

Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay

La généalogie d'un autre lyrisme

Dominique Lafon

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29071ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafon, D. (1981). Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay : la généalogie d'un autre lyrisme. *Jeu*, (21), 95–103.

dramaturgie et écriture romanesque chez tremblay

la généalogie d'un autre lyrisme

« J'étais d'abord un auteur de théâtre, donc un auteur qui criait beaucoup. (...) Au théâtre l'auteur n'est jamais là (...) Alors, j'ai écrit un roman pour pouvoir, moi, parler au monde sans passer à travers des personnages. »

Michel Tremblay, *Lettres québécoises*, Automne 1981.

Il n'y a plus de scandale Tremblay. Après une quinzaine d'années de production, le provocateur est en passe de devenir institution. Seuls quelques combattants critiques de l'arrière-garde tentent de rallumer les derniers feux d'une querelle qui pour être linguistique n'en a pas moins toujours été impertinente. L'oeuvre de Michel Tremblay n'est pas la Défense et illustration du Joual; ses dernières manifestations romanesques la situeraient plutôt dans la lignée des comédies humaines, celles qui déclinent le paradigme du personnage pour mieux conjuguer génération et société. Tremblay est donc passé « du côté de » Balzac avec *la Grosse Femme* et *Thérèse et Pierrette*, mais selon une évolution paradoxale, une sorte d'anti-progression que l'on pourrait assimiler, pour continuer à filer les comparaisons de bon aloi littéraire, à une « recherche du temps perdu » par et pour le théâtre, du temps d'au-delà la représentation. Une évolution paradoxale aussi pour ce qui est du genre. Il faudrait dire *des* genres puisque aussi bien, il y a une double variation formelle dans l'oeuvre de Tremblay. Le passage du théâtre au roman (*le Train*, *les Belles-Soeurs*, *Contes pour buveurs attardés*, *la Cité dans l'oeuf*), puis du roman au théâtre s'accompagne d'une alternance entre réalisme (théâtral) et fantastique (romanesque).

Dans une récente entrevue parue dans *Lettres québécoises*, Michel Tremblay voit dans le fantastique la marque d'une aliénation, la soumission aux modèles littéraires étrangers. Mais le style fantastique, dit aussi Tremblay en substance, s'adresse à son imagination, il faudrait presque dire à son intuition dans la mesure où *la Cité dans l'oeuf* qui se passe à Outremont, est définie à posteriori par l'auteur, comme une prescience de « son avenir » qui est aujourd'hui son présent. Curieuse lecture d'une oeuvre de jeunesse qui associe la critique du pastiche obligé à une justification autobiographique aussi nuancée soit-elle. Elle semble impliquer que le fantastique est un mode d'écriture où l'investissement personnel du narrateur — même inconscient — est privilégié.

C'est pourquoi le retour au roman et son projet de conciliation entre fantastique et



Les Belles-Soeurs de Michel Tremblay, production de la Compagnie des Deux Chaises, été 1974. Photo: François Brunelle.

réalisme se présentent comme la maîtrise d'un cycle qui n'est pas que collectif, comme la maîtrise d'une écriture qui n'est pas qu'adaptation. À ce titre, il est même fort révélateur que Tremblay ait rompu avec la tradition pour inverser et pervertir cet usage qui a toujours fait des romanciers, des adaptateurs pour le théâtre. La représentation théâtrale est, en général, secondaire à la constitution d'un univers fictif romanesque. On peut expliquer ce trajet de l'adaptation par le fait qu'elle se doit d'opérer le plus souvent un choix séquentiel et chronologique dans la maîtrise plus flexible de l'univers spatio-temporel du roman. Le processus inverse, qui irait du théâtre au roman, irait aussi à l'encontre de la logique narrative: étendre l'univers fictionnel d'un récit dramatique serait aussi désorganiser le réseau de l'intrigue. Il n'y aurait plus alors adaptation mais modification, voire délayage.

