

KAROLINA KAPOŁKA

Université de Silésie

## Les avatars de la mère La réécriture de soi dans le monde de Michel Tremblay

Toute littérature porte une réécriture — la reprise des mythes, des discours sociaux, des contes contemporains ou des constantes thématiques qui tissent un réseau entre les oeuvres. La production romanesque et théâtrale de Tremblay devient l'objet de nombreuses études : des renvois, échos, parallèles, et emprunts se multiplient au sein de ces écrits. Ainsi Micheline CAMBRON dans l'article *Le Cycle centripète : l'univers infini des Belles-soeurs* (1993 : 243—257) analyse les relations que le théâtre de Tremblay entretient avec la littérature et l'art en général, évoquant même les échos de Pirandello, le petit chaperon rouge, Jeanne d'Arc et le cinéma de Walt Disney ; elle met en lumière une accumulation des liens intertextuels, divisés en « autotextes », « métatextes » et « intertextes ». Monique BOUCHER (2005 : 77) reconnaît parmi les références tremblayennes, la tragédie classique — par le biais de l'insertion de chœurs dans son oeuvre dramatique et les trois Parques, tricoteuses du destin des personnages dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal — les citations d'oeuvres musicales, cinématographiques ou littéraires produites aux États-Unis comme en Europe et avant tout l'extrême enracinement de l'auteur dans la culture québécoise. Richard DUCHAINE dans l'article *De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal* (1992 : 39—51) étudie les allusions que Tremblay fait à l'oeuvre de Gabrielle Roy. Marie-Lyne PICCIONE écrit :

Lecteur avant d'être écrivain, écrivain parce qu'il fut lecteur, Michel Tremblay fait de l'intertextualité une modalité essentielle de son acti-

tivité scripturale. Transposant, transcrivant, traduisant sans cesse, il n’imite pas, il recrée, original jusque dans sa reproduction des modèles. [...] Il fait de ses propres textes un creuset intarissable, propre à produire d’autres textes qui, à leur tour...

(1992 : 122)

Marie-Lyne Piccione ne finit pas la phrase, en soulignant ainsi le caractère circulaire de l’écriture tremblayenne. Cette réflexion touche le phénomène intérieur de l’intertextualité, sur lequel je me concentrerai, une forme de réécriture qui s’exerce uniquement au sein de l’oeuvre d’un écrivain, c’est-à-dire l’intratextualité.

Les écrits de Tremblay constituent une sorte de vases communicants, une oeuvre — labyrinthe où l’auteur compose sa mosaïque d’autocollages — selon la formule d’Henri BÉHART (1975 : 44—45) prouvant ainsi un caractère autarcique de sa production littéraire.

La réécriture restreinte (BOULOUMIÉ, A., 1990 : 155—177), ou autrement dit la réécriture de soi (MOREL, J., 1988 : 175—179), est emblématique pour Tremblay, qui regroupe lui-même ses oeuvres en cycles (Cycle des Belles Soeurs, de Céline Poulin, de Jean-Marc) ou en chroniques (Chroniques du Plateau Mont-Royal) en fonction de ses autocitations. Par ailleurs, comme le fait remarquer Dominique LAFON,

[...] cette volonté de constituer des familles d’oeuvres se retrouve dans le traitement de la fiction qui établit systématiquement des liens entre les personnages appartenant à des oeuvres différentes. Ces liens peuvent être d’ordre familial comme c’est le cas dans la « Trilogie des Brassard »<sup>1</sup> ou d’ordre spatial, le voisinage, comme dans les Chroniques.

(1993 : 310)

Toute la production a pour repère la récurrence des noms de personnages que l’auteur conserve à travers son oeuvre globale selon un procédé qui évoque la tradition balzacienne et zolienne.

On pourrait s’interroger quant à l’origine de ce repli sur sa propre oeuvre. Stéphanie Posthumus postule, en s’appuyant sur la théorie psychanalytique, que l’acte d’autoécriture peut être représenté par le mythe de Narcisse où l’auteur se regarde dans son oeuvre-miroir et, fasciné par ce qu’il voit, continue à reproduire ce qui s’y trouve déjà. S. POSTHUMUS ajoute que « Genette, Kristeva et Riffaterre seraient peut-être étonnés d’apprendre que l’intertextualité est un symptôme du Moi... » (2006).

