

## Voix et Images

# Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : Fantômes, enfance et rêves

Hervé Guay

---

Théâtre et médias

Volume 39, numéro 1, automne 2013

URI : [id.erudit.org/iderudit/1022993ar](http://id.erudit.org/iderudit/1022993ar)

DOI : [10.7202/1022993ar](https://doi.org/10.7202/1022993ar)

[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

Guay, H. (2013). Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : Fantômes, enfance et rêves. *Voix et Images*, 39(1), 59–72.  
doi:[10.7202/1022993ar](https://doi.org/10.7202/1022993ar)

---

Résumé de l'article

Cet article montre que *Téléroman* de Larry Tremblay emprunte la forme dramatique du « jeu de rêves » théorisée par Jean-Pierre Sarrazac pour brosser à la fois une satire des aficionados de fictions télévisuelles et de danse contemporaine. Sa pièce dépeint des danseurs amateurs en train de répéter une chorégraphie expérimentale, tandis qu'ils se passionnent pour le populaire feuilleton télévisé *Piscine municipale*. Plutôt que de privilégier la parodie, l'auteur use des détours que sont les fantômes, l'enfance et les rêves, afin de faire retour sur la culture médiatique dans laquelle baignent ses personnages, culture qui ne manque pas d'influencer leurs comportements. Non seulement il critique les modèles stéréotypés proposés par les séries télévisées, mais il s'en prend à leur caractère prévisible et à leur culte d'un monde axé sur les apparences. L'univers de la danse contemporaine et ses faux génies ne sont pas épargnés non plus dans ce qui se révèle une critique double : des spectacles contemporains comme des comportements irrationnels des téléspectateurs.

---

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**Érudit**

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# DÉTOURS DANS *TÉLÉROMAN* DE LARRY TREMBLAY

Fantasmés, enfance et rêves

+ + +

HERVÉ GUAY

Université du Québec à Trois-Rivières

Le statut du théâtre dans l'espace public n'est plus ce qu'il était. Hans-Thies Lehmann l'affirme sans ambages : « Le théâtre ne constitue plus un média de masse. Il devient de plus en plus ridicule de s'obstiner à nier cette réalité et de plus en plus urgent d'y réfléchir sérieusement <sup>1</sup>. » Le fait qu'il soit devenu un art minoritaire n'incline pas pour autant Jean-Marie Piemme au pessimisme quant à l'avenir de l'art dramatique, même s'il a été supplanté par des médias dont les possibilités de diffusion sont sans commune mesure avec les siennes. À l'opposé, Piemme estime que, par ce glissement, le théâtre a sans doute récupéré davantage de pouvoir qu'il n'en a perdu :

En gagnant la périphérie, c'est un peu comme si le champ du dicible au théâtre s'était élargi, comme si la perte de centralité et les contraintes y afférant se compensaient dans la démultiplication des possibilités esthétiques. Plus que jamais, le théâtre, libéré du poids d'une ressemblance anecdotique, explore ses frontières, fait des incursions dans les territoires voisins, se ressource à des esthétiques hétérogènes. [...] Le théâtre n'est plus au centre de la vie publique mais, simultanément, la matière du théâtralisable (du lieu au texte, du corps à l'image) s'est considérablement diversifiée <sup>2</sup>.

En plus de son pouvoir esthétique, la marginalisation du théâtre a, selon Piemme, accru sa puissance critique <sup>3</sup>. Comme ses artisans ont moins besoin de plaire au plus grand nombre et de se faire consensuels, ils peuvent plus aisément faire de la scène un laboratoire, un lieu de remise en question. Cet éloignement des sphères du pouvoir et son remplacement par de nouveaux médias ont donc eu l'effet inattendu de faire du plateau l'un des principaux lieux de critique des mêmes médias qui l'ont relégué au rang d'art minoritaire. Or cette critique trouve d'autant mieux à s'exercer que, si les médias aiment beaucoup proposer un métadiscours sur leurs propres activités et

+ + +

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999], p. 18. <sup>2</sup> Jean-Marie Piemme, « Du théâtre comme art minoritaire », *Théâtre/Public*, n° 50, mars 1983, p. 8. <sup>3</sup> Piemme écrit encore à propos du théâtre : « il a fait de son infortune sociale une vertu esthétique et son excentricité lui assure une forte capacité critique ». *Ibid.*, p. 8.

jour du chatolement de leurs reflets<sup>4</sup>, ils sont peu portés à l'autocritique ou s'y adonnent le plus souvent dans des formes bénignes.

