

Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay

Jacques Cardinal

Volume 26, numéro 1 (76), automne 2000

L'immonde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201516ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201516ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cardinal, J. (2000). Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay. *Voix et Images*, 26(1), 18–39.
<https://doi.org/10.7202/201516ar>

Résumé de l'article

L'immonde apparaît chez Tremblay comme violence qui détruit le lien à l'autre et à la communauté. Un théâtre de l'exorcisme se dresse alors afin de conjurer cette violence qui nie l'ordre instauré par la parole. L'analyse porte ici sur cette dimension symbolique par laquelle la parole est le lieu de la reconnaissance du sujet.

Exorciser l'immonde. Parole et sacré dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay

Jacques Cardinal, Université de Montréal

L'immonde apparaît chez Tremblay comme violence qui détruit le lien à l'autre et à la communauté. Un théâtre de l'exorcisme se dresse alors afin de conjurer cette violence qui nie l'ordre instauré par la parole. L'analyse porte ici sur cette dimension symbolique par laquelle la parole est le lieu de la reconnaissance du sujet.

CARMEN: T'as mal tissé ta toile, Maurice, pis un bon jour l'araignée pourrait ben mourir étouffée au milieu de ses mouches! J'te regarde dormir, des fois, pis j'te dis que t'es pas toujours beau à voir. Y faudrait que la Main pis la Catherine ayent peur de toé comme la peste, Maurice, pis que toé tu règnes dessus comme un rat sur un corps à vidanges¹!

Le récit de la Genèse nous l'apprend: Élohim créa les cieux, la terre, la lumière, le soleil, la lune, les étoiles, la verdure, les arbres, les poissons, les oiseaux et les bêtes de toutes sortes pour, enfin, créer à son image, l'homme et la femme. Ce récit n'est pourtant pas qu'une plate énumération puisqu'il met en scène, surtout, les gestes premiers qui fondent le monde. Ainsi le récit révèle-t-il que le monde n'advient comme tel qu'en prenant appui sur la souveraineté de la parole («Élohim dit...»), et par l'action de séparer qui différencie ce qui n'était auparavant que magma («Élohim vit que la lumière était bonne et Élohim sépara la lumière des ténèbres») (*Gn* 1, 31)². Le récit se lit, en effet, non seulement comme une

-
1. Michel Tremblay, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1976, p. 30. Toutes les citations renvoient à cette édition. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SCM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses.
 2. Édouard Dhorme (dir.), *La Bible*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1956.

suite de déclarations souveraines, mais comme une mise en ordre du monde par l'action de différencier: Élohim séparant tout autant la lumière des ténèbres (le jour de la nuit), les eaux d'avec les eaux (en créant le firmament), la Terre des Mers, et les espèces végétales des espèces animales («Que la terre fasse sortir des animaux vivants selon leur espèce: bestiaux, reptiles, bêtes sauvages, selon leur espèce!») (*Gn* 1,24) Nommer, différencier: gestes premiers d'où surgit le monde, l'arrachant à l'immonde indifférencié. Sans doute est-ce cela qu'évoque cette scène placée au commencement du récit: «La terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l'abîme et l'esprit d'Élohim planait au-dessus des eaux.» (*Gn* 1, 2) Ce désert, ce vide (qui se dit *tohu-bohu*, en hébreu *tobû-wâ-bohû*), ces ténèbres et cet abîme, suggèrent un état des choses d'où il faut d'abord sortir pour qu'advienne l'être, le monde. Cette sortie ou cet arrachement, comme on voudra, reste lié au mystère de la parole souveraine, c'est-à-dire à une altérité radicale et fondatrice qui révèle le monde en le donnant, don qui est irréductible et qui clôture le procès de la quête originaire. Le monde s'édifie en bordure de cet immonde — figurable négativement sous les noms d'une altérité inquiétante et irreprésentable —, le refoulant par la parole «nommante» et «différenciante». La parole tranche ainsi dans le magma de l'immonde pour donner un commencement, sinon une origine qui, dès lors, fait bord à cet innommable abîme. En cela, nommer, différencier, c'est poser de manière fondamentale le registre existentiel de l'identité sur la base d'un jugement capable de discerner le même et l'autre, dans la mesure où il n'y a aucun sens à parler de l'identité sans supposer la différence, ni aucun sens à parler de la différence sans supposer l'identité, serait-elle minimale ou ponctuelle.

S'étonnera-t-on de retrouver également dans la *Théogonie* d'Hésiode — autre texte fondateur qui se tient en l'un des commencements de la culture occidentale — la logique, ou mieux, la valeur anthropo-logique première de ce nommer-différencier, marquant l'avènement du monde? La parole se fonde encore ici sur une altérité radicale et irréductible, le poète n'étant, dans ce cas, que l'humble porte-parole des Muses, gardiennes de la mémoire et donatrices du chant. Récit qui, en racontant la naissance des dieux, pose peu à peu la mise en ordre du monde qui émerge du Chaos: «En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-Béant, et ensuite Gaïa la Terre aux larges flancs, universel séjour à jamais stable³.» Vide obscur, béance illimitée et sans fond, confusion première et vertigineuse: ainsi apparaît l'immonde contre lequel s'édifie le monde à mesure que les dieux naissent, chacun étant l'incarnation d'une puissance ou d'un savoir-faire. Mais ce récit ne se réduit pas à l'apparente naïveté d'un anthropomorphisme généralisé. Cette généalogie se déploie

3. Hésiode, *Théogonie. La naissance des Dieux*, traduit par A. Bonnafé, Paris, Rivages poche, coll. «Petite bibliothèque», 1993.

selon un ordre savant où l'on peut déjà reconnaître une logique, alors qu'apparaissent des hiérarchies, des symétries, des regroupements par hénades, dyades ou triades entre les puissances bénéfiques et maléfiques ; ordonnancement qui suppose, toujours déjà, une anthropologie qui pour faire un monde doit en quelque manière triompher de la violence originelle, soit de l'immonde. Par l'énonciation en quelque sorte raisonnée des différences qui émergent du Chaos, ce récit est en effet un *logos* qui permet de conjurer la violence inhérente au désordre ; voilà pourquoi, enfin, il est aussi l'institution d'une royauté — celle de Zeus, et des Olympiens⁴.

Le monde s'oppose ainsi à l'immonde comme à l'originelle chaos qui est aussi violence première du désordre. L'immonde est donc le non-symbolisable, l'altérité absolue, l'impossible même, à quoi on se mesure par le voile magique du Nom qui instaure la coupure fondatrice entre l'être et le tout Autre, lequel peut tout autant apparaître comme la figure bienfaitrice de quelque divinité ou comme ce qui résonne dans l'anonyme et infini silence des abîmes sans fond, là, dans les parages obscurs et inquiétants de la Chose (selon Lacan). L'immonde, dès lors, peut revenir sur le mode de l'abjection alors que, à l'occasion d'une expérience déterminée, le sujet éprouve un dégoût si intense qu'il mesure ce faisant la fragilité de la clôture qui le sépare de cette béance originelle. À cet égard, chacun porte en lui ce fond obscur, refoulé dès l'origine par cette parole de désir qui, en donnant l'être, refoule l'immonde. Lorsque manque cette parole « nommante », premier noyau du désir, l'immonde ressurgit alors sous les figures inquiétantes du chimérique, du monstrueux ou de l'informe ; Réel du mélange, du poreux et de la souillure qui envahit le sujet dès lors que le nom ne borne plus le tout Autre⁵.

À cet égard, l'épisode de la castration d'Ouranos dans la *Théogonie* a une valeur symbolique fondamentale. On se souviendra, en effet, qu'Ouranos est d'abord ce père despotique qui hait ses enfants, leur refusant la lumière en les tenant cachés dans les entrailles de leur mère, Gaïa (la Terre), qui souffre et gémit de les porter en elle, à l'étroit. C'est alors qu'elle ourdit avec ses fils le complot de la castration d'Ouranos (le Ciel) qui, chaque nuit, vient s'étendre sur elle. Violence qui s'accomplit dès lors contre la violence, afin de rompre avec elle et permettre la reconnaissance de l'autre, laquelle s'assure d'abord par le montage symbolique de la filiation. La castration d'Ouranos figure ainsi la nécessité d'une coupure

-
4. Outre l'introduction de Jean-Pierre Vernant à l'édition citée ici, on peut lire à ce sujet Clémence Ramnoux, « Des noms divins au vocabulaire de sagesse », *Encyclopédie philosophique universelle. L'univers philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 667-675. De la même auteure, *La nuit et les enfants de la nuit*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986.
 5. Voir à ce sujet les analyses de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, et de Cornelius Castoriadis, « Institution de la société et religion », *Esprit*, n° 5, mai 1982, p. 116-130.

intime et première d'où le père prend sens et corps. L'immonde, en cela, désigne un état des choses d'avant la paternité, où domine la violence (sexuelle ou autre)⁶. On peut également lire l'épisode du sacrifice d'Abraham comme le détournement de cette originaire scène de violence alors que Dieu déplace le sacrifice du champ du réel au champ du symbolique, permettant ainsi d'assujettir le père à l'Autre, c'est-à-dire d'en faire le sujet de la loi et non celui de la violence.