<sup>1</sup> *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Damnée Manon, sacrée Sandra, Sainte Carmen de la Main*, Marie-Lou et Léopold apparaissent aussi dans le roman *La Grosse Femme d’à côté est enceinte*.

Monique Boucher appelle l'autarcie de l'auteur « un projet presque narcissique ». On s'aperçoit dans son analyse du théâtre de Tremblay, qu'Hélène Richard déjà, y voit dans le titre de son article le « Narcisse sur scène : itinéraire de création » car plusieurs personnages-créateurs (chanteurs, écrivains, peintres) manifestent aussi une auto-référence, une attitude constante chez Tremblay, obsessionnelle oserai-je dire.

Le recyclage autotextuel de l'auteur des *Belles-soeurs* découle peut-être du fait que toute son oeuvre est une vaste autobiographie romancée dont les thèmes principaux dévoilent son univers, de son origine populaire à l'ascension à la petite-bourgeoisie, en passant par l'affirmation de son homosexualité (BOUCHER, M., 2005 : 78). Ainsi, la généalogie des personnages de la rue Fabre se substitue-t-elle à la généalogie de l'écrivain et par cela la fiction semble se confondre avec la vie de l'auteur. Ceci nous amène à soulever la question si Michel Tremblay est obsédé par certains motifs et figures de sa biographie (ici c'est le personnage de la Mère que nous visons particulièrement et que nous étudierons dans la partie suivante de cet article) auxquels il revient inlassablement ou bien si les récurrences au sein de son oeuvre sont un procédé littéraire intentionnel. Certes, Tremblay s'inspire volontiers dans son écriture de ses propres expériences, sources inépuisables de son univers, mais il transpose des bribes de sa mémoire en une oeuvre artistique. Les valeurs littéraires sont particulièrement visibles quand l'auteur joue avec un motif<sup>2</sup> en le présentant sous plusieurs angles, dans des styles différents ou quand il dévoile au lecteur des métamorphoses que subissent ses personnages. Selon nous pour cette raison des récurrences et des retours qui unissent l'écriture tremblayenne devraient être considérés plutôt comme une réécriture restreinte qu'une hantise de l'auteur, car sous la plume de Tremblay même des souvenirs les plus personnels deviennent une création littéraire pittoresque et fortement expressive.

Les éléments « porteurs » de cette auto-réécriture sont avant tout les personnages, qui planent sur plusieurs romans et pièces à la fois et se transforment au gré de l'auteur. Dominique LAFON souligne cette fonction des héros tremblayens par cette observation : « [...] des constantes thématiques attachés aux personnages dans la mesure où elles révèlent de la caractérisation ou de la situation, créent un autre type de filiation, filiation par récurrence [...] qui sert à resserrer le réseau de l'intertextualité » (1993 : 328).

Dans le texte global de Tremblay une des images emblématiques est la figure maternelle à plusieurs facettes, qui se renouvelle et se métamorphose d'une représentation réaliste de la mère de l'auteur dans les récits auto-

<sup>2</sup> Il suffit de rappeler l'histoire du père imprimeur qui détient le secret de l'étiquette rouge de la soupe Campbell, évoquée deux fois : dans la pièce *Les Anciennes Odeurs* et dans le récit autobiographique *Un ange cornu avec des ailes de tôle*.

biographiques en un visage universel et symbolique de la Grosse Femme. La mère est le centre de gravité, l'épine dorsale et le point de références extrême, qui survole sur toute l'oeuvre ; elle devient un personnage-grefon qui prend racine dans un texte et se développe dans un autre. La question suivante se pose alors : dans quelle mesure ces figures se ressemblent-elles ? Sont-elles le même visage vu de différents angles ou bien des personnages distincts prouvant une certaine ressemblance ? Est-ce une substitution ou une permutation de la figure ?

