

**Dramaturgie et dynamique communicationnelle**  
**Pour une lecture de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été***  
**de Michel Tremblay**

Irène Roy

Number 110, Summer 1998

Théâtre et pédagogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56317ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, I. (1998). Dramaturgie et dynamique communicationnelle : pour une lecture de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay. *Québec français*, (110), 78–80.

# Dramaturgie et dynamique communicationnelle

Pour une lecture de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*  
de Michel Tremblay

PAR IRÈNE ROY

**L**a lecture du texte dramatique présente des difficultés reliées à sa nécessaire représentativité. Partition écrite en vue de prendre signification à travers le langage spectaculaire, le discours théâtral fait appel à des pratiques d'analyses productrices de sens. L'établissement de ce lien entre texte et représentation a suscité l'apparition de nombreuses approches sémiotiques au cours des dernières décennies, la référence en ce domaine étant sans doute le modèle actantiel proposé par Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre*<sup>1</sup>. Cependant, la complexité toujours croissante inhérente à la dramaturgie contemporaine a permis l'apparition de nouveaux instruments d'analyse qui intègrent la dimension de communication à celle de signification. L'approche présentée ici s'inspire de la pragmatique de la communication<sup>2</sup> et propose un modèle d'analyse dramaturgique foncé sur la structure des échanges entre les personnages. Nous verrons que la description des interactions, mises en relation avec les formes situationnelles qui soutiennent la progression de l'action dramatique, permet la mise à jour d'une possible signification du texte pris dans sa vision globale. Nous avons choisi comme exemple la pièce de Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*<sup>3</sup>, œuvre dont les règles formelles et structurelles nécessitent une approche descriptive qui prenne en compte la complexité du discours.

## PROCÉDURE D'ANALYSE

### La situation de communication

Le présent travail consiste à définir le texte dramatique en tant que situation de communication. Il doit d'abord repérer les contextes où se déroule l'ac-

tion puisque ceux-ci sont porteurs des règles d'échanges entre les personnages. Chaque contexte, en plus de donner sens aux échanges, suscite des situations qui vont se définir au fur et à mesure des interactions. Il constitue non seulement un cadre de références propice à l'élaboration des relations entre les personnages, mais il est également producteur des éléments inducteurs<sup>4</sup> qui vont influencer leurs comportements. La notion de contexte est donc associée à la situation de communication en tant que

**Dans *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, nous retrouvons trois contextes qui s'influencent les uns les autres :**

### 1. Le contexte principal

Il est composé de toutes les didascalies concernant le statut et le nombre de personnages, les attitudes, les accessoires, les costumes, l'atmosphère, etc. Il inclut les dimensions spatio-temporelles référant au lieu de l'action, au décor, à la période de la journée : « Deux façades de maison, quelque part sur le plateau Mont-Royal. C'est la pleine lune du mois d'août ; il fait chaud, humide, pesant »<sup>5</sup>. Toutes ces indications de l'auteur ont de l'importance puisqu'elles vont agir sur la situation en tant qu'éléments inducteurs physiques et psychiques. L'arrivée de la pleine lune, par exemple, qui deviendra l'interlocuteur privilégié de chacun, va amorcer chez tous les personnages des comportements excessifs, exacerbant les douleurs et les souffrances. L'attente, l'apparition puis la disparition de la lune vont ponctuer chaque séquence. La présence des personnages sur les balcons apparaît également comme un élément physique important puisque chacun y est exposé au regard d'autrui en même temps qu'il isole sa douleur ou la partage avec son partenaire. Ainsi

l'analyste doit relever toutes les conditions et les facteurs qui vont limiter les possibilités interactionnelles et influencer les lignes de conduite élaborées par les personnages.