Aussi bien, l'oeuvre de Tremblay dans sa chronologie pose-t-elle un problème qui dépasse celui de l'adaptation ou de la réécriture. tout d'abord parce qu'il ne s'agit dans les romans ni de refaire, ni même de redire la fiction théâtrale: si les personnages sont récurrents, c'est dans un autre temps et dans une autre perspective. Par ailleurs, les deux romans, qui s'inscrivent eux-mêmes dans le dessein concerté d'une tétralogie, ne peuvent être assimilés au seul désir d'en finir avec un genre ou avec une source d'inspiration. À ce titre *l'Impromptu d'Outremont* était beaucoup plus significatif. L'impromptu est un type distancié et spéculaire par définition, qui sert en général à régler ses comptes. Situer cette réflexion à Outremont était aussi en finir avec les personnages de l'est. Les soeurs Beaugrand semblaient avoir chassé les belles-soeurs.

En fait, les deux romans obligent à remettre en question la nature de cette mise à distance, et incitent à la relecture d'un théâtre pour lequel ils fonctionnent comme

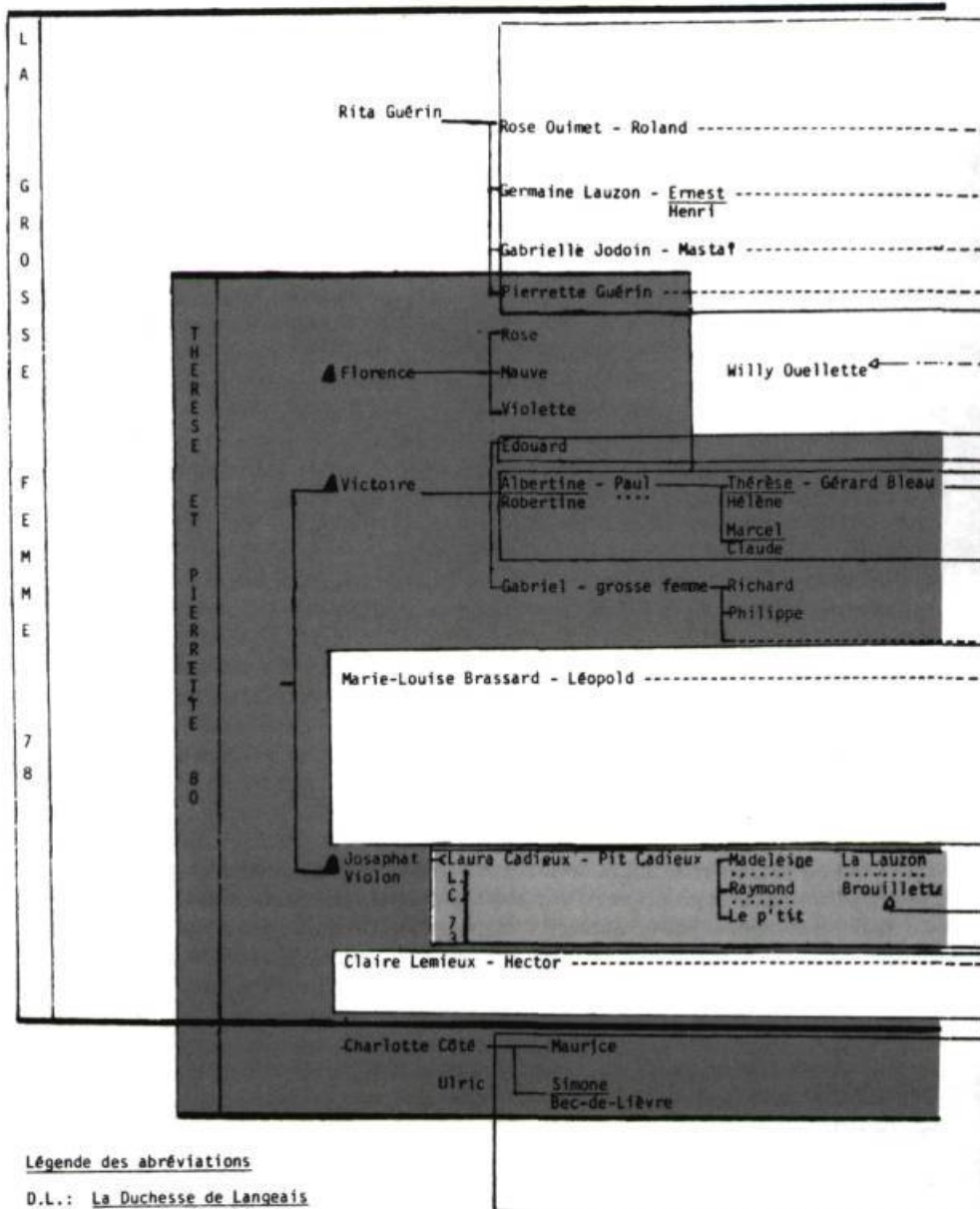
une constante référence. Même si les derniers volets de la tétralogie romanesque ne sont pas encore connus, — à l'exception du titre du troisième *la Duchesse et le Roturier*, on peut d'ores et déjà tenter de cerner la nature des rapports tant fictionnels que narratifs qui unissent l'écriture romanesque et la dramaturgie de Tremblay et donnent à cette production un dessein et un destin tout à fait original.

