



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

L'événement de spectacle et l'image cinématographique dans *Les Vues animées* de Michel Tremblay

Sara Bédard-Goulet

Université de Tartu, Estonie

sara.bedard-goulet@ut.ee

Frédéric Vinot

Université Côte d'Azur, France

frederic.vinot@univ-cotedazur.fr

Reçu le 09-01-2019 / Évalué le 10-07-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Cet article analyse un événement de spectacle présenté dans *Les Vues animées* (1990) de Michel Tremblay, un recueil de récits autobiographiques témoignant d'expériences cinématographiques significatives. Il s'appuie sur les théories de la réception et les théories psychanalytiques pour montrer qu'un tel événement transformateur implique une perte, laquelle se traduit spatialement dans le chapitre intitulé « La parade des soldats de bois ». L'écriture de la perte est irrémédiablement liée à la manière d'habiter et, dans le cas présent, au fantasme, puisqu'il s'agit, pour le jeune Tremblay, de découvrir et d'assumer son orientation sexuelle par l'intermédiaire du film *Babes in Toyland* (1934), qu'il met en parallèle avec des photographies publicitaires d'une marque de dentifrice.

Mots-clés : perte, habiter, événement, image, fantasme

Spectating Event and Cinematographic Image in *Bambi and me* by Michel Tremblay

Abstract

This article analyses a response event presented in *Bambi and me* by Michel Tremblay (trans. Sheila Fischman, 1998), a collection of autobiographical narratives about significant film experiences. It builds on response and psychoanalytical theories to show that such a transformative event involves loss, which manifests itself spatially in the chapter titled "The March of the Wooden Soldiers". Loss writing is closely linked to inhabiting and, in the present case, to fantasy, since it means, for young Tremblay, to discover and assume his sexual orientation by the agency of the film *Babes in Toyland* (1934), which he relates to toothpaste advertisement photographs.

Keywords: loss, dwelling, event, image, fantasy

Introduction

Cet article prend pour objet d'étude l'œuvre de l'auteur contemporain québécois Michel Tremblay, né à Montréal en 1942. L'un des écrivains les plus prolifiques du Québec, il a d'abord été connu pour son théâtre, notamment avec ses fameuses *Belles-Sœurs* en 1968, puis pour ses romans, dont la série des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Tremblay a aussi publié des récits autobiographiques, comme *Les Vues animées*, un recueil de comptes rendus, ou récits, de films. En douze chapitres dont les titres correspondent à chaque fois aux films évoqués, l'auteur présente ainsi douze temps forts de son expérience cinématographique, dans des salles de cinéma, mais aussi à la télévision. L'intérêt des *Vues animées* repose sur leur témoignage des expériences de réception de Tremblay, qui ne se limitent pas à de simples résumés ou à des critiques de films, mais « donne[nt] lieu à une entreprise de fictionnalisation et de narrativisation qui relève pleinement de l'espace littéraire » (Langlade, 2015 : 56). Parmi ces expériences marquantes, nous en avons identifié une qui fait véritablement événement, au sens où l'ont décrit Gérard Langlade, Micheline Cambron et leurs collaborateurs à propos de l'événement de lecture (Cambron et Langlade, 2015a).

Le concept d'événement de lecture, qui s'inscrit dans le cadre des théories de la lecture et de la réception, s'appuie notamment sur la pensée de l'événement de Paul Ricœur (1991, 2003), d'Alain Badiou (1988) et de Claude Romano (1998, 2012), pour décrire la rencontre d'un texte par une lectrice, un lecteur, vécue sous la forme d'un choc révélateur et qui la, le transforme à tout jamais. Il repose sur des études antérieures postulant la complexité humaine des lecteurs et la plasticité des textes, offrant une conception plus active de la lecture et considérant son potentiel transformateur. Annie Rouxel, Gérard Langlade et leurs collaborateurs (2004) se sont d'abord intéressés au *sujet lecteur*, c'est-à-dire aux lecteurs en tant que sujets, dans toute leur singularité, plutôt que comme modèle élaboré par le texte ou la théorie. Ces lecteurs doués d'un psychisme et d'un corps ont été étudiés plus avant par Catherine Mazaauric, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade et leurs collaborateurs (2011), dans l'acte qu'ils posent lorsqu'ils lisent. De même qu'ils peuvent être transformés par les textes, les lecteurs réactualisent ceux-ci, produisant ainsi un *texte du lecteur*, production unique, éphémère et intangible d'un texte tel qu'il est saisi au moment où il est lu. À la fois personnel et circonstanciel, l'événement de lecture s'envisage dans ce contexte comme « avènement du sens pour le lecteur [...] résultat d'"opérations poétiques" lectorales, c'est-à-dire d'"une construction du texte par son pratiquant" » (Cambron et Langlade, 2015b : 30).