Mais les interrelations entre théâtre et médias ne s'arrêtent pas là. La société des médias dans laquelle nous vivons a aussi indubitablement fait subir nombre de grandes mutations aux pratiques théâtrales. Aux yeux de nombreux observateurs, cette culture médiatique a notamment poussé la scène à intégrer les nouvelles technologies, « [c]omme si la scène virtuelle, écrit Franck Bauchard, appelait dans son développement et son prolongement sa contrepartie réelle, son indispensable miroir critique, sa nécessaire déconstruction, sa dissection scénique<sup>5</sup> ». Chose certaine, les spectacles intermédiatiques se multiplient à présent. Pour sa part, Lehmann a beau défendre la thèse selon laquelle la société médiatique a donné naissance au théâtre postdramatique et rendu le drame — et l'écriture dramatique en général — obsolètes, il n'est pas interdit de penser, avec Joseph Danan<sup>6</sup> et bien d'autres, que les auteurs dramatiques ne se sont pas privés d'emprunter une grande diversité de formes et de procédés aux *mass media*, prenant leur bien là où ils le trouvaient.

La parenté entre les genres dramatiques et médiatiques, en particulier télévisuels, invite en outre à la comparaison, bien qu'il faille noter que l'écart s'est creusé considérablement entre les deux types d'écriture. L'écriture médiatique (la scénarisation télévisuelle) s'inscrit fréquemment dans un registre populaire, ce qui néanmoins n'exclut pas la complexité, tandis que l'écriture dramatique tend volontiers à la polyphonie, à la déconstruction, voire au ludisme. Assurément, la propension des artisans de la scène à jouer avec les conventions et à se jouer de celles-ci s'est amplifiée, amenant de nombreux créateurs à délaisser la représentation réaliste, esthétique dans laquelle les médias électroniques sont de toute façon nettement avantagés par les moyens de captation dont ils disposent. Toujours est-il qu'on trouve des traces de plus en plus nombreuses des médias au théâtre : que les auteurs et les metteurs en scène y recourent pour éblouir un public friand d'un usage original de ces technologies ou que les artistes de la scène trouvent dans la sphère médiatique à la fois une thématique et des procédés pour en opérer une critique en bonne et due forme.

## PRÉSENCE ET INFLUENCE DES MÉDIAS

*Téléroman*<sup>7</sup> de Larry Tremblay est une pièce représentative de cette dernière tendance. Non seulement l'auteur y décrit-il sur un mode humoristique ce que vivre dans une

+ + +

4 Voir à ce sujet Colette Brin, Jean Charron et Jean de Bonville (dir.), *Nature et transformation du journalisme. Théorie et recherches empiriques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 454 p. Pour ces auteurs, c'est un des traits du journalisme de communication que les médias tendent à devenir leur propre référent. Ainsi, « emportés par le mouvement de réflexivité qui caractérise la société contemporaine, les médias n'ont jamais autant parlé des médias » (p. 315). Les auteurs notent aussi que le contexte d'hyperconcurrence qui prévaut actuellement fait en sorte que le discours critique des médias se porte en priorité sur le travail des autres, rarement sur leurs propres pratiques. 5 Franck Bauchard, « Esthétiques des mutations scéniques », *Études théâtrales*, n<sup>os</sup> 28-29, 2003-2004, p. 131. 6 Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures. Essais », 1995, 394 p. 7 Larry Tremblay, *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 1999, 48 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *T* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

société médiatique veut dire, mais, comme son titre le laisse entendre, sa pièce dénonce les excès auxquels la télévision expose une jeunesse influençable et instable émotionnellement. Plus intéressant encore, sa critique des médias se double d'une parodie de la danse contemporaine, en laquelle l'on peut voir une des formes emblématiques du « théâtre postdramatique » dépeint par Lehmann comme n'étant plus « subordonné au primat du texte<sup>8</sup> ». L'originalité de la comédie de Tremblay vient justement de ce qu'elle oscille entre formes scéniques et télévisuelles que l'auteur oppose à l'aide du caractère spéculaire de son texte, ce par quoi il s'éloigne du premier niveau de la parodie et de la pure satire.