Les rapports fictionnels sont, sans doute, les plus apparents, en ce qu'ils se construisent sur un jeu de citations internes des noms propres. À première lecture, le réseau des personnages semble fort clair qui reprend tels acteurs de différentes pièces dans le même contexte temporel romanesque. Les deux romans fonctionnent par ailleurs, comme une suite, suite quasi historique. L'action de *la Grosse Femme* est concentrée dans une seule journée — le 2 mai 1942 —, celle de *Thérèse et Pierrette* s'étend du 2 au 4 juin de la même année. Un repère assure même la continuité: la grosse femme est à l'hôpital depuis deux semaines et la journée du 3 juin s'achève sur une visite de Gabriel à sa femme au terme de sa grossesse. Néanmoins une analyse plus systématique révèle dans la construction généalogique, marque de la cohérence chronologique, une série d'écarts qui mettent en question le projet avoué de la suite romanesque, à savoir « rajeunir les personnages de vingt-cinq ans » pour « décrire comment ils en étaient arrivés à être ce qu'ils étaient » (*Lettres québécoises*, n° 23, Automne 1981, p. 55). Un tableau des concordances permet de saisir cette ambiguïté.

On remarque ainsi d'emblée que *les Belles-Soeurs*, l'oeuvre première du cycle théâtral, compte assez peu dans l'organisation générale de la citation interne. A vrai dire, *les Belles-Soeurs* n'ont pas de postérité dans l'oeuvre, non plus qu'elles fournissent à la suite romanesque un groupe familial significatif. Les quatre soeurs Guérin fonctionnent dans *la Grosse Femme* comme personnages secondaires, comme figures de la maternité, pour disparaître de *Thérèse et Pierrette* et nuancer sa fonction de « suite ». L'exception est, bien sûr, le personnage de Pierrette qui était, de toutes façons, déjà en marge de la configuration tant scénique que thématique des *Belles-Soeurs*. Autrement dit, si les *Belles-Soeurs* servent de jalon entre l'oeuvre romanesque et dramatique, elles n'éclairent en rien leur dialectique temporelle. On ne peut arguer ici le seul fait de la génération puisque aucun des petits enfants Guérin ne fait l'objet d'un traitement ultérieur à l'intérieur même du cycle théâtral; ils restent à l'état d'ébauche ou de « personnages dont on parle, mais qu'on ne voit pas dans *les Belles-Soeurs* », selon la formule d'André Brassard. Seules exceptions, mais elles-mêmes sujettes à caution, Germaine Lauzon citée dans *Laura Cadieux* et, peut-être, Marie-Ange Brouillette, présente dans le même roman comme « la Brouillette » toujours plongée dans ses « comiques de monstres ».

Par contre, les autres pièces créent entre elles un réseau étroit de relations confirmées par la suite romanesque. La citation se fait alors plus précise et déborde la mention nominale qui pour *les Belles-Soeurs* n'excluait pas l'erreur, à preuve le prénom du mari de Germaine Lauzon.