Nous transposons les conclusions de cette réflexion sur l'événement de lecture à la réception d'autres formes d'art ou de productions culturelles, comme le

cinéma, pour parler d'événement de *spectature* (ou de *réception*). En effet, « les retentissements intimes produits par la rencontre entre le monde d'une œuvre et l'univers d'un lecteur » (Langlade, 2015 : 39) ne se limitent pas aux œuvres littéraires, comme en témoignent les nombreux spectateurs rendant compte de films ou d'œuvres d'art ayant transformé leur vie. Nous supposons qu'un tel événement transformateur implique nécessairement une forme de perte qui permet l'émergence « d'autre chose ». En effet, l'événement comporte toujours une dimension destructrice, comme le souligne Alain Badiou (2008) : « tout événement, confère une existence à quelque chose qui n'existait pas ; l'événement c'est d'abord l'apparition de l'inexistant et l'apparition d'un inexistant entraîne toujours dans sa périphérie une figure de destruction ». Aussi faisons-nous l'hypothèse que l'expérience de la perte causée par l'événement de réception se traduit spatialement, dans le réel et chez le sujet spectateur ou lecteur, rendant ainsi possible l'aménagement d'un (nouveau) lieu physique et psychique, et donc l'habiter.

L'événement de « La parade des soldats de bois »

Un tel événement de spectature survient lors de la rencontre du jeune Tremblay avec les images du film *Babes in Toyland* réalisé par Gus Meins et Charley Rogers en 1934. Cette rencontre est l'objet du sixième chapitre des *Vues animées*, intitulé « La parade des soldats de bois », selon la traduction française de la comédie musicale¹ mettant en vedette Stan Laurel et Oliver Hardy. Le texte est divisé en quatre temps distingués typographiquement : 1) le contexte dans lequel Michel se rend seul au cinéma Champlain nouvellement rénové, le début du film et l'événement de spectature ; 2) une analepse décrivant les soirées où Michel accompagne ses parents jouer aux cartes et s'endort en cherchant des publicités de dentifrice dans les magazines de sa grand-mère ; 3) la fin du film auquel Michel ne porte plus attention et finalement 4) sa visite subséquente au parc Lafontaine, où il s'assoit devant l'Hôpital Notre-Dame et pleure. Quant au film, inspiré d'une opérette de Victor Herbert faisant elle-même référence à plusieurs contes et chansons enfantines, il se déroule à Toyland, où une femme âgée, Mother Peep, vit dans une chaussure avec sa fille aînée Bo-Peep et ses nombreux autres enfants. La veuve Peep n'arrive plus à payer son hypothèque au vilain Silas Barnaby, qui menace de saisir la chaussure à moins que Bo-Peep n'accepte de l'épouser. Heureusement, après plusieurs rebondissements, Laurel et Hardy finissent par sauver la situation et chasser Barnaby vers Bogeyland à l'aide de soldats de bois de taille humaine².