Cette ouverture sert ici de cadre à l'analyse d'un texte qui permet de penser l'immonde comme ratage de la parole, ancrage fragile du sujet dans l'ordre symbolique, et règne de la violence. L'immonde chez Tremblay apparaît en effet dans la prolifération de cette violence qui détruit le lien à l'autre et à la communauté comme une peste. Se dresse ici un théâtre de l'exorcisme sur la scène duquel veut être rejoué, contre l'envoûtement d'une aliénation et la souillure, l'avènement d'une parole authentique et souveraine. Ce théâtre cherche ainsi à repasser par la dimension du sacré, expérience première au plan anthropologique d'une parole dont le sens conjure le péril originaire de l'indifférenciation, donnant alors un point de repère, un centre et, pour tout dire, un rapport à la loi qui s'élève contre l'immonde de la violence⁷. Ce qui se rejoue sur ce théâtre n'est cependant en aucun cas marqué par le désir nostalgique de cette alliance ancienne entre le sujet et la parole ; cette mise en scène redécouvre plutôt, par-delà le relativisme d'un certain discours contemporain, la nécessité pour le sujet de nouer, ne serait-ce que ponctuellement, sa parole à la loi : en l'occurrence, celle d'une parole dont le processus identitaire repose non sur une métaphysique, mais sur la reconnaissance.

Misère de la parole

Jouée pour la première fois en 1976, *Sainte Carmen de la Main* est la dixième pièce du premier cycle des *Belles-sœurs*, commencé en 1965. Elle est thématiquement et formellement intéressante en raison même de la place qu'elle occupe dans le cycle, puisqu'elle se présente à la fois comme la plus stylisée et la plus « positive », jusque-là, de l'œuvre de Tremblay. Par sa référence appuyée à la tragédie et son discours religieux aux accents rédempteurs, elle cherche, en effet, à briser le moule des misères — amoureuse, sexuelle, sociale, politique — qui minent tous les personnages. La pièce est ainsi l'avènement du désir d'un autre chant dont on peut dire qu'il vise à recoller les morceaux d'un monde qui éclate sous le poids de ses passions mortifères et de ses haines. On pourrait ainsi relire les pièces qui la précèdent et y retrouver le chant discordant

6. Selon la thèse soutenue par Freud dans *Totem et tabou*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965.

7. À propos de ce surgissement du sacré comme mise en place d'un centre, voir Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

de sujets incapables d'accéder à leur désir, coincés par un trop lourd héritage familial et social qui les détruit et leur enlève tout espoir d'en sortir. Théâtre de la douleur dont le chant est celui de la plainte, de la lamentation, de la vocifération.

Rappelons que *Les belles-sœurs* ouvre le cycle de la représentation de ce monde en morceaux : familles divisées, épouses et maris séparés ou unis dans la haine, parents et enfants noués par le malheur d'une filiation mal assumée, témoignent d'une parole en déroute⁸. La parole — celle de ces longs soliloques où se consomment la plupart des personnages —, relève essentiellement de la médisance, du ressentiment, de la frustration et de l'impuissante rêverie. Rappelons-nous cette pièce depuis l'anecdote qui réunit les belles-sœurs : la séance de collage de timbres-primés qui a lieu après que Germaine Lauzon en a gagné un million. Scène qui se laisse déchiffrer comme une allégorie dans la mesure où ce million de timbres à coller dans de petits calepins est comme l'avènement tant attendu de ce livre-du-rêve (de la jouissance, de l'espoir) enfin recollé et lisible. Malheureusement, le livre-du-rêve est et restera en morceaux (un million exactement...), tandis que la pièce nous montre comment, assises pour ainsi dire sur ce trésor, les femmes se plaignent avec véhémence de leur misérable sort. Le livre ne se (re)composera jamais, chacune des belles-sœurs volant un peu du trésor de Germaine. La mesquinerie issue du malheur étant plus forte que le rêve, Germaine ne peut échapper seule à cette déperdition collective. On voudrait bien pouvoir se coller au rêve en collant à sa place cet amas de timbres merveilleux, mais, ultimement, ça ne colle pas... La haine domine les sujets qui ne parviennent pas à recomposer le livre rêvé de Germaine (qui est aussi le leur). Le « gros lot », l'argent, les biens matériels, ne peuvent en fin de compte lier les membres d'une communauté (de femmes) toujours déjà désunis dans le malheur d'une parole impuissante. La haine, la violence règnent sur cette communauté, et, à l'évidence, ce n'est pas ici l'argent qui peut magiquement réinscrire le sujet dans l'ordre symbolique d'une parole qui serait d'emblée reconnaissance de l'autre.

D'un point de vue formel, *Les belles-sœurs* se donne à lire comme une suite de monologues et de dialogues, suite de plaintes et de jérémiades autour d'un désir qui ne parvient pas à s'incarner. Ponctuellement, quelques séries récitatives prononcées en chœurs rythment les lourdes paroles du malheur, stylisant cette parole de souffrance afin de la rendre supportable, ressaisissant ainsi, par une sorte de nœud, le désastre du rêve. Mais si ces chœurs sont peu nombreux — une seule fois au premier acte, et plusieurs fois au second —, ils n'en produisent pas moins un rythme, permettant du coup de représenter cette parole en déperdition.

8. Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, Leméac, coll. « Théâtre », 1972.

L'insoutenable ou l'immonde de la représentation prend donc forme, nouant les mots épars de cette dérive mortifère pour en faire, malgré tout, un chant d'exorcisme. Le chœur impose une forme à l'informe, à l'immonde, au non-dit ou à l'irreprésentable de l'expérience malheureuse. Outre le fait que ce récitatif à plusieurs voix nous montre la misère individuelle et collective (sociale), il interrompt provisoirement la dissonance de ces paroles blessées en les faisant se raconter à l'unisson, donnant ainsi à rêver l'avènement d'un sens en commun par où le monde est monde; en cela, le jeu du chœur *sublime* le joul, voix de la douleur et de l'impuissance sociopolitique. La pièce accomplit donc un certain travail formel et, du coup, symbolique, où (le corps éparpillé de) la parole se ressaisit un peu pour ne pas être complètement emportée par sa vertigineuse détresse. L'impuissance règne en effet sur cette parole alors que, comme presque partout ailleurs chez Tremblay, les maris (le père et l'époux) sont d'inquiétants fantômes, leur silence étant lourd de toutes les frustrations que vocifèrent les femmes. On comprend, dès lors, que l'hymne national canadien qui surgit à la fin puisse s'avérer l'ultime voix qui émerge de cette parole entravée et discordante, *mimant* par ce geste quelque chant glorieux du sujet et de la communauté. Même si cela s'entend ici de manière dérisoire et pathétique, on devine derrière cet appel au chant de la nation le désir du sujet de «se chanter» ou de s'entendre raconter souverainement, l'ambiguïté, sinon l'ironie de la scène reposant sur la lecture politique que l'on peut faire de cette «appartenance» au Canada.

Sainte Carmen de la Main arrive au terme du premier cycle des *Belles-sœurs* marqué par l'immonde et la violence. Dramas répétés de la parole impuissante et de la désespérance que voudra rompre Carmen par le chant, parole de liberté. Le propos de la pièce, on s'en rappellera, est plutôt simple: une chanteuse western de Montréal (Carmen), fatiguée d'interpréter servilement des chansons américaines, décide de traduire, puis d'écrire ses propres chansons. Elle réinvente en cela le chant, en même temps qu'elle redonne vie et parole à ceux dont l'identité est toujours ailleurs et autre. Travail de traduction donc, mais surtout travail de réappropriation de soi au nom d'une communauté en quête de ses repères identitaires. Toutefois, l'aventure tourne mal alors qu'elle menace le pouvoir en place: celui de Maurice qui règne sur la *Main* par la violence. Carmen sera assassinée par Tooth Pick (bras droit de Maurice), devenant ainsi la martyre de cette mission rédemptrice par laquelle elle a voulu se délivrer, et de la communauté dont elle fait partie.