Plusieurs exemples viennent confirmer ce phénomène. Ainsi le personnage d'*Hossanna*, i.e. Claude Lemieux, non seulement apparaît dans la pièce qui porte son nom, est cité dans *Sainte Carmen*, mais encore il trouve dans le roman une préfiguration de son androgynie: sa mère l'identifiant aussi bien comme Claude que comme Claudette. La famille Brassard fonctionne, elle aussi, dans une double



Légende des abréviations

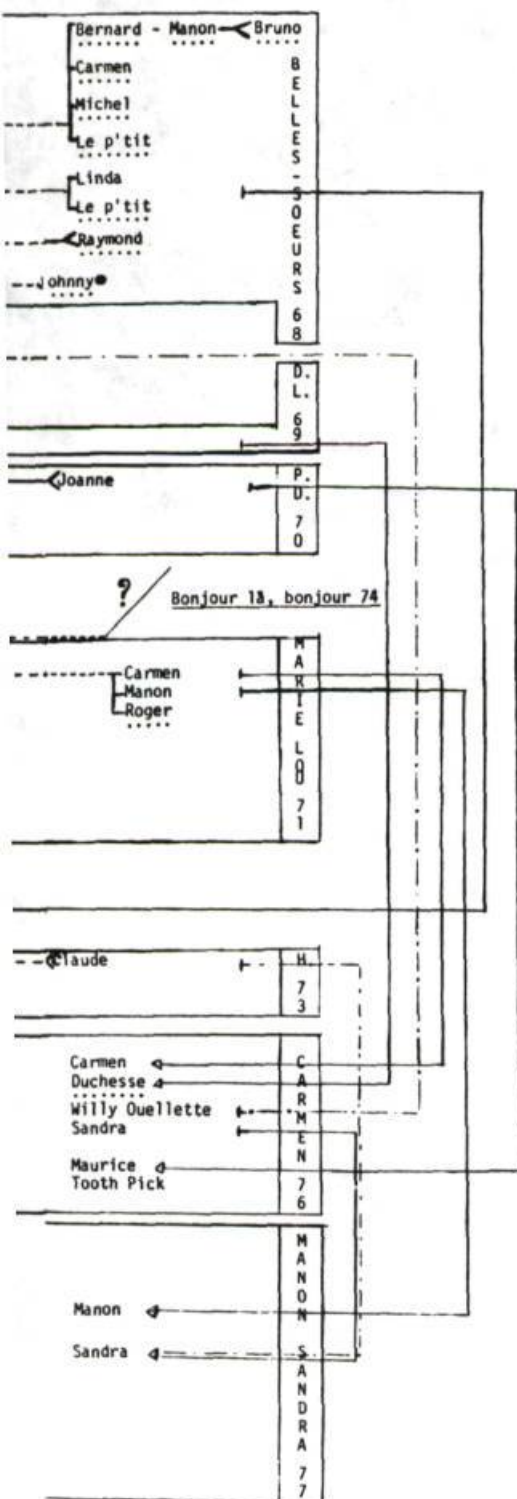
D.L.: La Duchesse de Langeais

P.D.: En pièces détachées.