La mère fait son entrée à l'univers tremblayen dans un épisode de la pièce *En pièces détachées*, où Madame Tremblay, secondée par les voisines, appelle à grands cris son fils Michel, pour le faire rentrer à la maison. Michel ne répond jamais, laissant toute la place à sa mère, effacé du tableau. Pourtant la réplique d'une des voisines :

Laissez-le donc jouer, c't'enfant-là ! Y'est toujours en-dessous des jupes de sa mère ! Vous savez c'que vous allez finir par en faire de vot' garçon, Madame Tremblay ?

(TREMBLAY, M., 1991 : 12)

se réfère sans doute à un fait de la vie de l'auteur. Dans un subtil jeu d'une réécriture de soi, Tremblay badine avec le lecteur en annonçant ses futures tendances homosexuelles, il esquisse la silhouette de sa mère, une dame impulsive et énergique.

Rhémauna Tremblay, dite aussi Nana, apparaît pour de bon dans les récits autobiographiques, tels que *Un ange cornu aux ailes de tôle*, *Douze coups de théâtre*, *Vues animées* et *Bonbons assortis*, elle figure de même dans une pièce *Encore une fois, si vous permettez*. Tremblay peint ces portraits colorés et pittoresques de sa « moman » en décrivant sa verve et sa force intérieure, en insistant aussi sur son sens du mélodrame et un penchant pour l'exagération. Quand son fils s'attarde au cinéma, elle fait une crise d'hystérie, persuadée que le garçon a été assassiné :

— J'vas boire le ciboire jusqu'à la dernière goutte ! — C'est pas le ciboire, Nana, c'est le calice... [...] — Laisse-moé donc tranquille, toé ! J'boirai ben c'que j'voudrai !

ensuite elle téléphone au gérant du théâtre, et exige de projeter sur l'écran : « Michel Tremblay, ta mère t'attend pour le souper ». Comme ce dernier refuse, elle s'emporte :

Y m'a raccroché au nez ! C'est lui qui l'a tué ! Chus sûre que c'est lui qui l'a tué ! Y font accroire qu'y projettent des vies de saintes pour pouvoir nous enlever nos enfants !

(TREMBLAY, M., 1999 : 79)

C'est l'image d'une mère ingénieuse qui, sous le masque de principes d'éducation sévères, entoure le petit Michel de mille soins et veille à son épanouissement. Directe et spontanée, elle se sert de l'humour pour combattre les difficultés ce qui, conjugué avec l'emphase du style, donne un effet burlesque.

Dans le roman *La Nuit des princes charmants* la mère du héros — un personnage périphrastique qui peut être identifié de Jean-Marc — change de ton. Son côté comique toujours présent —

Si tu mets encore ta musique trop forte, j'appelle la police, j'dis que j'te ne connais pas, que t'es t'un chambreur qui fait du bruit, que ça fait cinq cent fois que j'avertis pis que j'sais pas comment te mettre à' porte!

(TREMBLAY, M., 2000 : 46)

— elle manifeste, à côté d'un grand amour maternel, un besoin de dominer et de contrôler son fils adolescent. Les rapports sont tendus, et bien que la figure anonyme de la mère n'apparaisse que dans les scènes initiale et finale, son influence pèse sur tout le roman. Le fils, qui a découché pour la première fois et craint la réaction de sa moman, déclare :

J'ai trop peur de rentrer à la maison... Dis-moi que tu ne me chicane-ras pas trop, sinon j'sais pas... [...] Chus pas capable de t'affronter, moman, qu'est-ce que j'vas faire ? J'ai dix-huit as pis chus pas capable d'affronter ma mère!

(TREMBLAY, M., 2000 : 228)

Le troisième et le dernier avatar de Madame Tremblay alias Nana, est le visage de la subtile Grosse Femme, l'épine dorsale des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, où l'auteur idéalise et mythifie l'image de sa génitrice en un modèle parfait de maternité. Le corps énorme de l'héroïne ressemble à une version moderne des figurines préhistoriques symbolisant la fécondité, elle personnifie la Venus de Willendorf montréalaise. En outre, comme ladite statuette dont le visage est caché pour mieux mettre en valeur ses attributs de fertilité, à savoir un ventre dodu et des seins lourds, la Grosse Femme n'est jamais nommée ni par un prénom, ni par un nom, comme si son obésité pouvait remplacer son identité, la résumer à son corps et, par cela, à sa fonction de (future) mère. Jean Cléo GODIN le voit dans la dénomination du personnage

la Grosse Femme [est] condamnée à l'anonymat parce qu'elle est la mère des mères, éternellement enceinte parce qu'elle est la maternité éternelle.

