, Patrick, « Société des savoirs et transformations culturelles » dans Patrick Imbert (dir.), *Le Canada et la société des savoirs. Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2007, p. 11-80.
- Johnson, Miriam M., « Maternal Agency vs. the Brotherhood of Males » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 152-166.
- Joubert, Lucie, « Le rire des filles au Québec » dans *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 36, 2006, p. 15-27.
- Joubert, Lucie, « Avant-propos » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 9-14.
- Joubert, Lucie, « La vieille fille devant ses juges. Angle de perception et généricité » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 155-177.
- Maxwell, Amélie, « Le mythe américain du *self made man* dans les littératures francophones du Canada : Apprivoiser le changement en s'approvisionnant de déplacements » dans Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs, LE CANADA ET LES AMERIQUES*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2009, p. 111-143.
- McGhee, Paul E., « The Role of Laughter and Humor in Growing Up Female » dans Claire B. Kopp (éd.), *Becoming Female: Perspectives On Development*, New York, Plenum Press, 1979, p. 183-206.
- Meindl, Dieter, « The Contemporary Intercultural North American *Bildungsroman*: A Provisionnal View » in Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert (dir.) *Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*, Ottawa, Legas, 2006, p. 95-104.
- Pope, Katherine V., « The Divided Lives of Women in Literature » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender*, Amityville, Baywood Publishing Company Inc, 1989, p. 21-28.
- Poulin, Richard, « Quinze thèses sur le capitalisme et le système prostitutionnel mondial » dans *Alternatives Sud*, vol. 12, 2005, p. 7-29.

- Randall, Marilyn, « La solitude au féminin ou comment devenir vieille fille » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 117-129.
- Robert, Lucie, « L'impossible parole des femmes » dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, 1993, p. 359-376.
- Roberts, Katherine A., « Le droit à la ville. Florentine et l'errance au féminin » dans Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, UQAM, Cahiers de recherche de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), n° 3, 1998, p. 29-47.
- Schweickart, Patrocínio P., « What Are We Doing? What Do We Want? Who Are We? Comprehending the Subject of Feminism » dans Judith Kegan Gardiner (éd.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1995, p. 229-248.
- Sicotte, Geneviève, « Femmes seules chez Zola. Entre le stéréotype et l'archétype » dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 15-33.
- Stora-Sandor, Judith, « Le rire minoritaire » dans *Autrement*, n° 131, septembre, 1992, p. 172-182.
- Towson, Shelagh M. J., Mark P. Zanna and Glenda MacDonald, « Self-Fulfilling Prophecies: Sex Role Stereotypes as Expectations for Behavior » dans Rhoda K. Unger (éd.), *Representations: Social Constructions of Gender*, Amityville, Baywood Publishing Company Inc, 1989, p. 97-107.
- Wolff, Janet, « The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity » dans *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 34-50.

C) Les thèses

- Cardinal, Jacinthe, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Thèse de maîtrise, Montréal, UQAM, 2000, 102 p.