L.C.: C'tà ton tour, Laura Cadieux

H. : Hosanna

univers théâtral

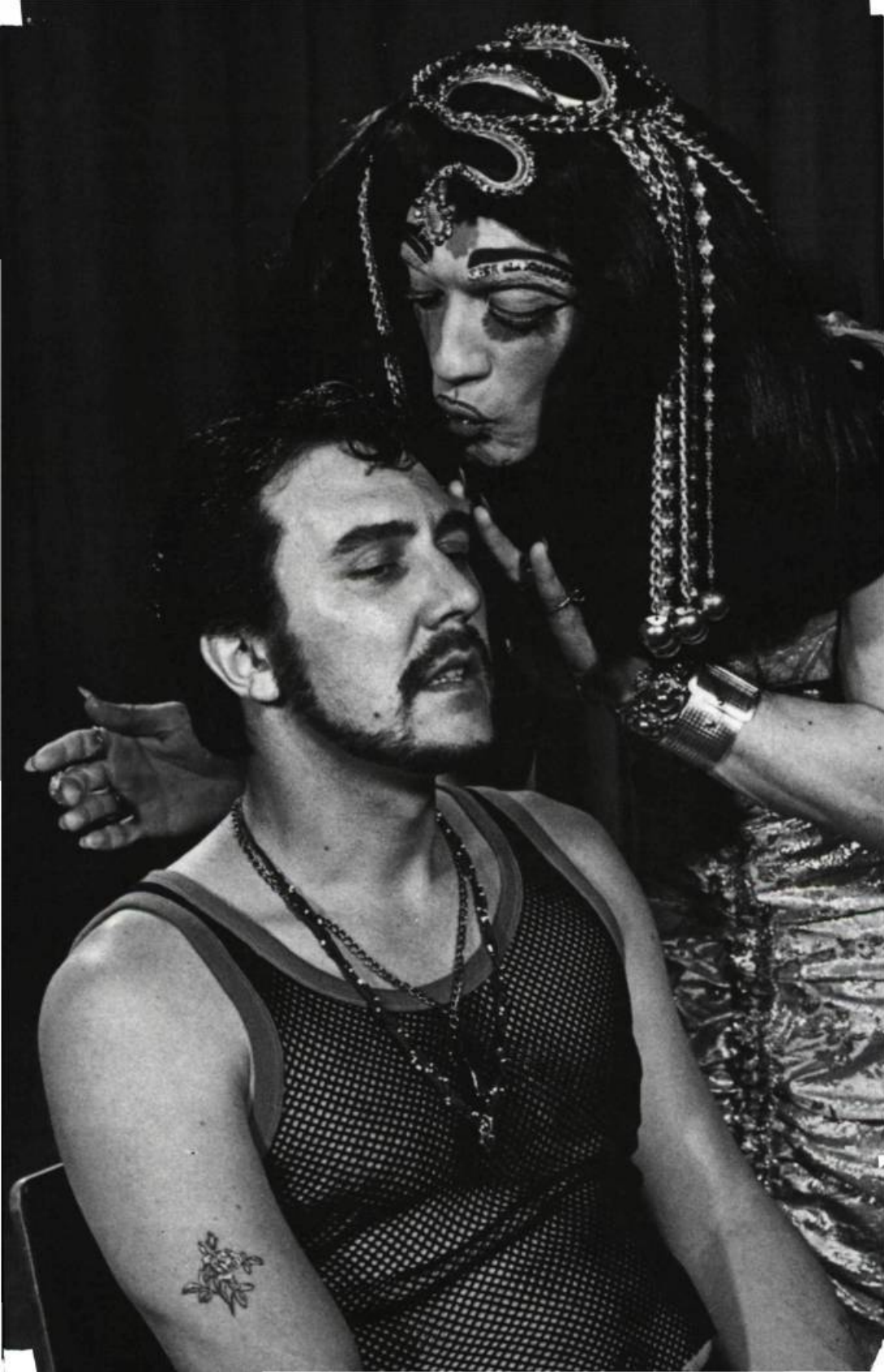


Ce tableau permet tout d'abord de circonscrire univers théâtral et univers romanesque par le jeu des filiations. *La Grosse Femme*, roman de la gestation, construit les liens fictifs de filiation (indiqués en pointillés) qui unissent ces deux mondes narratifs. De plus, il est conçu selon la progression chronologique des réactions antérieures au cycle romanesque aux dépens de l'ordre d'apparition des personnages.

Le nom de tout personnage cité mais absent d'une pièce est souligné en pointillés. De même les rapports entre les oeuvres sont-ils indiqués en traits pleins ou pointillés selon que le personnage est présent ou cité lors de sa première apparition. La concordance contestable de *Bonjour, là, bonjour* avec l'univers théâtral est souligné par un point d'interrogation.

De plus quelques concordances structurelles, qui ne relèvent pas de la généalogie, sont mises en évidence. Les triangles renvoient au caractère mythique que partagent certains personnages; les points, à la similarité fonctionnelle et thématique de deux personnages (Johnny et Gérard Bleau, agents de la déchéance de Pierrette et Thérèse et figures de la passion coupable).