Le règne de la violence

Maurice règne sur la *Main* par la violence: autant dire par la peur. En cela, il n'est lui-même que l'héritier malheureux de cette violence, comme il le dit d'ailleurs à Carmen: «J'la connais par cœur, la Main, c'est ma

mère! C'est elle qui m'a élevé! C'est elle qui m'a donné mes premiers coups de bâton sur les doigts, mes premiers coups de pied dans le cul, mes premières maladies!» (SCM, 68) Héritage maudit. La mère symbolique de Maurice n'est que violence et corruption; lui-même, enfant de la violence, règne par la violence. Tyrannie, despotisme que ce monde sans parole: sans l'espace dialogique sur lequel se fonde, en principe, la juste reconnaissance de l'autre, la violence surgit à l'instant où échoue la parole.

Si Maurice règne sur la *Main*, Carmen lui rappelle que ce pouvoir est, cependant, à double tranchant: «Tout le monde tremble devant toé parce que tu peux leur faire du mal, mais des fois j'me demande si tu trembles pas devant tout le monde pour les mêmes raisons!» (SCM, 30) Qui règne par la violence périra par elle, semble prophétiser Carmen. En cela, elle montre la paradoxale fragilité de ce pouvoir où Maurice est pris au piège d'une violence non seulement réversible, mais qui doit se faire de plus en plus tyrannique pour maintenir son pouvoir. Maurice n'est donc ni libre ni souverain: prisonnier, incapable de légitimer sa place par la parole, son pouvoir se fonde plutôt sur le lourd et compromettant secret — qu'il révèle à Carmen — de ses fureurs meurtrières. Secret qu'il partage avec Tooth Pick, l'assassin de service, ce qui, du coup, le rend vulnérable, l'assujettissant à son complice qui peut toujours le dénoncer en se dénonçant lui-même. De là règne le chantage puisque le sujet est tenu en otage par la violence même: règne non pas de la parole ou du chant salvateur de Carmen, mais du silence mortifère. La *Main* apparaît dès lors comme le sanctuaire invouable de tous ces sujets morts assassinés: Dum-Dum, le gros Brise-Bois, Willy Ouellette, Cobra, Édouard alias La duchesse de Langeais. Sanctuaire duquel émergent le malheur et le malsain qui corrompent toute parole qui n'est pas d'emblée meurtre et déperdition. La violence infecte, en effet, les sujets et les lieux comme une peste, chacun étant en quelque sorte souillé par elle. Violence qui peut proliférer comme une épidémie là où dominant, par exemple, la vengeance et le non-respect de la loi⁹. La violence et la peur sont contagieuses et totalitaires, se répandent partout et d'autant plus vite qu'elles sont le signe d'un état qui ne supporte pas la parole, ou d'un sujet qui n'admet pas le sujet. Maurice trône ainsi sur le sanctuaire abject de la parole impuissante et soumise. Immonde sanctuaire qui défigure tous les sujets. Immondes visages de la peur.

La *Main* est aussi le lieu du déchet, de l'immondice. Peste, mouches, rats, maladies, ordures: tout suggère ici le registre du déchet putride, malsain, épidémique. Amas d'ordures et de charognes poisseuses sur lequel règne Maurice, le charognard qui, comme un rat, vit de toutes ces corruptions-putréfactions. Vivant, en somme, de la mort. D'ailleurs, n'est-ce

9. Comme le démontre René Girard dans *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. «Pluriel», 1972.

pas à propos de cette poisse abjecte que Gloria fait de l'ironie en parlant de la *Main* déchue, devenue vaste «stand à patates frites»: «Quand vous rentrez chez vous, le matin, toé pis Maurice, t'as pas l'impression que ta perruque sent le graillon! Tout sent le suif, sur la Main, depuis quequ's'années...» (*SCM*, 37) De même, elle ne se gêne pas pour traiter Maurice de rat: «Salut, peigne-fin! Charches-tu toujours des poux partout? Gagnes-tu toujours ta vie avec la vermine des autres?» (*SCM*, 36) Maurice apparaît comme ce déchet qui vit du devenir-déchet des autres, là, dans les marges abjectes que la société refoule; il est dénoncé comme l'animal dégoûtant et parasitaire de sa communauté. Tooth Pick l'est également, et notamment par Rose-Beef: «Y s'est fauilé entre les tables tu-suite après la dernière chanson, comme un rat!» (*SCM*, 77) «Rose-Beef» dont le nom suggère d'ailleurs cette chair sans visage, bonne seulement à dévorer: sujet sans parole.

En plus d'être frappée par cette souillure, la *Main* est décrite comme une taverne où se ramassent toutes les misères de la parole québécoise. Lieu que veut «rédempter» Carmen par ses chansons, ainsi que l'évoque Bec-de-Lièvre, sœur de Maurice, habilleuse et admiratrice de Carmen:

BEC-DE-LIÈVRE: A l'a conté mon histoire avec Hélène... pis a l'a dit que c'était pas laid! A l'a même dit que c'était beau! Carmen a chanté que mon histoire était belle pis que moé, Bec-de-lièvre... comment c'qua l'a dit ça... que j'étais une chanson d'amour endormie dans une taverne! Pis Carmen a chanté que j'pourrais ben me réveiller un jour! Pis que si j'me réveillerais, la taverne pourrait ben entendre parler de moé! Carmen a dit qu'au fond de moé j'étais forte! (*SCM*, 57) [...] Tout le monde m'a toujours dit que j'étais laide! Que j'étais vulgaire! Que je savais pas parler! que j'étais sale! (*SCM*, 58) [...] TOUS: Tout le monde a toujours eu honte de moé! Mais Carmen m'a dit que j'étais belle pis que je pourrais sortir de la taverne (silence). Sortir de la taverne! (*SCM*, 61)

Le règne de la violence et de la peur imposé par Maurice suppose un sujet sans vergogne qui ne respecte que le pouvoir de l'argent, ainsi que le dénonce sans détour Carmen: «Arrête donc de prendre le monde pour des nonos, Maurice! On le sait que t'es juste une girouette qui tourne toujours dans le sens de l'argent.» (*SCM*, 63) Vermine ou girouette, ce n'est encore qu'un être entièrement assujéti aux circonstances d'une économie parasitaire, voué à survivre, sinon à prospérer sur le malheur et la misère des autres. D'ailleurs, Maurice juge cette communauté irrémédiablement perdue dans l'enfer des «paradis» artificiels: «C'est toute une gang de sans-dessein, pis de sans-cœur, pis de soûlons, pis de dopés qui savent pas la moitié du temps c'qu'y font ni c'qu'y disent pis qui se câlissent au fond des chansons que tu peux leur chanter!» (*SCM*, 69) Communauté de misérables qui s'abolissent, selon Maurice, dans le mauvais rêve d'une sexualité sans visage et d'un corps sans sujet. Le sujet-de-la-*Main* se montre ainsi comme un corps sans parole où aucun désir ne prend la voie d'une quelconque assomption.

La *Main*, on le constate, est sanctuaire pestiférant, déchets, charognes, ivresses aliénantes : bref, lieu de l'immonde. Lieu sans parole souveraine, dominé par l'assourdissant silence des paroles vides et empruntées que Gloria incarne, ne grisant l'auditeur que le temps fugace d'une chanson :

CHCEURS I et II : Gloria-du-Port charroye avec elle des airs de tangos malades, des tounes argentines toutes cassées, des bruits de crécelles, des sons de flûtes pis de harpes. Gloria-du-Port transporte le carnaval de Rio dans sa démarche pis ses gestes. Mais un coup qu'est passée, j'sens comme un trou... comme si Gloria voulait garder pour elle tu-seule sa musique envoûtante. Quand Gloria me regarde chus t'un feu d'artifice. Mais quand Gloria regarde ailleurs... chus pus rien. (SCM, 36)

Rêver, se perdre dans l'autre, n'est sans doute pas le gage de quelque émancipation. C'est en effet le contraire qui a lieu ici, le rêve étant dans ce cas aliénation, rencontre improbable entre un sujet mal assumé et une altérité idolâtrée. Gloria représente ce rêve de pacotille dont se soulent, sur la *Main*, les dépossédés de la parole. Et c'est justement contre cette non-parole que lutte Carmen, en donnant, par exemple, un autre sens au «yodle», cette vocalisation singulière qui scande (parfois) refrains et couplets d'une chanson western : «J'ai une nouvelle chanson, Bec-de-Lièvre, là, que quand j'commence à faire les yodles, à fin, j'ai pus l'impression que c'est moé qui chante! J'ai l'impression d'être... quequ'chose de grand pis de fort... qui plane, pis qui regarde en bas en suivant le vent...» (SCM, 23) Transfiguration donc, et non pas aliénation dans quelque virtuosité désincarnée. Son voyage à Nashville avait en effet pour but de faire d'elle la virtuose sans âme du yodle : [Maurice] «J'tai envoyé à Nashville pour que tu perfectionnes ta technique de yodle! Tout c'que j'te demande c'est d'être meilleure dans le yodle, tu m'entends!» (SCM, 64) Le yodle dont parle Maurice est une voix sans mots où le sujet s'abolit dans l'apparente jouissance d'un signifiant. Vocalisation qui le rapproche fantasmatiquement d'un autre à qui il suppose la plénitude de l'être. La parole, les mots semblent ainsi s'exiler. Mais si le yodle apparaît d'abord comme l'enchanteresse musique de la dépossession, il peut malgré cela devenir, grâce à la magie de la traduction et de la réécriture, le lieu de l'authentique parole. Un travail d'appropriation (d'écriture) est alors à l'œuvre qui trace la mesure, toujours à réinventer, du rapport à l'autre¹⁰.