(2003 : 177)

À la fin du roman *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, elle devient une mère symbolique en réunissant ses jeunes voisines sur le balcon et en présidant ce groupe, comme pour conclure la journée et le roman.

Elles étaient sept. Six d'entre elles étaient dans le début de la vingtaine et ne savaient pas ce qui les attendait et la septième, qui aurait pu être leur mère, le leur expliquait.

(TREMBLAY, M., 1990 : 285)

Ainsi la Grosse Femme devient mère à double titre : elle est une mère attentive et tendre pour ses fils, et aussi une Mère symbolique pour les filles du quartier, une Magna Mater de la rue Fabre. En invitant ses voisines par un joyeux « venez jaser ! »<sup>3</sup> la Grosse Femme pousse ses jeunes consœurs en maternité à franchir la rue, sortir enfin de leurs cages et parler ouvertement de leurs grossesses ; elle-même se libérant enfin de la prison de sa chambre par son déplacement du fauteuil au balcon, son seul mouvement important au cours de la journée.

La relation entre la Grosse Femme et son fils diffère des rapports de Nana / madame Tremblay, peints dans les récits autobiographiques. L'humour et l'ironie des bousculades sont remplacés par une tendresse infinie :

Il était devenu le centre de sa vie ; tout le reste était accessoire. [...] Aussitôt que son plus jeune enfant entra dans son champ de vision quelque chose s'altérait en elle et son attention glissait inexorablement vers les yeux si attentifs du petit garçon qui l'épiait où qu'elle aille et quoi qu'elle fasse.

(TREMBLAY, M., 2002 : 132)

Le nom indéterminé de cette protagoniste, qui renvoie exclusivement au corps énorme et fertile, sert à universaliser sa fonction maternelle et à la réduire au rôle de génitrice. La preuve en est que la grosse femme récupère sa propre identité dans le dernier volume des *Chroniques (Un objet de beauté)* quand ses enfants sont déjà adultes, sa mission éducative étant réalisée ; Nana retrouve son prénom face à la mort qui la hante, pour la première fois concentrée sur elle-même et ses besoins individuels. Elle souffre du cancer de l'utérus et se révolte à l'idée de mourir dans le même hôpital où elle a mis au monde ses enfants, le contraste entre la vie et la mort lui étant insupportable.

<sup>3</sup> Dans une interprétation moins intimiste et plus politique, Pierre Popovic voit dans l'invitation de la Grosse « Femme venez jaser ! » le slogan « on est 6 millions, faut s'parler », en voyant dans le motif de la gestation la transposition artistique d'un moment historique québécois. Cf. POPOVIC, P., 1993 : 282.

Ainsi d'une moman typique québécoise, reine de la cuisine et du foyer qui conte des histoires plus exagérées les unes que les autres, Tremblay forge la Grosse Femme, un symbole immortel de la maternité. En accordant enfin à Grosse Dame le prénom de Nana, Tremblay boucle ces histoires et superpose ces figures complémentaires l'une sur l'autre, en dissipant les derniers doutes. Dominique LAFON (1993 : 331) appelle le geste de dévoiler simultanément le nom de sa mère et celui de la Grosse Femme une surenchère de l'intertextualité, une coïncidence nominale qui légitime une synthèse du fictif et de l'autobiographie.

Pourtant un lecteur attentif, connaisseur de toutes les traces laissées par l'auteur dans son sillage, devine la filiation grâce à certaines références. Tremblay présente les origines de sa mère Rhéauna Tremblay dans son troisième volet autobiographique intitulé *Un ange cornu avec des ailes de tôle* :

Les origines de ma mère sont compliquées et mystérieuses. Née à Providence, dans le Rhode Island d'une mère Cree francophone de Saskatoon mais qui parlait très mal le français, et d'un marin breton vite disparu dans l'abîme du souvenir [...] elle fut élevée dans un petit village de Saskatchewan par sa grand-mère maternelle...