Ces repères de lectures établis, une analyse globale de ce tableau permet de saisir l'évolution de l'oeuvre au-delà du projet avoué par Tremblay.



génération de relations. Personnages titres de l'oeuvre théâtrale, le roman *la Grosse Femme* donne à leur comportement une justification fictive totale qui sur le plan narratif se traduit par la transcription diégétique d'extraits de leurs monologues. *Sainte Carmen*, par le truchement du monologue de Bec-de-Lièvre, présente une sorte de suite « anachronique » mais extrêmement fidèle de la grossesse de Marie-Louise. Il s'agit donc bien ici de justifications à posteriori, de même que la création de la famille Ulic sert à introduire Maurice et Bec-de-Lièvre, personnages récurrents du cycle théâtral et présents dans le second roman avec les attributs psychologiques qu'ils ont manifestés dans leur action scénique. En somme, le projet est ici rempli. La maîtrise du cycle des personnages peut même être datée: c'est après 1974 que Tremblay constitue son réseau de personnages et l'utilise comme système de référence interne. C'est ainsi autour de Manon et de Carmen que s'organise l'univers du travesti et du fantasme, l'univers de la Main. Dans ce contexte, le troisième roman — *la Duchesse et le Roturier* — devrait donner à ce monde négligé ou seulement mentionné dans les deux romans précédents, une même marque diégétique et/ou historique.

Jusqu'à ce point de l'analyse, les romans semblent plutôt en-deçà du cycle théâtral, ne fonctionnant que comme des flashbacks allusifs plus propres à instaurer une complicité avec le lecteur qu'un réel renouvellement de perspective. L'intérêt de la généalogie présentée par le tableau réside bien sûr moins dans ses concordances que dans ces infractions. La cellule familiale centrale, matricielle de *la Grosse Femme* et de *Thérèse et Pierrette*, c'est la lignée de Victoire. Or, cette famille est une création qui n'appartient qu'au roman au point où les références à l'oeuvre théâtrale sont sujettes à caution ou ont été l'objet de correction portant sur les noms.

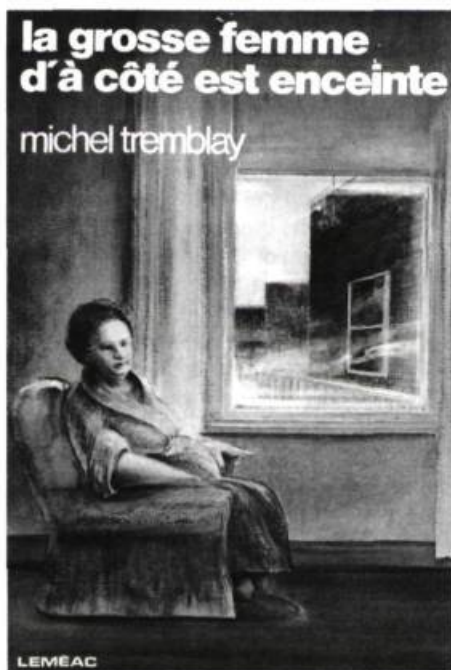
Ainsi, *Bonjour, là, bonjour* semble être la suite chronologique fictive de la relation entre Gabriel et sa soeur, mais le lien est faible puisqu'il suppose que l'on transforme les deux fils (Richard et Philippe) en filles et que l'on donne à la grosse femme deux autres enfants... La référence est plus explicite pour ce qui est de *En pièces détachées*. Thérèse, Gérard, Marcel, les trois personnages principaux concordent, du moins pour l'une des versions théâtrales, la seconde. Dans une première version de *En pièces détachées* Thérèse s'appelait Hélène, et Gérard, Henri. L'autre modification concernant cette pièce est le nom de Robertine qui devient Albertine dans le roman. Il ne s'agit pas là de détails. Plusieurs indices semblent souligner que c'est justement autour de la famille de Victoire/Josaphat Violon que se joue la dialectique roman/théâtre.

Des indices externes d'abord: Hélène est le prénom de la dédicataire de *la Grosse Femme* dont on ne peut douter qu'elle fut le modèle de Thérèse/Hélène, mais aussi de tous les personnages révoltés: Carmen, bien sûr et Pierrette Guérin. Le parallélisme Pierrette et Thérèse s'impose par et à cause de la suite romanesque, mais il est latent dans le cycle théâtral: même descente aux enfers du Coconut Inn, même approche due à « l'amour coupable » pour Johnny ou pour Gérard. Par ailleurs, c'est cette famille qui renoue avec la vraie genèse de l'oeuvre, c'est-à-dire avec les premières oeuvres théâtrales posant le travesti — Edouard dans *la Duchesse de Langeais* — ou la synthèse famille/folie/Main dans *En pièces détachées*.