Annoncé dès le début du chapitre, l'événement en question se produit alors que Bo-Peep, comme le veut la comptine (« Little Bo-Peep has Lost her Sheep »), a perdu ses moutons et risque d'être mariée au vieux Barnaby ; elle pleure au bord

d'un ruisseau où Tom-Tom, « le beau du bout et en quelque sorte son cavalier » (Tremblay, 1990 : 101), vient la reconforter. Cette scène bouleverse instantanément le jeune Michel : « Parce que je savais que s'ils s'embrassaient mon existence allait changer pour toujours. Ils se regardaient, leurs têtes se rapprochaient lentement, leurs lèvres se frôlaient à peine, mais on pouvait quand même appeler ça un baiser... et pour la première fois de ma vie j'ai pleinement pris conscience que j'aurais voulu être à sa place à elle ! » (Tremblay, 1990 : 102) Pour reprendre les termes de l'événement tel qu'il est partiellement défini par la phénoménologie de Claude Romano, on constate que cet événement de réception « ouvre un monde en (re)configurant ses possibles » (Romano, 1998 : 115) et singularise le sujet qui le désigne comme tel en en faisant le récit. Il est « à la fois, irruption imprévisible d'une réalité nouvelle et avènement inévitable d'une situation arrivée à maturité » (Langlade, 2015 : 12) car, comme le précise le texte, « ce moment-là n'était pas vraiment une révélation, [...] il se préparait depuis très longtemps, patiemment, attendant pour se manifester que le petit garçon que j'étais soit sur le point de se transformer en grande personne » (Tremblay, 1990 : 103).

Le récit évoque ensuite la fascination du garçon pour les images publicitaires de dentifrice Ipana « devant lesquelles [il] rêvassai[t] pendant des heures en essayant de percer le secret qu'elles recelaient » (Tremblay, 1990 : 105). Il met sur le compte de la scène du film la révélation de leur secret pour Michel, de sorte que la mise en récit de l'événement attribuée à l'image en mouvement la capacité d'éclairer des photographies « de plaisir imminent » (Tremblay, 1990 : 105) qui représentent « un homme et une femme tout en dents saines et nombreuses [...] sur le point de s'embrasser » (Tremblay, 1990 : 105). Plutôt que d'opposer image et langage donc, cet événement de spectature distingue la fascination causée par l'image photographique fixe et la « solution » que lui apporte l'image en mouvement cinématographique. C'est ainsi que s'opposent la dernière phrase de la deuxième partie et la première phrase de la troisième partie du chapitre. D'abord : « Je pouvais rester figé devant ces annonces pendant de longues minutes, me fondre en elles, m'hypnotiser moi-même à force de les scruter, devenir elles sans jamais pouvoir comprendre pourquoi et je m'endormais d'épuisement, invariablement frustré d'être encore une fois passé à côté de la solution. » (Tremblay, 1990 : 105) Et puis : « Cette solution venait de me sauter aux yeux au cinéma Champlain, au beau milieu d'une opérette en noir et blanc, devant un acteur tout à fait insignifiant, trop maquillé et dont la bouche était couverte d'un rouge à lèvres qui paraissait noir, et j'en étais grandement perturbé » (Tremblay, 1990 : 105). Il ne faudrait pas en conclure simplement que le défilement des images cinématographique sort le spectateur de la fascination dans laquelle le plongent les images photographiques,

mais plutôt voir la rupture introduite par le film, et non exclusivement du point de vue narratif comme événement unique opposé aux observations itératives des publicités. En effet, la seconde phrase indique la surprise du narrateur par rapport au contexte de la solution en soulignant son côté bancal : le secret est révélé devant un film en noir et blanc alors que Michel est « déjà gravement atteint du virus du Technicolor » (Tremblay, 1990 : 99) ; devant un acteur qu'il trouve insignifiant et trop maquillé ; avec un baiser qu'il peine à identifier comme tel, etc. Tandis que les photos publicitaires présentaient des couples « toujours très beaux » (Tremblay, 1990 : 105), il y a ici « quelque chose qui cloche » et qui introduit une certaine distance, dans un mélange de désir et de malaise. Ce malaise survient après que le film « commenc[e] quand même assez bien » (Tremblay, 1990 : 99), au moment où le narrateur reconnaît, à travers le personnage de Tom-Tom, son fantasme, qu'il ignorait jusqu'alors. Dès lors, la jouissance esthétique du film est impossible (remplacée par la jouissance sexuelle) et il conserve, dit-il, « un très vague souvenir du reste du film » (Tremblay, 1990 : 106).