### 2. La liturgie sacrée

L'auteur superpose à ce cadre principal un contexte religieux. En effet, si nous observons l'annonce des séquences de la pièce, chacune est associée à un moment liturgique emprunté à la messe catholique. En puisant ainsi dans l'univers religieux de son enfance, Tremblay influence directement le cheminement du récit, en analogie avec la progression de la messe et l'expression de la prière. KYRIE, GLORIA, LIBERA ME, SANCTUS, AGNUS DEI, OFFERTOIRE, etc., les personnages s'adressent à Dieu pour implorer le pardon de leurs fautes : « Christ ! Seigneur ! Ayez pitié de nous ! »<sup>6</sup>. « Aimez-moi ! Vous qui effacez les péchés du monde, aimez-moi ! Faites reculer le ciel ! [...] Donnez-moi la paix ! »<sup>7</sup>. Grâce à l'étude de cette terminologie liturgique, nous pouvons associer ces temps de prière à l'expression des attitudes et des points de vue.



représentation de l'ensemble par rapport auquel nous pourrions situer tous les éléments qui participent à sa définition.

### Les modalités d'échange

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les contextes incitent les personnages à développer des lignes de conduite schématisées sous forme de modèles d'interaction et déterminées en grande partie par la nature de leur relation et les problèmes liés à la situation où ils se trouvent. Afin d'étudier en détail ces modalités d'échange, l'analyste doit en examiner la structure en se posant les questions suivantes : quelles sont les règles de relation entre les personnages ? Pour quelles raisons les utilisent-ils ? Deux mesures vont nous permettre de répondre à ces questions et nous aider à observer et à repérer ces règles du jeu : le type de ponctuation et la nature symétrique ou complémentaire des interactions<sup>8</sup>. Définissons d'abord ces rapports essentiels, à la lumière de la théorie de la nouvelle communication.

La ponctuation se fait l'expression des différents points de vue sur la situation par le biais des paroles et des comportements. De façon générale, elle est dite convergente lorsque les personnages partagent une même vision, et divergente lorsque les objectifs s'affrontent et créent des situations conflictuelles. L'objet de l'analyse étant de repérer dans sa globalité les modalités d'échange significatives par rapport à l'ensemble du texte, c'est donc à l'aide des redondances au sein des lignes de conduite

observées que l'analyste peut y parvenir. Dans ce même ordre d'idées, il examinera les mécanismes de la ponctuation à l'aide de questions comme : qu'est-ce qui importe le plus pour le personnage ? Quel problème lui pose la situation ?<sup>9</sup> Il en arrivera ainsi à définir les intentions qui le poussent à agir ou les raisons qui l'amènent à utiliser tel type de comportement.

Les types de ponctuation résultent des positions symétriques ou complémentaires adoptées par les personnages pour exprimer leurs intentions. Voyons ce que dit à ce sujet la pragmatique de la communication. La symétrie entre les partenaires dessine un comportement en miroir caractérisé par l'égalité et la minimisation des différences où : « l'accent est placé sur les efforts déployés en vue d'instaurer et de maintenir l'égalité. L'autre mode est fondé sur l'acceptation et le plaisir de la différence. Ce pourquoi il est dit complémentaire. [...] le terme d'égalité renvoie au fait que les partenaires adoptent tour à tour le même type de comportement, ou en d'autres termes qu'ils exigent l'égalité par le caractère de message de leur comportement. [...] Dans une relation complémentaire, d'autre part, les gens adoptent tour à tour des comportements contrastés, [...] le comportement de B présuppose celui de A tout en lui fournissant en même temps son but et ses raisons, et vice versa [...] les termes " primaire ", " supérieure " ou " haute " se rapportent à la position du partenaire qui, placé dans une relation complémentaire, définit la nature de cette relation ; tandis que les termes " secondaire ", " inférieure " ou " basse " désignent la position de l'autre partenaire — celui qui accepte cette définition et s'y conforme<sup>10</sup> ».