Les didascalies de *Téléroman* soulignent l'omniprésence des médias et leur inscription dans la société de consommation. On peut ainsi lire, par exemple, l'indication suivante : « Ils boivent tous en même temps, donnant l'impression de participer à une pub d'une marque très connue d'eau de source. » (T, 12) La pièce se termine également sur cette didascalie : « Guillaume, François et tous les figurants boivent leur tasse de café dans un consensus qui relève, avec une belle insouciance, du monde de la publicité. » (T, 47) Il est à noter qu'une scène se déroule autour d'une machine distributrice de médicaments en vente libre, machine distributrice dont les didascalies précisent un peu plus loin que sa paroi, « qui servait de support publicitaire, devient un écran de télévision » (T, 33). Par ailleurs, tous les épisodes de la pièce, à l'exception du dernier, se terminent par les trois mots « [m]alaise, suspense, tension » (T, 6, 8, 12, 17, 22, 24, 28, 32, 35, 37, 41). Ces indications vaguement mélodramatiques rappellent la règle implicite selon laquelle chaque épisode d'un feuilleton télévisé doit se clore sur une note de mystère, afin d'inciter les auditeurs à vouloir connaître la suite. L'insistance de l'auteur sur ces trois mots clés porte à croire qu'ils pourraient donner lieu à un traitement scénique<sup>9</sup>.

L'influence de l'écran se manifeste aussi autrement chez Tremblay. À la suite de la liste des personnages de *Téléroman*, une remarque attire l'attention : « Les encadrés sont transmis au public par l'entremise d'un afficheur électronique. » (T, 4) Ces encadrés fonctionnent à la manière des intertitres du cinéma muet. Ils servent surtout à fournir les données nécessaires à la compréhension d'une scène. Peu à peu, cependant, l'auteur les emploie à d'autres fins pour instaurer, par exemple, une certaine interactivité avec le spectateur, soit en assurant le maintien du suspense (« Marie-Ève regarde-t-elle aussi *Piscine municipale* ? » [T, 11]), en glissant de petites blagues (« Deux jours plus tard. Les répétitions font tchou tchou : elles vont bon train. » [T, 18]) ou en se mêlant du déroulement de l'action (« Fais-le. » [T, 38]). D'ailleurs, la plupart des encadrés se trouvent en début d'épisode — la pièce contient douze tableaux et sur les douze, dix en sont pourvus —, tandis que huit encadrés sont insérés au milieu de l'action. Par ce procédé, l'auteur intervient pour ainsi dire démasqué, « échappant

+ + +

8 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, p. 27. 9 Dans la mise en scène de *Téléroman* signée Frédéric Dubois, à laquelle j'ai assisté à la Licorne en 2004, les trois mots étaient prononcés en chœur par les danseurs, de manière à créer à la fois un effet de suspense et un comique de répétition. Cet usage paraît corroborer le nouveau statut des didascalies signalé par Jean-Pierre Ryngaert, selon qui « l'étanchéité entre le texte à dire et les didascalies n'a pas cessé de diminuer » dans les écritures contemporaines. Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Arts du spectacle », 2012, p. 13.

aux règles du dialogue dramatique dont l'auteur est prié de poliment s'absenter<sup>10</sup> ». Outre les encadrés, les épisodes sont numérotés et portent un titre composé d'un seul syntagme : « L'aveu », « Le baiser », « Le mal de tête », etc. Le choix du terme « épisode » pour marquer les divisions de la pièce, au lieu de celui de « scène » ou de « tableau », ainsi que le recours à la numérotation pour les distinguer les uns des autres constituent des signes supplémentaires de la double appartenance générique du texte au théâtre et à la scénarisation télévisuelle. Or, si la forme dramatique se laisse volontiers contaminer par l'influence des fictions télévisées et multiplie les traces de la société de consommation à laquelle le petit écran est associé, *Téléroman* propose néanmoins une liberté d'écriture plus proche des écritures théâtrales contemporaines que des séries télévisuelles en vogue.

## L'ART DU DÉTOUR

Ce faisant, Tremblay semble se rapprocher des formes dramatiques que Jean-Pierre Sarrazac théorise dans *Jeux de rêves et autres détours*<sup>11</sup>. Pour l'auteur de *L'avenir du drame*<sup>12</sup>, le théâtre, en pratiquant « l'art du détour [...], peut nous aider à tourner résolument le dos au petit réalisme des apparences<sup>13</sup> ». Selon lui, le détour se caractérise par la nature double de la réalité dépeinte : en bref, on regarde d'un côté pour mieux apercevoir l'autre. Il semble que, d'une part, l'auteur de *Téléroman* essaie d'échapper aux formes convenues de la satire et de la parodie, même si des fragments de l'une et de l'autre demeurent présents, pendant que, de l'autre, il résiste aussi à celles du feuilleton télévisé, bien qu'il en reprenne les divisions et les poncifs<sup>14</sup>. Ces divisions sont d'ailleurs trompeuses, dans la mesure où elles sont perturbées par des ruptures de ton incessantes (adresses au public, confessions impromptues, lettre lue par le personnage, indications du chorégraphe, reprises des répétitions, etc.) — inhabituelles dans le cadre d'un véritable téléroman. Il est significatif à cet égard que ces poncifs reviennent dans les intertitres et dans le récit des danseurs bien plus souvent qu'ils ne sont représentés. Alors que presque tous les personnages font référence aux événements clés de la fable de *Piscine municipale*, seulement deux, Ludovic et Hugues, « s'amuse[n]t — ou est-ce plus fort qu'eux — à jouer Guillaume et François » (*T*, 15), personnages du téléroman. En outre, une seule scène, la dernière, peut être considérée comme une parodie directe de cette émission et ce final porte alors à croire que les « figures » de Ludovic et d'Hugues sont tellement inconsistantes qu'elles se confondent désormais totalement avec celles de leur *alter ego*.