Écriture de la perte

Le texte de Tremblay ne porte pas seulement sur son expérience de spectateur ; il fait le récit d'une perte, exprimée par le narrateur lorsqu'il aperçoit le personnage de Tom-Tom : « cette conviction que je venais, au moment même de son arrivée, de perdre et de gagner quelque chose de mystérieux, de précieux, de terrible » (Tremblay, 1990 : 102). Il est alors déjà « anéanti à l'avance par la révélation qu'[il] allai[t] avoir » (Tremblay, 1990 : 102). Le récit identifie clairement son moment de saisissement et de malaise : « Aussitôt que je l'ai vu descendre le sentier pour venir rejoindre sa fiancée, j'ai senti comme un malaise » (Tremblay, 1990 : 101) ; et tente de remonter jusqu'à son origine, c'est-à-dire sa naissance dans une chambre de l'hôpital Notre-Dame. L'événement à la source du récit renvoie à la construction du sujet et active des « scénarios fantasmatiques porteurs de désirs » (Langlade, 2015 : 56), annoncés par la toute première phrase du chapitre : « J'ai un peu honte de mon premier vrai fantasme sexuel cinématographique. » (Tremblay, 1990 : 95).

Retraçons donc le fil des pertes qui jalonnent le récit pour en percevoir la logique non seulement dans son lien au fantasme, mais aussi dans son lien à l'habiter. Autrement dit, en quoi les espaces physiques, sociaux et psychiques sont-ils convoqués et articulés dans le récit pour rendre compte de la transformation subjective à l'œuvre chez le narrateur ? Nous précisons narrateur et non pas auteur, puisque la démarche qui est la nôtre ne consiste pas à tenter une psychanalyse sauvage et appliquée de l'auteur, procédé qualifiable de « goujaterie » (Lacan, 1965a), mais à accorder à ce récit sa pleine légitimité de fiction - et

ce malgré son caractère testimonial -, fiction qui nous permet d'y supposer un savoir ne concernant pas uniquement le sujet qui l'écrit, mais un sujet à venir : un sujet impersonnel. Dans ces conditions, le récit est compris comme « objet-supposé-savoir » (Vives, 2011), ce qui est probablement une des positions les plus justes permettant aux psychanalystes de dialoguer avec une œuvre. Se dessine ainsi une situation dans laquelle nous autres, chercheurs, établissons un savoir supposé à un récit dans lequel le narrateur décrit l'établissement d'un savoir supposé à certaines images et l'événement que constitue la rencontre avec un tel savoir.

Revenons donc à la question de l'habiter et ses liens avec la perte. Le récit est en effet jalonné de pertes discrètes, mais dont l'insistance est notable. C'est tout d'abord le lieu même du cinéma Champlain « qui venait d'être refait à neuf » et qui « ne sentait pas du tout le cinéma » (Tremblay, 1990 : 99). C'est ensuite la jeune Bo-Peep qui, assise au bord d'un ruisseau, a « perdu ses moutons et en était inconsolable » (Tremblay, 1990 : 101). Vient alors la scène du trouble, du vertige à l'approche du baiser « cette conviction que je venais de perdre et de gagner quelque chose de mystérieux, de précieux, de terrible » (Tremblay, 1990 : 102). Fait d'écriture remarquable : c'est au moment même du baiser, que le récit associe au souvenir des photos énigmatiques des publicités devant lesquelles l'enfant restait « figé », à la recherche du « secret » qui lui était destiné mais alors inaccessible. L'image cinématographique ne fait pas événement par son contenu : « Je suis sorti du cinéma assommé. Mais pour une fois c'était pour des raisons qui n'avaient aucun rapport avec ce que je venais de voir. » (Tremblay, 1990 : 106) ; mais en ce qu'elle renvoie le spectateur-narrateur à d'autres images (les photos), ce qui amène deux remarques :