À l'opposé de Gloria, Carmen veut être entendue dans son authenticité, et non comme une simple imitatrice, quand bien même elle serait une virtuose de l'imitation. L'opposition entre Gloria et Carmen ressemble à

10. L'expérience de Carmen serait contraire à celle d'Ernest Dufault, alias Will James qui, refoulant autant que possible son identité de Canadien français, a voulu dans ses récits et ses films refonder le grand récit mythique de l'Amérique. Aliénation alors pathétique dans le rêve de l'autre pour un sujet toujours déjà dépossédé, exilé de l'Amérique (ainsi qu'a pu l'analyser Jean Larose dans son article «Le cheval du réel», *Québec Studies*, n° 9, 1989-1990, p. 39-47).

celle qui existe entre le faux-aliénant et le mentir-vrai, oxymoron qui suppose que le sujet de la fiction n'est pas opposé au désir de vérité. Si Gloria vend le rêve exotique de la culture brésilienne, Carmen, quant à elle, veut traduire le western américain en québécois. Ce faisant, elle suppose que sa langue est tout autant porteuse du désir que celle de l'autre. Par la traduction, donc, elle se réapproprie son être, elle assume ses mots, ses noms, sa voix, sa parole, affirmant en cela que la langue est plus qu'un outil de communication apparemment neutre. En fait, et comme le suggère la pièce, elle constitue plutôt un enjeu identitaire où se dit la singularité d'une expérience du monde. Carmen, en cela, donne à entendre l'inouï et, par conséquent, donne vie à ce qui n'était pas encore du registre de la représentation. Le théâtre, et l'art en général, n'est-il pas d'ailleurs ce continu travail de symbolisation et d'élaboration, le sujet s'y donnant en spectacle pour mieux se mesurer à ses impasses, à ses conflits, à ses désirs? La langue devient digne de représentation, c'est-à-dire qu'elle lui redonne droit d'exister, conjurant le silence honteux où d'ordinaire elle se terre. Elle libère ainsi la force subversive du chant en montrant que ses mots sont chantés et chantants, dignes enfin d'être montrés: «Avant le monde répétaient mes chansons comme des perroquets sans même penser à c'que ça pouvait vouloir dire, astheur quand y vont chanter en cœur avec moé c'est leur vie à eux autres qu'y vont chanter! Tu trouves pas ça beau?» (*SCM*, 65) Carmen chante pour rendre à sa parole sa puissance de représentation. Sa langue n'est plus le mauvais objet, inadéquat ou honteux en regard du français hexagonal, de l'anglais ou de l'américain¹¹. Elle redonne la voix au sujet et le monde à symboliser à travers elle. Car si la reconnaissance de l'autre est un moment constitutif du processus identitaire, la reconnaissance de soi par l'autre permet d'échapper au piège séduisant et pourtant mortifère de l'imitation et de ses vertiges, là où le «sujet» n'est plus que le miroir (changeant) de l'autre. L'imagination, surtout lorsqu'elle s'exerce dans le registre de l'imitation — celle de Gloria ou de Claude-Marcel — ne saurait en effet être souveraine du seul fait qu'elle apparaît triomphante ou qu'elle maîtrise apparemment son «objet»; le texte nous invite plutôt à prendre la mesure de la mise en scène imaginaire du sujet¹².

Ce rapport de force entre Gloria et Carmen se joue également sur la scène de la filiation alors que la première se présente comme la mère spirituelle de la seconde. Mais cette filiation n'est justement pas, pour

11. «Voix» et «parole» désignent donc ici l'incarnation toujours singulière d'un sujet ou d'une communauté dans la langue. C'est pourquoi cette «parole» est aussi le miroir, ponctuel et instable, de l'identité ou de l'être, laquelle n'est donc pas nécessairement et pour autant un avatar de la métaphysique de l'identité.

12. La folie de Claude (ou de Marcel) se laisse déchiffrer comme le «faux-semblant», c'est-à-dire comme cette folle souveraineté imaginaire qui n'est que la réponse désespérée à l'égard d'une souffrance dont le sujet n'a pas su dénouer la cause. Voir mon article «L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay», *Voix et Images*, vol. XXV, n° 1, automne 1999, p. 74-101.

Gloria, une reconnaissance de l'autre en sa différence ; c'est plutôt un désir de se survivre sur le mode de l'identification aliénante ainsi que le comprend fort bien Carmen : « A voulait que je fasse la même chose qu'elle quand à serait partie pis que le monde disent en me regardant : "Une vraie Gloria ! Mais Gloria, la vraie, était ben meilleure !" » (*SCM*, 41) En tant que mère spirituelle, Gloria incarne dès lors le *mauvais œil* qui délégitime la singularité de Carmen, aussi bien dire qui nie sa jouissance : « Gloria. Détourne-toé pas ! Regarde-moé ! dans les yeux ! Avoir su que je couvais un bouffon j'arais étranglé mon cœur de mère-poule, pis j'arais crevé mon œuf avec mon bec ! » (*SCM*, 38) Sa propre émancipation à l'égard d'un certain rêve aliénant, Carmen l'invente seule, s'aventurant sur le chemin inconnu de sa liberté à venir. Exorciser ce regard qui la détruit, tel est aussi le chemin de sa propre rédemption.

Dans ce monde de la parole impuissante, le sujet ne sait pas trouver les mots par lesquels il pourrait assumer son désir. La scène de séduction jouée par Tooth Pick, et racontée par Carmen à Maurice comme un secret, montre bien cette folle impasse :

Un soir qu'y'était paqueté, y m'a attendue icitte, dans ma loge. Y s'est caché en arrière du paravent. Wof, c'est pas le faite qu'y'aye voulu coucher avec moé qui a été le problème... [...] Mais... comme y'était ben soûl, y'avait baissé ses culottes... Quand j'ai poussé le paravent, y m'attendait les culottes à terre... bandé... Mais... y'a une ben p'tite queue pis j'ai ri pendant à peu près dix minutes... (*SCM*, 34)

On ne saurait mieux décrire ce sujet impuissant à dire son désir, retranché dans la misère de ce passage à l'acte dérisoire et pathétique où il n'est plus qu'un corps sans parole, nu d'une nudité absolument vide, sans parade ni discours séducteur. La violence de ce corps qui s'exhibe est encore l'expression d'une parole entravée.

Le mauvais œil, la honte

La *Main* est aussi le lieu de la honte ; ce qui suppose qu'elle est dominée par un regard — mauvais œil ou *jettatura* — qui inhibe son désir de se dire, de se nommer¹³. Honte qui touche non seulement à la part collective de l'identité, mais rejoint aussi la scène de l'intimité familiale.