(TREMBLAY, M., 1994 : 15)

alors que dans le premier volume des *Chroniques* Florence, la mère des trois déesses — tricoteuses du destin de la famille, raconte l'histoire de la Grosse Femme comme suit :

[la grosse femme] a été élevée dans le fin fond de la Saskatchewan par les Indiens Cris qui avaient jamais vu une montagne de leur vie pis qui pensaient que le monde se trouvait à queque' part au creux de la main du Grand Manitou. La propre mère de la grosse femme a même longtemps pensé que la rivière Saskatchewan était la ligne de vie du Grand Manitou, c'est pas de farces !

(TREMBLAY, M., 1990 : 49)

Les mêmes indications apparaissent dans *Bonbons assortis* quand la belle-mère discute avec Nana :

Ta mère n'est pas Américaine pantoute ! A'vient du fin fond de Saskatchewan, pis la Saskatchewan c'est au Canada !

(TREMBLAY, M., 2002 : 105)

Monique BOUCHER (2005 : 117), remarque que Tremblay confirme la volonté explicite d'inscrire les origines amérindiennes comme une source de

fiercé, il aime entourer la figure maternelle d'un voile d'exotisme qui souligne son caractère étranger dans la famille.

La mère enseigne à son fils l'amour de la littérature, le goût pour les livres et l'art en général, elle lui offre la clef de l'imaginaire. Dans *Encore une fois, si vous permettez* où Tremblay décrit à travers cinq tableaux les rencontres imaginaires avec sa mère déjà décédée, Nana s'attriste :

J't'ai trop laissé rêver ! J't'ai trop encouragé à rêver, j't'ai trop laissé lire c'que tu voulais trop jeune, j'ai trop regardé les téléthéâtres avec toi, en sachant très bien que ça rentrait en toi comme du poison parce que tu passeras peut-être jamais de l'autre côté, du côté des artistes [...].

Le narrateur lui répond :

Dis pas ça ! J'te serai toujours reconnaissant de m'avoir laissé rêver, moman ! Tout ce que j'ai j'le tiens de toi !

(TREMBLAY, M., 1998 : 25)

La présence stimulante d'une femme imaginative et ouverte a formé l'écrivain dès sa plus tendre enfance. Enceinte, la Grosse Femme risque la lecture de *Bug-Jargal* de Victor Hugo, un auteur à l'index, ce qui scandalise sa belle-soeur. La Grosse Femme préfère s'instruire et nourrir des rêves d'évasion sur Acapulco, en alimentant l'imagination de la littérature. Dans le récit *Un ange cornu avec des ailes de tôle* Michel Tremblay revient à ce même livre en rapportant le scandale qu'il a fait éclater à l'école en avouant avoir lu Victor Hugo (TREMBLAY, M., 1994 : 181).

C'est aussi la mère qui offre à Michel la joie de découvrir *Le Bonheur d'occasion* :

Elle tenait serrés contre elles deux volumes mous, décrépits, aux coins de pages écornés, des livres qui avaient été beaucoup lus et avec passion. « Lis ça. [...] C'est incroyable. Ça m'a faite... je peux pas te dire c'que ça m'a faite... Mais j't avertis, j'veux pas de discussion comme après Patira, par exemple ! Si j't entends dire un seul mot contre ce livre-là, j'te nourris pas pendant le restant de l'été ! »

(TREMBLAY, M., 1994 : 153)

Les influences de Gabrielle Roy sont incontestables et bien visibles (surtout dans *Un objet de beauté* où Tremblay rend hommage à son écrivaine préférée), il est alors très intéressant d'apprendre comment cette fascination a-t-elle commencé.

Avant de terminer l'énumération des ressemblances, il convient de noter que les avatars de la mère connaissent une mort identique, comme le confesse l'auteur dans un entretien :

Je constate que [...] j'ai fait mourir deux fois ma mère : dans une grande scène d'*Un objet de beauté* ainsi que dans *Encore une fois, si vous permettez*.

(TREMBLAY, M., 2001 : 165)

Tremblay avoue alors ouvertement que la Grosse Femme — Nana du dernier volume des *Chroniques* se confond avec Nana — Rhéauna, sa génitrice, éducatrice et muse. Elle disparaît à l'heure des vingt ans de son fils, laissant un jeune homme déjà formé mais libre de son influence pesante, parfois écrasante, et de son goût prononcé pour la critique ;

[...] parfois je pense que ma mère est partie pour mon bien. Quand j'ai commencé à écrire, ma mère a eu l'élégance de se retirer sur la pointe des pieds...