- 1) D'une part, l'événement permet une lecture rétroactive ou mieux, une réécriture. Ce qui restait énigmatique jusqu'alors : « devenir [ces photos] sans jamais pouvoir comprendre pourquoi » (Tremblay, 1990 : 105) ; s'éclaire d'une lumière de sens : « je ne voulais pas être la femme, je voulais être à sa place, dans les bras de Tom-Tom ou du gars avec trop de dents » (Tremblay, 1990 : 106). Le secret trouve sa solution dans l'association des deux types d'images : l'actuelle, la cinématographique, et l'ancienne, la photographique, qui de ce fait redevient absolument nouvelle. On comprend dès lors que ce moment ne fut « pas vraiment une révélation » (Tremblay, 1990 : 103) ni un « étonnement » : c'était déjà là, ce qui n'est pas sans faire surgir l'ombre d'un certain « fatalisme » (Tremblay, 1990 : 106), d'ailleurs largement présent dans l'œuvre de l'auteur (Rochon, 1999).
- 2) Mais dans le même moment, ladite « solution », loin de clôturer le mouvement ainsi amorcé, va relancer et modifier l'écriture de la perte. À ce titre, le

dernier lieu qui apparaît dans le récit prend une ampleur particulière : assis dans le Parc Lafontaine, face à l'hôpital, le narrateur cherche à voir la fenêtre de la chambre dans laquelle il serait né, selon un dire de sa mère qu'il s'était « empressé de croire » (Tremblay, 1990 : 107). Mais face à ce qui pourrait être la contemplation du lieu de l'origine, resurgit tout à coup la perte : « ce que ça faisait vraiment de moi, je l'ignorais » (Tremblay, 1990 : 107) ; « qu'est-ce que c'était au juste ? Une maladie attrapée à la naissance, un détournement produit par la société, un goût qui se développe à votre insu à cause de... à cause d'une... à cause de quoi ? » (Tremblay, 1990 : 109). L'écriture de la cause restera donc inaccessible, une fenêtre scellant la séparation du sujet de ce qui en cause la singularité (nous reviendrons sur la fonction de la fenêtre).

Toutefois, nous considérons que dans ce récit de la perte, l'événement ne réside pas seulement dans cette relance associative, dans ce déplacement du lieu du mystère. Car entre-temps, entre une image et l'autre, entre un lieu et un autre, s'est opéré un autre déplacement subjectif et ce serait celui-ci qui fait événement. Et pour le saisir nous proposons maintenant de considérer ce récit sous l'angle psychanalytique de l'habiter.

L'habiter et la perte

L'habiter est d'abord fait de langage. Le « parlêtre » - pour reprendre le mot inventé par Lacan (1979) selon lequel l'humain est pris dans et par le langage³ - n'habiterait pas un appartement, une maison, une hutte, ou un carton déplié le long d'une rue. Il habite avant tout le langage. Poser l'idée d'une habitation langagière implique que les espaces de la « réalité » matérielle et sociale, sont conditionnés ou, plus radicalement, sont produits par le rapport au langage du sujet. Si Henri Lefebvre (1974) parlait d'une production de l'espace, la psychanalyse nous mène plutôt à l'idée d'une production langagière de l'espace, conséquence inévitable de cette prise par le langage.

Mais habiter le langage suppose des conditions afin qu'il soit habitable. Il ne suffit pas que l'Autre soit incarné par des figures parentales qui parlent, qui interprètent les gestes du bébé, l'introduisant ainsi au langage, il faut également que cet Autre soit désirant. Désirant, c'est-à-dire : manquant. Il y a une part de l'Autre (et donc du sujet) qui échappe au langage.

L'habitation langagière a donc pour condition un manque dans l'Autre, que Freud avait identifié comme castration maternelle. Une incomplétude qui crée le désir chez le sujet, mais aussi un manque de signifiant qui permet que rien ne puisse jamais suffire à le dire ou à le nommer intégralement. C'est donc parce que l'Autre

est manquant - pas au sens d'absent mais au sens d'incomplet - que le sujet peut habiter. Mais ce trou dans le langage ne peut pas être habité : « on habite le langage [...] mais on n'habite pas le manque » (Lacan, 1965b). Selon la perspective structuraliste qui anime Lacan à cette époque, ce trou est un point absolument inhabitable et indicible, mais qui va permettre l'habitation langagière et le dicible, il en est la condition.