Gilles Renaud (Cuirette) et André Montmorency (Hosanna) dans *Hosanna*, production de la Compagnie des Deux Chaînes, 1975.

Des indices internes surtout. La famille de Victoire est la seule à ne pas avoir de nom propre; plus encore, la grosse femme n'aura jamais de prénom. L'enfant qu'elle porte est lui-même désigné comme un « enfant multiple » ou comme le narrateur futur de toutes les destinées de la rue Fabre. Métonymiquement, la grosse femme situe la famille de Victoire au-delà de la citation interne, au-delà de la généalogie, au-delà du réalisme. C'est la raison pour laquelle Victoire est doublée par la figure mythique de Florence et par la figure légendaire de Josaphat Violon.

Ainsi, ce que permet le roman, c'est avant tout un autre type d'expression. Ce qui différencie en effet diégèse romanesque et mimesis théâtrale, c'est moins la liberté narrative fictive que le statut du narrateur lui-même. Pour ce qui est de la première, Tremblay l'utilise essentiellement dans *la Grosse Femme* en renouant avec un fantastique qui se résume ici au jeu visible/invisible. Reprendre ainsi la maîtrise d'une mise en scène sans les contraintes scéniques signifie plus radicalement en « finir avec le réalisme », avec le mimétisme conventionnel du cadre de la représentation. Cette liberté reconquise, le second roman a pu faire l'économie du fantastique et s'appuyer sur une fiction plus linéaire dans le temps, moins éclatée dans les différentes focalisations, selon la terminologie de G. Genette. Car le statut du narrateur est essentiel à la diégèse. Le récit théâtral occulte ce statut pour entretenir l'illusion de la libre expression du personnage. Le personnage théâtral est ainsi par définition, fortement individualisé, nettement délimité spatialement par le corps de l'acteur qui circonscrit son image et sa voix. Tremblay s'accommodait mal de cette contrainte. Sa technique du dialogue le prouve. L'utilisation du chœur ou plus largement d'une composition musicale (manifeste dans *Bonjour, là, Bonjour* ou dans *Sainte Carmen*) est une des formes explicites de la pluralité vocale par laquelle il tente d'échapper aux limites physiques du personnage. Les dialogues en contre-





« La synthèse famille/folie/Main »: *En pièces détachées* de Michel Tremblay, production de Radio-Canada, 1971. Photo: André Le Coz.

point (*A toi pour toujours*), et surtout les monologues avec leur dialogisme interne obligé en sont les formes implicites. Les romans sont, dans cette perspective, moins la genèse de l'oeuvre que son aboutissement, sa libération qui rejoint sans aucun doute une autre libération, plus politique, celle-là. Comment se construit cette libération? Dans le refus de l'identité de certains personnages — la grosse femme, son enfant — qui sont par ailleurs définis clairement comme des métaphores matricielles de l'oeuvre ou du thème organisateur de celle-ci. D'autres personnages, que les conventions théâtrales avaient individualisés, sont réunis dans une synthèse polymorphe et pourtant indissociable: Thérèse/Pierrette. D'autres encore jouent de la référence à l'univers théâtral pour évoquer leur fondamentale identité. C'est ainsi que la grosse femme est aussi Edouard, la Duchesse, grosse comme lui d'un rêve sud-américain qui n'est qu'une impasse.

Ainsi est orchestré, dans la forme narrative du narrateur unique, le lyrisme originel d'une oeuvre qui usait du personnage et du travesti moins comme de références à un milieu social que comme d'un masque nécessaire. La maîtrise d'une écriture, témoin de la maîtrise d'une saga qui est aussi l'Histoire, a permis que désormais, dans et par les romans, l'oeuvre de Tremblay n'a plus qu'une seule voix/voie, celle de l'auteur lui-même au-delà des modèles, des genres, et au-delà du joutil et des prises de position linguistiques.

dominique lafon