13. Le « mauvais œil » désigne, dans les cultures anciennes de la Méditerranée, l'emprise qu'exerce un sujet au détriment d'un autre : « Mais c'est surtout par le regard que pouvait agir l'influence maligne ; aussi d'ordinaire le mot *fascinum* désigne-t-il plus particulièrement le *mauvais œil* [...]. On s'imaginait que le regard de certaines personnes avait la propriété de consumer comme la flamme (*urere*) les corps sur lesquels il se portait [...]. Tous les moyens que l'on avait imaginés pour se garantir du mauvais œil (*praefascinandis rebus*) avaient été inspirés uniformément par la même idée : obliger le regard fascinateur à se détourner, en lui opposant un objet indécent [...] ou ridicule [...] ». Article « Fascinum, fascinus », *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Edmond Saglio (dir.). Or il y a du « mauvais œil » chez Tremblay dans la

Le combat rédempteur que mène Carmen contre le mauvais rêve de la *Main* se double, en effet, de la scène familiale où s'est jouée d'abord son histoire. Elle doit exorciser non seulement le regard honteux qui domine l'espace de la parole publique, mais celui de son propre héritage. Cela, nous l'apprenons à mesure que se déroule la pièce alors que Bec-de-Lièvre nous livre ce que l'on pourrait appeler les « trois récits légendaires de Carmen ». Ces trois récits surgissent en des moments fort importants, levant chaque fois le voile sur la scène familiale de Carmen pour montrer la double impasse à laquelle elle doit se confronter. Le premier de ces récits révèle ainsi les folles circonstances de sa naissance :

Pis quand le docteur y'a eu expliqué que c'est pas par le nombril que son enfant viendrait pis qu'y y'aye dit par où, y paraît qu'à s'est levée debouté à côté du lit au beau milieu de ses douleurs en criant : « Encore moins par là ! Si les enfants passent par là, c'est que les enfants sont sales ! J'en veux pas ! » Y'ont été obligés d'assommer Marie-Louise pour mettre Carmen au monde. [...] « Si la première chose qu'un enfant voit en venant au monde c'est le cul de sa mère, demandez-vous pas pourquoi c'que le monde est dans'marde ! » Pis a l'a refusé de voir son enfant. Pendant un an. Y paraît. (*SCM*, 24)

Cette première légende est racontée au début de la pièce, alors que les chœurs déclament le glorieux retour de la chanteuse. Carmen apparaît en un corps de gloire, lumineux et puissant comme le soleil. Elle rayonne comme une déesse pour mieux transfigurer le corps-déchets de la *Main*, dominé par la honte. L'aura de sa parole, sa gloriole, contraste également avec le sombre épisode de sa naissance. Car si le récit précédent rend l'ignorance de la mère plutôt inconcevable, il n'en suggère pas moins le refoulement massif du corps sexué, celui-ci n'ayant justement jamais été saisi, pour ainsi dire, par une parole désirante. Virginité maternelle vécue dans le total malheur d'un non-dit et d'un silence mortifères. De même, son dégoût de la sexualité, qu'elle considère comme la cause du malheur originaire du monde, suppose le refus même de la vie. Symboliquement orpheline, en somme, et dès la naissance, destituée de sa propre venue au monde, Carmen naît dans le lourd silence qui la fait déchet de la mère ; enfant née de la malédiction première d'une mère ayant non seulement refusé le désir, mais l'enfant qui incarne l'odieux de la chose sexuelle. Carmen est donc, dès ses premiers jours et à travers le regard de sa mère, sale parce que salie par le sexe. De là, enfin, le courage dont elle fait preuve, exorcisant le mauvais œil de la mère qui la nie pour s'autoriser en sa jouissance. Ce courage, en quelque sorte héroïque, la rapproche de la sainteté, si l'on veut bien reconnaître en cela l'abnégation d'un sujet voué

mesure où le parent (l'ancêtre, sinon la communauté) transmet, du lieu de son autorité symbolique, une parole malheureuse qui entrave la quête de souveraineté du sujet. Le procès possession/exorcisme n'est donc qu'un effet de citation du monde ancien ; nous le retrouvons ici dans une œuvre moderne parce que la parole est toujours affaire de transmission ou d'héritage.

absolument à l'amour, par-delà toutes les misères qui profanent cet amour¹⁴. Sainte serait donc cette femme capable de se donner ce qu'elle n'a jamais elle-même reçu, et ce, pour mieux le prodiguer ensuite aux autres, brisant ainsi le cercle vicieux de la parole malheureuse. Si Carmen s'approche de la sainteté — elle-même n'évoque d'ailleurs jamais cette prétention —, c'est qu'elle échappe à la domination de la *Main* en chantant le désir d'une parole libre.

Le récit de la seconde légende de Carmen a lieu tout juste avant son entrée en scène, alors qu'elle va présenter enfin son nouveau répertoire. C'est à ce moment, cependant, que le mauvais œil de la mère revient la hanter, pour la destituer de sa gloriolo, la pétrifier sous ce regard ancien, mais ô combien présent, de haine et de honte :

Y paraît que quand Carmen a eu sept ans, pis que le temps de sa première communion est venu, Marie-Louise, sa mère, est allée emprunter un peu d'argent dans une compagnie de finance pour acheter une robe blanche, des bas, des suyers, un voile, une p'tite sacoche, des gants... Pis quand Carmen a été toute habillée, Marie-Louise y'a dit au beau milieu du magasin : « Maudit que t'es laide ! une première communiant, c'est beau, mai toé, t'es laide ! Es-tu sûre que t'es-t-en état de grâce ? T'as pas l'air en état de grâce ! t'es yeux sont louches ! si tu fais ta première communion pis que t'es pas en état de grâce, tu vas aller en enfer tout drette ! » Y paraît que Carmen était tellement paniquée qu'à s'est jetée dans les bras de sa mère en criant : « J'veux pus faire ma première communion ! » (*SCM*, 51)

Cette première communion aura lieu, mais Carmen y sera seule, à six heures du matin, comme on pose un geste vaguement illégitime et honteux. Carmen est d'ailleurs décrite ici encore comme la chose honteuse de la mère. Elle incarne le laid, le sale, le péché (est-elle en état de grâce ?) ; souillure irregardable, issue de la faute originare du sexe qui la fait maudite et jetée hors de la scène de son appartenance à la communauté catholique. Ce récit de la première communion ratée — scène où domine la honte — a lieu tout juste avant le récital. Tout se passe comme si une *communion* en rappelait une autre, puisque le récital de Carmen se présente, en effet, comme ce geste où elle redonne la parole en partage ; la

14. Parce que sa loi est celle de l'amour, Carmen replace cette communauté dans l'horizon du désir et de la reconnaissance de l'autre, et de l'Autre. Situation originare du sujet, ainsi que le rappelle Denis Vasse : « Il n'y a, en définitive, que par la conversion du besoin en désir qu'est rendu le témoignage de l'existence d'un autre qui est comme soi et qui ne peut se réduire à soi. Même et radicalement Autre. Le saint est ce témoin. (p. 46) [...] Ainsi l'amour est vie, vie qui unit les différences entre elles et dans leur différence même. Pour l'homme, cet amour de pur désir n'est accessible que par la médiation du besoin. Il n'est pas désir, il est corps de désir. Il est donné à l'homme de transmuier le rapport de consommation, dans lequel il s'origine et sans lequel il meurt, en rapport de *communion*, dans lequel les différences ne s'acharment plus à se faire disparaître en nourriture, mais *peuvent* se réaliser en inaliénables libertés. Lorsque la consommation peut devenir le signe d'une communion, apparaît l'homme. » *Le temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Seuil, 1969, p. 64.

communauté se ré-unifiant dans le chant de Carmen. Elle est pourtant pétrifiée par la peur au moment d'entrer en scène alors qu'elle doit, au contraire, incarner cette parole souveraine, s'assumant dans les mots de la *Main*. Cette peur apparaît liée au regard maternel qui l'a autrefois humiliée et exclue de l'espace public. Ce regard la hante avant d'entrer en scène, au moment où elle en appelle désespérément à celui bienveillant pour cette fois et pour toujours de sa mère : « Moman ! Aide-moé ! » (*SCM*, 52) Son désir de communion (du spectacle) est la scène où elle rejoue ce qui véritablement n'a pas eu lieu.

Enfin, le troisième récit précède le discours calomnieux de Tooth Pick annonçant la mort de Carmen. On y apprend, notamment, que, le jour même où Carmen décide de devenir chanteuse, sa sœur Manon lui annonce que son père (Léopold), sa mère (Marie-Louise) et son petit frère (Roger) se sont tués dans un accident de voiture sur le boulevard Métropolitain :

BEC-DE-LIÈVRE : Y paraît que le jour de la mort de ses parents dans un accident de machine, Carmen était venue voir trois vues au Crystal. Trois westerns. Pis tout le temps qu'a regardait les vues, Carmen sentait que quèqu'chose d'important arriverait ce jour-là, y paraît. [...] En rentrant chez eux, c'te samedi soir-là, Carmen avait décidé d'essayer de parler à sa mère, d'y dire qu'a voulait pas continuer à travailler dans une manufacture, mais qu'à voulait chanter. [...] [Suite à la mort des parents, elle déclare :] « C'est un signe, Manon, c'est un signe que le ciel nous envoie ! Manon, aujourd'hui est notre jour de délivrance ! » CHCEURS I et II : Aujourd'hui est notre jour de délivrance ! (*SCM*, 82)