Dans *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, les relations fondamentales entre les personnages sont essentiellement amoureuses et par conséquent de type complémentaire : père / fille, mère / fils, veuve qui pleure la perte d'un mari aimé, couple qui vit une relation hétérosexuelle, couples qui vivent une relation homosexuelle masculine ou féminine. Dans tous les cas présentés, nous avons affaire à des comportements contrastés où l'un des personnages, à cause de son statut en position haute, oblige l'autre à se redéfinir en fonction de leur relation. Pensons à Gérard qui, atteint du Sida et gravement malade, doit recevoir des soins de son amoureux Yvon, ou encore à Rose qui a de la difficulté à comprendre que son fils Mathieu ait quitté femme et enfants pour aller vivre avec un homme. En même temps, tous ces personnages se mettent en position inférieure face à Dieu et à la lune, représentation de la lumière divine : « Sainte lune... Laisse couler la lune blanche sur moi ! Promène ta grande hostie blanche pis laisse-la couler sur moi ! Laisse-la me déverser sa paix ! »<sup>11</sup>. L'expression des points de vue sur ces situations nous est présentée sous forme de ponctuation divergente, chacun exprimant les souffrances et les douleurs suscitées par sa difficile relation à l'autre. Un cas fait exception, créant un contraste avec l'ensemble : celui de Yannick et Isabelle, jeunes et follement amoureux.

Cette ponctuation, en lien avec les positions complémentaires, est présentée par l'auteur à travers une grande variété de structures formelles, la plupart récurrentes dans l'œuvre de Tremblay : chœurs, monologues, dialogues, duo, trio, quatuor, etc. Qu'il s'agisse d'un soliloque, de voix enchevêtrées et de récits entrecroisés qui se font écho, ou de contrepoint, toutes ces stratégies de discours, éclairées à l'aide des règles de relation entre les personnages, sont porteuses de modèles d'échanges qui prennent signification en rapport avec l'ensemble de

### 3. L'exécution musicale

Un troisième cadre de référence vient ponctuer la trame dramatique en imprimant à chaque séquence un rythme qui contribue à créer l'atmosphère de la situation et se faire le prolongement des émotions et des conflits vécus par les personnages. Dans cette optique, le texte est perçu comme une partition sonore et vocale dont l'exécution est soumise à un tempo musical précis. Adagio, lento, crescendo, largo, allegro, agitato, etc., ce troisième type d'informations placé en sous-titre du début de chaque séquence agit en symbiose avec le moment liturgique. Il ajoute à la signification de l'ensemble en permettant de suivre la courbe mélodique de l'expression des points de vue et en soulignant l'amplitude des passions, des sentiments refoulés, des supplications, de l'indignation, etc. Il s'agit donc d'éléments prosodiques qui produisent d'importants effets de durée et d'intensité sur la situation de communication.





l'œuvre. Par exemple, lorsque neuf ou onze personnages expriment simultanément des points de vue qui diffèrent au plan linguistique, mais se rejoignent les intentions<sup>12</sup>, nous pouvons supposer que l'auteur nous indique, à travers ce contrepoint, qu'ils partagent tous la même difficulté d'être. Mais en même temps, cette convergence des points de vue place les personnages dans un rapport de symétrie.

Revoyons toutes ces notions à partir d'un extrait de la séquence XII, intitulée « Confutatis maledictis » (Ceux qui parlent mal sont confondus) et sous-titrée « Largo » (mouvement lent, ample, majestueux)<sup>13</sup>. Les personnages sont Gérard (G), Yvon (Y), Gaston (Ga) et Mireille (M) :

- G. Ça s'est passé pendant une nuit comme celle-ci...
- Y. Non, non, parle pas de ça ce soir... J'veux pas entendre ça ce soir...
- G. Ben oui, ben oui... Depuis le temps que tu me demandes de te le conter en détail...
- Ga. C'est pendant des nuits comme celle-là que c'est le pire...
- M. Commence pas ça...
- Ga. Fais-toi-z-en pas, j'te demanderai pas de me consoler...
- G. C'tait pas une nuit de pleine lune, mais la lumière, la chaleur étaient les mêmes...

- Y., M. S'il vous plaît...
- G., Ga. Laisse-moi faire, ça va nous soulager tous les deux...