Or, il y a plusieurs réponses possibles face à ce fait de structure (Vinot, 2015). Le sujet ne peut rester seulement dans la confrontation à ce manque dans l'Autre, à ce point d'*inhabitation*. D'une façon ou d'une autre, il y répond : rêves, fantasmes, symptômes ou délires, il en fait quelque chose de langagier, quelque chose qui va radicalement orienter son rapport au monde, et lui permettre d'habiter. De ce manque structurel qui ne se dit pas, le sujet va faire une perte qui, elle, présente le grand avantage de pouvoir être mise en récit et se raconter à d'autres, c'est précisément le cas du fantasme. La perte introduit ainsi une transformation notable de la question, car parler de perte laisse supposer que ce lieu inhabitable en soi, aurait été habité originairement. En d'autres termes, l'imaginaire de la perte transforme le fait structural de l'*inhabitation* en récit de l'expulsion ou mieux : en récit de la *déshabitation* (le préfixe *dé-* laisse entendre que cette place fut imaginativement occupée, habitée, avant d'être cédée et abandonnée). Freud en parle dans son célèbre texte « L'inquiétante étrangeté » : « Quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : “cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois”, l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi (*das Heimische*), l'antiquement familier d'autrefois » (Freud, 1919 : 180). Autrement dit : il y aurait eu un « habitat » d'origine auquel il y aurait eu lieu de renoncer comme autant de paradis perdus (le conditionnel passé est essentiel).

Fonction du fantasme dans l'habiter

On voit ici se dessiner deux liens différents entre l'habitation et le manque : d'une part, la nécessité logique du manque dans l'Autre, initial, définitif et indicible (ce que nous appelons *inhabitation*), et d'autre part, le traitement fantasmatique propre à la névrose : ce lieu-là, dont j'ai été injustement privé (ce que nous appelons *déshabitation*), je peux fantasmer le retrouver, l'occuper de nouveau ou le reconquérir, même si le fantasme signe en lui-même et simultanément la marque d'un impossible accès. Le fantasme est ainsi une des réponses du sujet au manque dans l'Autre, c'est l'histoire d'une perte, histoire inconsciente qu'il s'invente pour rendre compte d'un manque qui, lui, n'a aucune histoire. C'est aussi ce qui donne une teinte, une coloration, une tonalité tout à fait singulière dans le rapport du

sujet aux autres. Pour le dire avec Lacan (1967), le fantasme est une fenêtre⁴ inconsciente et langagière par laquelle le sujet organise son monde, ses relations aux autres, mais aussi ses relations aux espaces, et c'est à ce titre que l'on peut dire que l'espace est produit par le sujet.

Le sort de ce fantasme est, la plupart du temps, de rester inconscient, à tel point que l'on peut dire le sujet *habité par son fantasme*. C'est d'ailleurs ainsi que Freud comprendra les effets saisissants que nous occasionnent certaines œuvres. Dans son texte « Le poète et l'activité de fantaisie » (1907), Freud a précisé les bases du processus de création et de cette étrange communication du plaisir esthétique du poète au lecteur. Il y montre comment le créateur en retravaillant le fantasme qui l'habite le rend transmissible à tous. Le spectateur peut alors jouir périphériquement du fantasme mis en forme par l'artiste : « Le poète nous met en état de jouir désormais sans reproche ni honte de nos propres fantaisies » (Freud, 1907 : 171). Autrement dit, ce fantasme que partagent l'artiste et l'homme du commun est mis en forme par le premier, rendu représentable mais non reconnaissable afin que tous puissent en jouir.

Or, le récit que fait Michel Tremblay de cet événement de spectacle nous laisse supposer autre chose. L'événement que nous cherchons à préciser n'est pas de l'ordre d'une jouissance esthétique du fantasme, il n'est pas non plus la simple relance associative et la découverte fataliste d'un déjà-là. Tout se passe comme si le récit mettait en scène un passage entre être habité par le fantasme et *habiter le fantasme*, dans le sens où, traversant le vertige et le malaise, quelque chose du fantasme en vient à être assumé. Ce passage est saisissable lorsque, juste après avoir évoqué ce qui ressemblait à du fatalisme, le narrateur écrit « je savais que ça allait arriver, je l'avais toujours su, je ne voulais pas le savoir, je me le cachais pour ne pas avoir à y faire face. Mais voilà, ça y était, c'était officiel et il fallait l'affronter » (Tremblay, 1990 : 106).