(TREMBLAY, M., 2001 : 167)

avoue l'auteur. Robert Levesque désigne ainsi l'importance qu'avait la présence et la mort de Nana sur l'oeuvre de son fils :

Il y a toujours un amour de mère au démarrage des oeuvres (même chez Genet qui ne connut pas la sienne), et chez Tremblay comme chez Proust le fils ne pourra vivre que dans l'écriture ce grand amour quand, la mère enfin morte, l'écrivain libéré du lien si fort va écrire à l'aise le jeu de l'indécence, de la misère, de la vengeance, de la brutalité, de l'aveu et des mensonges, de la tendresse, de la mort.

(LEVESQUE, R., 2000 : 114)

On voit alors que le départ de la mère a formé le fils autant que son assistance enrichissante, en délivrant à la fois l'homme et l'écrivain.

La mosaïque d'autocitations dont l'auteur fait disparaître des jointures, fait apparaître une figure touchante, passant du pathétique au comique, la force motrice non seulement d'une famille mais aussi d'une écriture. La langue savoureuse, l'intensité d'émotion, la joie de vivre sont l'héritage le plus précieux de son fils, que ce soit Michel, Jean-Marc ou autre. Car, comme André Brochu le constate, l'importance et le rôle du personnage de la Grosse Femme « Aimer n'est-ce pas toujours aimer (en) la mère ? Réaliser son rêve, n'est-ce pas trouver une présence originelle et comblante ? » (BROCHU, A., 2002 : 66).

## Bibliographie

- BÉHAR, Henri, 1975 : « Le Collage ou le pagure de la modernité ». *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, N° 5.
- BOULOUMIÉ, Arlette, 1990 : « Les Réécritures de Michel Tournier ». In : ORIOL-BOYER, Claudette, dir. : *La Réécriture*. Grenoble, CEDITEL.
- BROCHU, André, 2002 : *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Montréal, Hurtubise HMH.
- BOUCHER, Monique, 2005 : *L'Enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960—1990)*. Québec, Editions Nota bene.
- CAMBRON, Micheline, 1993 : « Le Cycle centripète : l'univers infini des Belles-soeurs ». In : DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre, dir. : *Le Monde de Michel Tremblay*. Montréal, Editions Lansman.
- DUCHAINE, Richard, 1992 : « De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal ». *Voix et images*, Vol. 18, N° 1, automne.
- GODIN, Jean Cleo, 2003 : « Albertine et la maison de l'enfance ». In : *Le Monde de Michel Tremblay*. Montréal, Editions Lansman.
- LAFON, Dominique, 1993 : « Généalogie des univers dramatique et romanesque ». In : DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre, dir. : *Le Monde de Michel Tremblay*. Montréal, Editions Lansman.
- LEVESQUE, Robert, 2000 : *Un siècle en pièces*. Montréal, Boréal.
- MOREL, Jean, 1988 : « Réécritures ». *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*. Dossier Lecture-Réécriture, N° 10, janvier.
- PICCIONE, Marie-Lyne, 1999 : *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- POPOVIC, Pierre, 1993 : « La Rue fable ». In : DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre, dir. : *Le Monde de Michel Tremblay*. Montréal, Editions Lansman.
- POSTHUMUS, Stéphanie, 2006 : *Trois thèmes pour repenser Tournier : le moi, le monde et le rire*. Disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document1483.php>
- TREMBLAY, Michel, 1990 : *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1991 : *En pièces détachées*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1994 : *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1999 : *Les Vues animées*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1998 : *Encore une fois, si vous permettez*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 2000 : *La Nuit des princes charmants*. Paris, Babel.
- TREMBLAY, Michel, 2001, in : BOULANGER, Luc : *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 2002a : *La Duchesse et le roturier*. Québec, Bibliothèque Québécoise.
- TREMBLAY, Michel, 2002b : *Bonbons assortis*. Montréal, Leméac / Actes Sud.