Dans sa résolution à suivre son désir et, par conséquent, à transgresser la parole de la mère, Carmen accomplit déjà un acte de profanation contre l'autorité de cette parole. Son désir d'être chanteuse violente la violence, outrageant la mère, et lui accorde enfin la jouissance. En prenant résolument cette décision, elle a déjà accompli le deuil de la parole parentale, et ce, avant même qu'elle n'y soit confrontée. En cela, l'annonce de la mort des parents ne fait pour elle que confirmer leur mort symbolique, et la conforte dans sa décision. Ce qui aurait dû être une scène de douleur et d'endeuillement se transforme, au contraire, en une scène de révélation et de joie. Cette mort des parents coïncide dès lors avec sa véritable naissance, celle où sa parole correspond enfin à son désir. Elle ne pleure donc pas les parents et ne ressent aucune culpabilité ; elle interprète plutôt cette coïncidence comme la manifestation du bien-fondé de sa décision. C'est qu'une autre parole et une autre vérité sont en jeu dans la dimension religieuse ou sacrée qui surgit alors. Ce qui apparaît d'abord comme la chose la plus immorale — ne pas pleurer la mort des parents — peut encore se dire ici à l'abri du « signe », scène paradigmatique d'une parole d'amour et de justice. Elle semble prendre le chemin de la sainteté pour mieux se libérer d'un héritage maudit, profanant l'espace familial pour libérer la parole. Alors que ses parents ont passé leur vie à croupir

dans le ressentiment et la haine, non-lieu du non-événement mortifère, Carmen fait de leur mort un *événement* qui, comme tel, se comprend dès lors comme l'accomplissement d'un Destin. Elle s'inscrit ainsi dans le discours religieux non pas tant parce qu'il est lié à la culture ambiante, mais parce qu'il suppose l'espace symbolique de la parole reconnue. En sortant du cinéma, gavée de son désir, elle avait déjà, en partie du moins, exorcisé le mauvais œil de la mère ; par sa résolution à devenir chanteuse, elle avait symboliquement tué la mère. Son désir semble alors s'accorder parfaitement au Destin, à l'Autre (à Dieu) qui est l'ultime dépositaire de la vérité. Le sacré apparaît exactement là où la violence (de Carmen) est sublimée comme étant celle où s'accomplit une volonté plus impérieuse et plus haute. C'est pour ainsi dire sur le tombeau des parents — tombeau de la haine — que s'élève le chant d'amour de Carmen, tel un chant d'exorcisme et de rédemption. En cela, elle jette un voile sur l'immonde de la violence première des parents.

Si Carmen cherche à se défaire du mauvais œil qui domine sa petite histoire, elle doit aussi se débarrasser de celui qui hante l'espace de la *Main*. Gloria, mère spirituelle de Carmen, incarne, on l'a vu, ce mauvais œil qui délégitime son désir. Tooth Pick aussi, bien que par moments ambivalent, porte en lui ce regard qui refuse à l'autre le droit à sa jouissance. Carmen ne supporte d'ailleurs pas de le voir présent à son spectacle, alors qu'il est évident qu'il nourrit à son égard le ressentiment d'un être humilié (à l'occasion de la scène où il s'est dénudé devant elle). Elle sait aussi qu'il est un assassin, alors qu'elle doit justement renverser cette violence par son chant. L'heure qui précède le récital apparaît donc comme un moment de vérité ou une épreuve où l'on voit Carmen pétrifiée par tous ces regards, présents et passés, qui ne veulent que la maudire ou l'enfermer dans le silence de mort du faux-semblant (contraire au registre de l'authenticité, de la vraisemblance).

Lors de sa confrontation avec Maurice, après le fameux récital, celui-ci cherche également à dissuader Carmen de chanter ce nouveau répertoire, ce chant de liberté. Maurice prétend que les sujets de la *Main* ne peuvent assumer leur liberté. Impuissance qui, selon lui, peut se renverser de surcroît de manière paradoxale contre Carmen, devenue le surmoi qui les juge : « Mais y reviendront pas te voir, par exemple ! parce qu'y vont être gênés devant toé ! » (*SCM*, 68) Carmen continue, cependant, de croire au pouvoir exorcisant de sa parole, conviction qui la confronte au pouvoir de Maurice et qui la conduit sur la scène d'un combat où le droit d'exister ne saurait la faire reculer, même devant la mort.

CARMEN : J'peux pus leur parler de mes fausses peines d'amour après leur avoir chanté leurs vrais malheurs ! J'ai pas le droit ! Chus contente, parce que j'peux pus reculer. Qu'y arrive n'importe quoi, j'vas être obligée de continuer, d'aller plus loin, astheur. C'est-tu assez merveilleux, y'a pas de r'venez-y ! Chus rendue trop loin pour regarder en arrière ! pis viendra peut-être un jour

où j's'rai pus obligée de me déguiser en cow-girl pis de faire des yodles! Peut-être que petit à petit j'vas pouvoir abandonner tranquillement le western pour me trouver un style à moé. Un style à moé! [...] Aie! Monter sur le stage sans sentir le besoin... de me déguiser! Aie! (SCM, 73-74)

Ce savoir de l'authenticité est en quelque sorte un jugement irrévocable. Cela donne à la pièce son aspect tragique, si l'on veut bien entendre par là l'incidence déterminante d'une parole sur la scène familiale ou publique. Par la parole, l'irréparable est commis, brisant l'ordre apparent du monde, déchaînant alors le non-dit des paroles tuées par la violence de cet ordre supposé. Carmen assume la mise en marche de cette machine infernale — machine de vie et de mort — où la parole de l'un se mesure à la parole de l'autre, le pouvoir au pouvoir, le désir au désir.

Le théâtre de la parole rédemptrice de Carmen se mesure ainsi à l'immonde, tant il est vrai qu'il n'y a que la parole pour conjurer la violence de cette dépossession première. Théâtre où apparaît la force, en même temps que la fragilité d'une parole qui peut aussi bien être reconnue que refusée.

Le chant de la rédemption

Par la voix conjuguée des deux chœurs — celui des prostituées et celui des travestis —, la pièce s'ouvre sur un hymne qui célèbre le lever du soleil (et le retour de Carmen), remplaçant ainsi l'ordinaire de cet événement dans l'orbe sacré d'un chant qui prend à témoin l'ordre cosmique. Manière, d'entrée de jeu, d'élever à la dignité de la représentation l'espace misérable de la violence et de la honte, transfigurant ainsi la défiguration d'un sujet qui n'a jamais su s'autoriser de sa jouissance dans ses mots. Ce chant ou cette prière au soleil est une façon d'humaniser l'être à moitié muet de honte. L'ouverture cérémonieuse en appelle au sacré, à ce qui, rompant avec l'espace profane, donne sens au monde, conjurant l'immonde. Le sacré est en effet récit de l'événement primordial qui instaure l'être et le sens; il est pour ainsi dire *l'avènement de l'événement*, geste inaugural et fondateur du sujet et de la communauté. Carmen apparaît ici comme ce soleil qui se lève enfin sur la *Main*, parole de lumière jetée sur un monde de silence, de ténèbres et de rêves aliénants. Elle est le soleil de la nuit. L'ouverture chantée, à la fois monophonique et polyphonique, édifie le décor de la ritualisation et du sacré, là où justement la parole prend sens. Ce n'est plus l'ordinaire de la parole dégradée sous toutes ses formes qui surgit — dialogues de sourds, soliloques d'ivrognes ou d'impuissants, vociférations, médisances, mensonges, flatteries, imitations serviles —, mais la parole telle qu'elle supporte l'avènement d'une véritable assumption. C'est contre cette mascarade dysphorique du faux-semblant de la parole de la *Main* que la scène inaugurale convoque un chant qui, à l'égal de la prière, en appelle à l'authenticité d'un désir. Le retour de Carmen sur la *Main* est précédé d'une rumeur qui, déjà, chante sa renommée,

consacrant ainsi par l'aura de son nom le triomphe d'un retour qui se confond avec la promesse de la parole enfin reconnue. Ouverture qui a donc pour effet de cadrer les dialogues, les circonstances et les signes de la socialité ordinaire de la *Main* dans l'horizon d'une parole dont le sacré est le paradigme anthropologique.

De même, les deux chœurs qui déclament à l'unisson vers la fin du premier acte (*SCM*, 44-50), juste avant l'entrée en scène de Carmen et le récit de la deuxième légende — qui se déchiffre comme une partition musicale (ainsi qu'on peut en lire la transcription dans la publication de la pièce) —, montrent justement cette communauté qui s'achemine vers le lieu du récital en scandant le nom de Carmen, à la manière d'une procession sacrée. La communauté prend corps autour de cet événement promis qui n'est justement que celui de l'être-ensemble, de la communion. Ce qui se chante à l'unisson, c'est la fin de la discorde et de la dissonance. Le spectacle western se transforme ainsi en procession, sinon en messe solennelle. La solennité évoque la lenteur, le pas cérémonieux de celui qui interrompt l'agitation profane afin que soit proférée et entendue l'authentique parole sur laquelle se fonde le lien social. La cérémonie qui s'annonce, aux sons de la chanson western, n'est donc pas une torsion de plus dans le procès comico-sérieux de la poétique carnavalesque de l'auteur, mais bien la scène où la parole cherche à se dire dans son authenticité. À ce compte, il n'y a pas de véritables hiérarchies entre les genres ou les niveaux de langue, mais seulement l'événement d'une parole qui, selon le cadre symbolique de son énonciation, tranche dans quelque dérégulation du semblant, peu importe son discours et sa forme.