Ce court extrait présente une alternance dans les récits marquée d'un enchevêtrement en position complémentaire et symétrique. Les répliques de Gérard / Yvon (couple homosexuel) et Gaston / Mireille (père et fille) sont exprimées sur le mode de la complémentarité. Gérard et Gaston étant en position haute à cause de leur condition physique. Dans les deux cas, les ponctuations sont divergentes, les personnages en position supérieure désirant « se » raconter et ceux en position inférieure refusant de les entendre. Par le fait même, les récits parallèles de Gérard et Gaston se rejoignent dans un rapport de symétrie spatio-temporelle où les ponctuations convergent sur le plan de l'expression d'une même envie ; le même phénomène se produit chez Mireille et Yvon à travers l'expression d'un même refus. Cette symétrie « apparente » dans la structure de l'organisation des sept premières répliques est confirmée dans les huitième et neuvième répliques qui sont dites à l'unisson, créant une impression de fusion entre les difficultés vécues par les deux couples. Ainsi définies, les modalités de l'échange sont synonymes de l'égalité des comportements (utilisation des mêmes règles de relation ou lignes de conduite) à travers les différences exprimées dans les problématiques.

### La dynamique communicationnelle

Suivant la complexité du texte dramatique, l'analyse permet de repérer plus ou moins de règles de relation produites par la redondance des modalités d'échange entre les personnages. Après en avoir fait l'inventaire, l'analyste est en mesure de construire un schéma d'ensemble de la situation de communication, en mettant en relation tous les éléments du contexte et la dynamique communicationnelle qui en découle. Le sens de l'œuvre surgit

de cette mise en forme globale de la situation. Dans *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, les règles de relation retenues sont les suivantes : la ponctuation divergente coïncide avec l'adoption de positions complémentaires entre les personnages, ce qui est le propre du conflit dramatique. C'est surtout à travers les monologues et les dialogues de type conventionnel que les personnages expriment leurs souffrances, leurs désillusions et les frustrations reliées aux difficultés de leur vie amoureuse ou familiale.

Mais l'originalité de l'œuvre réside dans tous ces mouvements de ponctuation convergente où les personnages, sans être engagés dans une véritable relation à deux, deviennent égaux dans le partage de mêmes émotions, des mêmes attentes et des mêmes questionnements sur le sens et l'acceptation de la souffrance humaine. La nature symétrique « apparente » de ces positions est surtout perceptible dans les chœurs et autres structures du récit qui font appel à l'alternance, à la multiplicité des voix et au contrepoint. Nous sommes devant une sorte de métacommunication qui est de l'ordre de la métaphore.

C'est ce phénomène propre à la subjectivité que Gregory Bateson appelle abduction, c'est-à-dire la possibilité « de décrire une chose ou un événement [...], puis de chercher autour de soi d'autres cas qui seraient soumis aux mêmes règles que celles que notre description a élaborées »<sup>14</sup>. Partant de ce principe analogique, la signification de la pièce nous est apparue comme une allégorie de la condition humaine, sorte d'orchestration où tous les personnages communient à la même confusion de l'être devant l'absurdité de l'existence et l'incapacité d'en comprendre l'obscur signification. Sorte d'exorcisme du mal de vivre, la fusion entre les liturgies sacrée et profane n'est pas sans rappeler également les cérémonies culturelles dont origine notre théâtre. Cette seconde vision a guidé le metteur en scène Serge Denoncourt, qui a choisi comme espace pour sa mise en scène un escalier semblable aux gradins des théâtres antiques.

### Notes

1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982.
2. Il s'agit de l'approche mieux connue sous le nom de nouvelle communication. Plusieurs ouvrages existent sur ce sujet, mais, sauf indication contraire, la grille d'analyse présentée est inspirée des deux ouvrages suivants : P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil (Points), 1972 ; Alex Mucchielli, *Les situations de communication*, Paris, Eyrolles, 1991.
3. Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac, 1996.
4. Mucchielli, *op. cit.*, ch. 2, p. 30-69.
5. Tremblay, *op. cit.*, p. 12.
6. *Ibid.*, p. 31.
7. *Ibid.*, p. 91.
8. Watzlawick, Beavin, Jackson, *op. cit.*, p. 52-57 et 65-69.
9. Sur l'intention et le sens de la situation, voir Mucchielli, *op. cit.*, p. 22-25.
10. Paul Watzlawick, *Sur l'interaction*, Paris, Seuil, 1981, p. 100-101.
11. Tremblay, *op. cit.*, p. 52.
12. *Ibid.*, voir un exemple p. 20-21.
13. *Ibid.*, p. 103.
14. Gregory Bateson, *La nature et la pensée*, Paris, Seuil, 1984, p. 149.