« C'était officiel » ? La formule un brin familière est étonnante. Officiel... au regard de qui ou de quoi ? Le récit précise pourtant les difficultés pressenties « le secret important qu'on voudrait partager mais qu'il faut étouffer en soi, réprimer à tout prix pour ne pas être renié, chassé, maudit » (Tremblay, 1990 : 108). Nous sommes loin du *coming out* ! Alors où situer ce lieu officiel attestant de l'événement subjectif, de ce passage entre cacher à soi-même et cacher aux autres ? Paradoxalement, il nous semble que cette officialité est celle d'une solitude qui se donne pour destin d'être assumée. En quittant le banc du Parc Lafontaine, apparaît ceci : « pour la première fois j'eus l'impression d'être tout seul au milieu du monde, une expression que je reprendrais souvent plus tard, quand je commencerais à écrire, pour me soulager, me confesser, me purger d'un secret trop grand pour moi

et que je mettrais encore plus tard dans la bouche de mes personnages pour exprimer l'impuissance » (Tremblay, 1990 : 110). Malgré l'impuissance, malgré la honte et la crainte d'être chassé, l'autorisation est en voie. Autorisation-auteurisation, comme l'indique cette remarque : « m'accordant quand même la permission de rêver à Tom-Tom ».

Et par une dernière boucle rétroactive, indiquant par là toute l'importance de la question de la perte dans ce passage qui fait événement, les dernières lignes du récit sont celles-ci : « j'étais assis au bord du ruisseau... j'avais perdu mes moutons... je pleurais... j'entendais un bruit de pas derrière moi... » (Tremblay, 1990 : 110). Le passage entre être habité par le fantasme et *habiter le fantasme*, opéré à la faveur de l'événement de spectacle, laisse ainsi supposer que le fantasme n'est pas uniquement à lire sous le joug d'un fatalisme (l'Autre aurait décidé pour moi) puisqu'il est ici articulé à une intense expérience de solitude qui s'avère assumable. L'enjeu ici n'est pas de déterminer ce que perd le sujet, quel objet se cacherait derrière la fenêtre du fantasme, mais de remarquer et de s'interroger sur le rôle que joue cette solitude quant à l'effet de l'événement sur l'habitation langagière.

Conclusion

Cette solitude que le texte associe à la découverte de Michel, laquelle, par sa nature, est immédiatement confinée au secret, révèle, elle aussi, la spatialisation de sa perte. Si, comme on l'a vu, l'habiter est désormais possible, il est irrémédiablement lié à une nouvelle solitude. Celle-ci se traduit dans le lieu physique (le personnage se trouve maintenant dans un parc désert), mais surtout vis-à-vis des autres : il prend toute la mesure de leur absence dorénavant dans sa vie. Cette absence ne tient donc pas tant à ce qu'il était auparavant entouré de spectateurs, mais à ce qu'il assume maintenant être seul. Ce qu'il refusait de manifester plus tôt dans la salle de cinéma, lorsque les autres spectateurs exprimaient, eux, leur révolte par rapport au personnage de Barnaby : « Je ne pouvais cependant pas extérioriser mon écœurement en criant et en lançant du popcorn [sic] et des chips vers l'écran comme le faisaient les autres parce que je n'étais pas accompagné et que j'avais peur d'avoir l'air fou si je me mettais à gesticuler tout seul dans mon coin. » (Tremblay, 1990 : 100) Ici, le dispositif cinématographique, qui offre normalement une certaine intimité au spectateur, ne prémunit pas Michel contre les regards qu'il imagine identifier sa solitude. Alors que le parc qui donne sur la rue Sherbrooke, très fréquenté, est ouvert à tous les regards, ce qui n'empêche pas Michel d'y pleurer sans retenue. On peut ainsi distinguer dans le texte deux sortes de solitude, avant et après l'événement, qui se traduisent en termes spatiaux : « être tout seul *dans mon coin* » et « être tout seul *au milieu du monde* ». En plus de

souligner « la façon originale dont un lecteur habite un texte littéraire » (Cambron et Langlade, 2015b : 29) ou une production culturelle, l'événement de réception, lorsqu'on le considère dans une perspective spatiale, transforme ainsi le spectateur dans son rapport au monde, dans sa manière de l'habiter.