La singularité de la pièce réside dans ce montage formel par lequel s'exprime une forte ritualisation de la performance théâtrale. La didascalie parle d'ailleurs de « partition musicale » pour décrire la forme de cette mise en représentation : contrepoints, alternances, voix antiphonées ou à l'unisson scandent la parole des personnages, donnant ainsi à la pièce ce cadre rituel qui contraste (dans un premier temps, du moins) avec la culture western. Le chœur a pour effet de mettre à distance l'action pour mieux la montrer, ramassant le désordre des gestes en quelque cérémonie d'où émerge le sens. Nous ne sommes cependant pas dans le registre de la tragédie telle qu'Aristote a pu en faire l'analyse dans sa *Poétique*. Il ne s'agit pas d'une construction narrative où l'on peut reconnaître le nœud de l'intrigue, la péripétie où tout se renverse et se dénoue, la reconnaissance du coupable et, finalement, l'effet cathartique de la représentation¹⁵. Il s'agit d'un effet de citation plutôt formel à ce qui, dans la poétique des genres, relève d'une forme élevée ou noble (en opposition au comique ou à la satire ménippée), qui, là encore, permet de légitimer dans l'ordre de la re-

15. Voir Aristote, *La poétique*, traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

présentation la vie misérable de la *Main*. Cela dit, la dimension cathartique de la pièce s'impose tout de même dans la mesure où il est question d'un chant purificateur de la violence.

Ce n'est donc pas le peu de subtilité de l'intrigue qui importe, mais le feuilleté de la représentation. L'événement est d'abord celui de la parole en tant qu'elle se montre et soutient, par son énonciation, l'énoncé de la pièce. Théâtre de la quête de la parole qui s'accomplit pour l'essentiel dans le don de la parole qu'elle s'accorde et met en scène. L'événementialité de la pièce réside dans la monstration de cette énonciation, la dimension cérémonieuse qui la traverse étant l'objet même du message. La forte théâtralité de la pièce apparaît ainsi comme ce désir d'inscription du sujet dans l'ordre de la représentation alors que pèse sur lui la violence. Manque-à-être que le jeu de la ritualisation théâtrale permet de sublimer, redonnant au sujet cet espace imaginaire où il expérimente son désir et assume une certaine parole identitaire.

Si certains des éléments formels sont déjà présents dans plusieurs des pièces précédentes, on constate cependant que cette formalisation atteint avec *Sainte Carmen de la Main* une sorte de point culminant qui tranche avec tout ce qui précède. On y recolle symboliquement les morceaux de cette vie brisée à travers cette forme qui se veut réincarnation du sujet dans son désir. Thématiquement et formellement, la pièce noue donc l'avènement du chant et le chant¹⁶. Avènement, enfin, d'un chant d'espoir et de paix contre la violence familiale et sociale. Le supposé «réalisme» de ce théâtre n'est qu'une question de discours dans la mesure où il n'y a pas, en définitive, à opposer une esthétique réaliste à une autre plus ou moins artificielle ou baroque ; ce ne sont là que deux modes de représentation pour un sujet qui ne peut échapper à la nécessité de se représenter, c'est-à-dire de *construire* par le discours et le récit son rapport au «réel». C'est pourquoi le théâtre de Tremblay est tout autant lourd d'un certain réalisme — par les lieux et l'usage de la langue, surtout —, que traversé par un jeu formel qui le transfigure et le fait passer du côté d'un autre travail de symbolisation. La théâtralité de la pièce suppose la monstration du pouvoir de la parole, laquelle soutient ultimement le sujet devant le poids désastreux du malheur. On voit par là comment l'imaginaire pour le moins baroque de Tremblay est venu se fixer dans une forme *qui est moins la parodie de quelque cérémonial que le désir enfin de son assomption*¹⁷. Cela s'écrit pour ainsi dire d'une autre main, là où le

16. N'est-ce pas d'ailleurs le destin même de Carmen, dont le nom propre signifie justement le chant? *Carmen seculare*, «chant séculaire», désigne chez Horace «une espérance de paix» comme nous le rappelle Jean-François Chassay dans son article «Éloge du faux (*Sainte Carmen de la Main*)», (*Le monde de Michel Tremblay*), *Cahiers de théâtre Jeu*, Belgique, Éditions Lansman, 1993, p. 149.

17. Bien que le texte de Tremblay soit déchiffrable selon cette poétique du carnaval analysée par Mikhaïl Bakhtine — ainsi en est-il, notamment, du corps grotesque et de

dramaturge vient buter sur la question de l'Autre dont le religieux est le paradigme anthropologique. Cette solennité serait donc à interpréter comme l'appel à un effet d'authenticité de la parole (d'un nom, d'un désir) après toute cette mascarade baroque et carnavalesque qui, si elle libère un tant soit peu le sujet, peut aussi le conduire à la folie ou à l'illusion d'une subversion.

La forme de la pièce fait en sorte qu'elle élève la performance théâtrale pour en faire un événement premier visant à transformer la vie quotidienne. La forte ritualisation de la représentation a d'ailleurs une portée fondatrice où se joue l'appartenance du sujet à l'Histoire (c'est-à-dire à la reconnaissance). La référence au religieux ne se déchiffre pas comme l'expression culturelle d'une aliénation (les ténèbres de la religion s'opposant à l'esprit éclairé de la raison, comme on peut parfois le dire en se référant au discours de l'*Aufklärung*), mais elle s'entend plutôt comme le désir de réinventer le chant depuis les sources anciennes d'une parole conjurant l'immonde. Le religieux ou la forte ritualisation théâtrale, mise en scène dans la pièce, souligne l'importance de cette dimension de la parole qui en appelle à l'Autre pour se fonder. Il ne s'agit pas d'une régression par rapport au discours sociopolitique de la Révolution tranquille, mais d'un travail d'élaboration du sujet à l'intérieur d'une culture qui se déplace en jouant son rapport à la souveraineté de la parole, nœud de liberté et de sujétion sur lequel se fonde la construction de son identité narrative.

Pourtant, le chant de Carmen est, en quelque sorte, absent de la pièce. Entre la fin du premier acte où, pétrifiée par le mauvais œil de la mère, Carmen hésite à entrer en scène, et le deuxième acte, qui s'ouvre dans l'après-coup triomphant de son récital, le fil de la représentation cérémonieuse semble être rompu par un blanc ou un silence. Ce blanc dans le texte nous donne sans doute d'abord à rêver le chant de Carmen comme quelque chose d'inouï et d'extraordinaire, pareil à un absolu ravissement. Le miracle, dans ce cas, a bel et bien eu lieu, Carmen ayant surmonté la peur et la honte. Mais ce chant inouï — ce rêve de souveraineté —, lové au cœur de la représentation comme une anamorphose,

l'opposition culturelle du sérieux (savant) et du comique (populaire) —, il n'en reste pas moins que l'analyse bakhtinienne ne peut rendre compte des enjeux symboliques de la reconnaissance, dont l'inceste et l'aliénation rappellent le ratage. L'œuvre de Tremblay n'est donc pas tant dominée par le rire de quelque subversion sociale, que par la quête d'un événement qui redonne à la parole son pouvoir de symbolisation. D'où la persistance, dans l'œuvre, de cette scène de vérité où s'arrêterait enfin ce que l'on pourrait appeler *le grand rire jaune de la littérature québécoise*, autre figure d'une dérive qui, cependant, ne cesse de tourner autour de son désir de reconnaissance. Cet appel à la solennité de la parole, on le retrouve également dans le second cycle théâtral avec *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1996). J'ai analysé le leurre de cette supposée subversion chez Édouard dans mon article «L'éprouvé de la France. Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay», *Études françaises*, vol. XXXI, n° 1, été 1995, p. 109-128.

n'est-il pas justement l'avènement même du sacré, ce qui est marqué du sceau de l'interdit, et voilé dans son mystère? Chant sublimement inouï qui révèle l'aura de mystère qui habite toute parole, lorsqu'elle noue vie, mort et désir.