Bibliographie

- Badiou, A. 1988. *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil.
- Badiou, A. 2008. « Entretien avec Alain Badiou (5) : L'universalité de la vérité et les événements à venir », réalisé par B. Englebach. [En ligne] : www.nonfiction.fr/article-891-%20entretien_avec_alain_badiou_5__luniversalite_de_la_verite_et_les_evenements_a_venir.htm [consulté le 17 novembre 2018].
- Cambron, M., Langlade, G. (dir.) 2015a. *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene.
- Cambron, M., Langlade, G. 2015b. L'événement de lecture. In : Cambron M. et Langlade G. (dir.) *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene, p. 5-36.
- Freud, S. 1907. « Le poète et l'activité de fantaisie ». *Œuvres complètes de Freud*, vol. VIII, 2007. Paris : PUF.
- Freud, S. 1919. « L'inquiétante étrangeté ». *Œuvres complètes de Freud*, vol. XV, 1996. Paris : PUF.
- Lacan, J. 1965a. « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein ». *Autres écrits*, 2001. Paris : Seuil.
- Lacan, J. 1965b. *Séminaire XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, séance du 13/02/1965, inédit.
- Lacan, J. 1967. « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École ». *Autres écrits*, 2001. Paris : Seuil.
- Lacan, J. 1979. « Joyce le symptôme II ». *Joyce avec Lacan*, 1987. Paris : Navarrin.
- Langlade, G. 2015. Événement de lecture et avènement du lecteur. In : Cambron M. et Langlade G. (dir.) *L'Événement de lecture*. Montréal : Nota Bene, p. 39-57.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. Paris : Economica.
- Mazauric, C., Fourtanier, M.-J., Langlade, G. (éds.) 2011. *Le Texte du lecteur*. Berlin : Peter Lang.
- Ricoeur, P. 1991. *Temps et récit 1, 2, 3*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. 2003. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Rochon, F. 1999. « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay : une lecture des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* ». *Voix et images*, vol. 24, n°2(71), p. 372-395.
- Romano, C. 1998. *L'Événement et le monde*. Paris : PUF.
- Romano, C. 2012. *L'Événement et le temps*. Paris : PUF.
- Rouxel, A. et Langlade, G. (éds.) 2004. *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Tremblay, M. 1990. *Les Vues animées*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.
- Vinot, F. 2015. « Hystérie et structure d'hébergement. Nouvelles notes pour une clinique de l'habiter ». *L'évolution psychiatrique*, n° 80, p. 467-477. [En ligne] : <http://dx.doi.org/10.1016/j.evopsy.2014.02.001> [consulté le 24 décembre 2018].
- Vives, J.-M. (éd.) 2011. *Objet-supposé-savoir : le transfert du psychanalyste sur l'œuvre d'art. Cliniques méditerranéennes*, n°84(2). Toulouse : Érès, p. 5-7.

Notes

1. Le film est distribué sous le titre *March of the Wooden Soldiers* aux États-Unis.
2. Le film fait allusion à diverses comptines, telles que « There was an Old Women who Lived in a Shoe », « Little Bo-Peep has Lost her Sheep », « There was a Crooked Man », « Tom, Tom, the Piper's son ».
3. Pour Lacan, l'être humain est un « parlêtre », c'est-à-dire un être parlé (marqué par les signifiants de son histoire) mais aussi un être parlant (un être affecté par le langage).
4. Le fantasme pour Lacan est cela « où se constitue pour chacun sa fenêtre sur le réel » (Lacan, 1967 : 254).