Par ailleurs, si la scène du récital est anamorphosée dans celle de la première communion ratée, et que le récital est bien avènement d'une communion, on peut également la lire comme une cérémonie eucharistique, là où chacun est appelé à baisser la tête et à fermer les yeux devant le mystère de la transsubstantiation, incarnation mystique du corps du Christ en l'hostie consacrée. La scène du chant est, en cela, visible et invisible, l'espace du sacré se déployant comme représentation d'un irréprésentable, d'un interdit que seuls le prêtre ou le saint peuvent approcher. Le chant inouï de Carmen s'inscrit là, par le mystère de sa profération, dans cet espace sacré. D'autant plus, sans doute, que n'ayant pas à se mesurer au sublime de cette parole, il en suggère l'événement que chacun voudra bien entendre secrètement selon sa propre rêverie. Que cet événement prodigieux soit enfin pour le spectateur de l'ordre de l'*après-coup* a aussi son importance dans la mesure où cela suppose encore l'aura du mystère, sinon du miraculeux. Si, en chantant, Carmen a su arracher le masque de la honte — transfigurant ainsi le sombre héritage de la défiguration, visage dominé par le mauvais œil —, cela suppose que son chant a la force du sacré, chant ou parole capable d'exorciser le maléfique pouvoir d'une sous-parole (incarnée ici notamment par Maurice). À ce titre, l'événement exceptionnel de ce chant relève aussi de l'acte fondateur, Carmen officiant la liturgie rédemptrice de la communauté de la *Main*.

Commémoration

La pièce se termine sur le meurtre de Carmen par Tooth Pick qui, pour cacher son méfait, tout en profanant la scène où celle-ci a triomphé, la calomnie en la dénonçant comme une hypocrite qui méprise secrètement ceux et celles qu'elle avait la prétention de sauver. Scène de vociférations haineuses qui aurait conduit, selon lui, Bec-de-Lièvre au meurtre. Odieuse calomnie qui a pour effet d'abord de défigurer la chanteuse sanctifiée: «Carmen était tellement laide! Moé qui venais y dire que je l'aimais, moé qui venais y'offrir mon admiration, j'me suis retrouvé devant une fille enragée, enveloppée dans une serviette, qui hurlait, qui riait pis qui crachait!» (SCM, 85) Qui ne se souvient ici du vers fameux de Racine (dans *Andromaque*): «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» Carmen apparaît en effet furieuse, telle une inquiétante méduse, visage inversé de celui de l'amour et du don: visage de l'immonde.

Morte et apparemment déshonorée, que reste-t-il alors de la parole de Carmen sinon sa *légende*, c'est-à-dire le récit par lequel sa mémoire sera conservée et transmise?

CHŒURS I et II : Au coin de la Main pis de la Catherine, j'ai déjà commencé à conter c'qui s'est passé à ceux qui étaient pas là. J'essaye de leur expliquer que le soleil va revenir, demain, que le soleil est icitte pour de bon, mais les mots me manquent... ma voix se bloque dans ma gorge... j'ai envie de brailler. Pour une fois que c'est du bonheur! Tout d'un coup, Greta-la-Vieille, qui est si bonne dans les imitations pis qui a une mémoire incroyable, se met à chanter la dernière chanson de Carmen, au beau milieu de la rue. Les chars s'arrêtent. Le monde s'accotent dans les vitrines. La voix de Carmen monte par-dessus les maisons. Ha! On dirait... que quelqu'un... est après... me laver à grande eau! (SCM, 75)

Après l'événement sacré du récital où est apparue la mystique qui fonde la parole, la pièce s'ouvre ainsi sur ce deuxième temps de la représentation. Le sacré étant de l'ordre de l'unique, de l'inaugural et de la fondation, la parole se déploie maintenant dans l'ordre de la ré-citation ou du rituel, lequel est commémoration de l'événement fondateur. C'est Greta-la-Vieille qui prend en charge cette parole, capable de l'imiter grâce à sa «mémoire incroyable», perpétuant ainsi la parole souveraine de Carmen. La parole ré-citative correspond ainsi au montage symbolique de la parole fondatrice qui prend appui sur un temps antérieur, voire sur une altérité radicale. Carmen, en cela, serait celle qui remet le sujet en contact avec la transcendance première depuis laquelle le monde s'oppose à l'immonde. De là, cette aura de sainteté qu'on lui suppose, non seulement parce qu'elle donne ce qu'elle n'a jamais reçu, mais aussi parce qu'elle replace la parole dans le registre symbolique de l'altérité et du sens. Le sacré suppose, en effet, cet espace où la parole fait sens contre la violence, interrompant le cours du monde pour mieux le fonder. C'est cet enchantement qui règne sur la *Main* après le récital, alors que Greta en répand la rumeur, et que tout le monde chante : «CHŒURS I et II : Même les beus! Y savent pas au juste c'qu'y chantent, mais y chantent! Le temps est comme suspendu. J'chanterais de même jusqu'à la fin de mes jours». (SCM, 78) Ce temps qui s'arrête, c'est le surgissement même de l'événement au milieu du non-événement qu'est la vie sur la *Main*. Chant de libération qui est, en même temps, cérémonial de lustration — «on dirait que quelqu'un est après me laver à grande eau» — ou de purification du sujet et de la communauté contre la peste, l'immonde violence. Le chant de Carmen serait cette eau lustrale qui purifie le lien social pestiféré du règne de la violence, ainsi qu'on peut d'ailleurs le comprendre alors que, tout juste avant le récital, tandis que les chœurs, Sandra et Rose-Beef la réclament, elle déclare : «Le nuage a éclaté! Mon nom pleut!» (SCM, 48) Comme si son nom se répandait sur la *Main* telle une bénédiction.

Théâtre de la parole lustrale, mais aussi fondatrice, alors que la communauté se rassemble autour d'un mort (d'une morte) pour honorer sa mémoire et son œuvre¹⁸. La mort de Carmen est de cette façon «monu-

18. En cela, l'œuvre de Tremblay n'est pas du tout étrangère à la question politique du Québec dans la mesure où, par la problématique de la parole, elle rejoint celle de la

mentalisée»: c'est désormais autour de son nom et de son chant que s'édifie et se fonde la pérennité de son œuvre de parole qui se transmet comme une légende. Sa mort a donc aussi une incidence rituelle dans la mesure où elle donne à symboliser, par son martyre, l'assomption d'un désir, en lequel chacun se reconnaît. Récit de fondation aussi en raison de cette temporalité qui s'instaure comme étant celle de l'après-coup, sa mort inaugurant le récit ou le récitatif de sa mort. Oraison funèbre par laquelle est dit le martyre glorieux inscrit au fondement d'un nouveau lien social. Cette promesse du Verbe s'élève de son tombeau pour durer dans le temps et se faire Histoire, c'est-à-dire événement. Sa mise à mort n'est donc pas nécessairement l'échec absolu de sa mission, mais un autre moment constitutif de son événementialité. La *Main* se raconte ainsi, peu à peu, par-delà le silence mortifère de la violence.

La pièce se lit comme le *Mémorial* de Carmen, chant funèbre d'où s'élève le tombeau-monument d'un événement fondateur. Cet ultime accomplissement du chant qui lie les vivants et les morts, redonne à cette communauté, à ces familles, à ces sujets, le désir d'assumer leur voix ou parole et, par conséquent, leur nom dans l'Histoire. Le chant de Carmen se monumentalise ainsi pour recouvrir l'immonde sanctuaire de la violence sur la *Main*. Parole vivante au-delà de la mort qui réinscrit le sujet dans l'ordre premier au plan anthropologique de la sépulture, recouvrant l'immonde cadavre d'une violence meurtrière qui, en l'occurrence, suppose une symbolisation ratée, là où la violence est règne de l'inhumain. Si le destin de Carmen se laisse lire d'abord comme un échec, la rumeur qui prend forme après coup suppose, au contraire, l'instauration du légendaire de son aventure, parole de commémoration qui veut assurer la pérennité de son désir de rédemption. Ce théâtre de la «monumentalisation» de la *Main* surgit ainsi pour conjurer l'immonde, afin de redonner au sujet cette parole par laquelle le monde est monde.

reconnaissance. De même, en convoquant cette figure du Mémorial — du légendaire et de la «monumentalisation» —, la pièce se rapproche non seulement de l'œuvre d'Hubert Aquin ou de Jacques Ferron, mais aussi de celle de Leonard Cohen (ainsi que j'ai pu l'analyser, dans ce cas, dans mon article «Tombeau de Catherine Tekakwitha. Histoire, deuil et prière dans *Beautiful Losers* de Leonard Cohen», *Théologiques*, vol. 5/2, octobre 1997, p. 107-126). Nouage premier de la mort, de l'écriture et de la mémoire dont Gérard Bucher analyse l'incidence dans *La vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du Logos*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. «La nuit surveillée», 1989.