L'ambition de mon article est ainsi d'étudier comment le détour se met en place dans *Téléroman* de Larry Tremblay. En d'autres mots, à l'aide de quels éléments

+ + +

10 *Ibid.*, p. 13. 11 Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p. 12 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999, 212 p. 13 Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 20. 14 « Poncif (nom ou adjectif) qualifie en littérature une thématique, un personnage, ou un style convenu », mais d'aucuns prétendent que « poncif comme thème littéraire ou artistique rebattu ne fait plus guère partie du langage critique ». Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 17-18.

l'auteur parvient-il à ruser avec le réalisme dans sa comédie et à quelles fins ? J'essaierai de montrer qu'il prend appui sur le rêve, le fantasme et l'enfance pour complexifier la trame de sa comédie, éléments qui l'aident à construire une satire des télé-spectateurs et une critique de la société de l'image associée au petit écran. Si la critique de la télévision à laquelle s'adonne Tremblay n'est pas nouvelle, c'est l'articulation habile dans une forme dramatique originale de tonalités hétérogènes qui fait de *Téléroman* une comédie mordante et délirante. Or si la télé-réalité, les chaînes spécialisées, les séries Web, les jeux électroniques, le partage de vidéos, la fréquentation d'Internet et des réseaux sociaux concurrencent désormais la fiction télévisée en tant qu'activité médiatique dominante pour beaucoup de jeunes, les conséquences sociales de l'exposition à la culture médiatique mise en relief dans *Téléroman* n'ont aucunement perdu de leur actualité.

Contrairement à ce que son titre laisse entendre, *Téléroman* ne propose pas — ou très peu — une parodie des feuilletons télévisés comme en diffuse lui-même le petit écran. La fable gravite plutôt autour d'un groupe de jeunes gens de « plus ou moins vingt ans » (T, 4) qui répètent *Cheval*, la chorégraphie prétendument expérimentale et révolutionnaire conçue par un certain Christophe<sup>15</sup>. Le caractère révolutionnaire de cette chorégraphie vient justement de ce qu'en dépit de sa complexité, elle doit être exécutée par des danseurs amateurs. Ces répétitions servent cependant de prétexte aux jeunes gens pour échanger à propos de *Piscine municipale*, feuilleton télévisé dont ils sont tous friands, car ils s'identifient à ses héros stéréotypés. Les projections et fantasmes générés par *Piscine municipale* chez les danseurs agissent donc comme un premier détour, auquel s'en ajoutent deux autres : l'enfance et le rêve. Les trois sont reliés par le même *modus operandi* : la confession publique spontanée. À l'instar de leurs modèles télévisuels, aucun personnage de *Téléroman* ne peut résister à l'envie de révéler ses secrets les plus intimes. Leur importance est très variable et elle se manifeste principalement par la mise en récit du fantasme, de l'enfance et du rêve. Les trois paraissent d'ailleurs dotés de la même aura d'irréalité et d'in vraisemblance que le téléroman lui-même<sup>16</sup>. Tout opère ici comme si *Piscine municipale* déliait les langues et les imaginations et aidait les danseurs de *Cheval* à se délivrer de leurs secrets en s'adressant directement au public par le truchement du monologue. Le détour du téléroman permet ainsi de libérer les fantasmes, de raconter ses rêves et d'évoquer son enfance. Il montre surtout, ce détour, l'écart qui existe entre les modèles proposés par *Piscine municipale*, dont toute la fable est axée sur le visible, les apparences, un corps qui n'est que surface — univers que les jeunes gens essaient

+ + +

15 L'auteur dramatique se sert ici de l'onomastique pour souligner le caractère messianique du chorégraphe, Christophe étant l'un des nombreux prénoms dérivés de Jésus-Christ. Comme toujours, chez Tremblay, cette allusion est trompeuse. Car si Christophe se perçoit comme un génie, le lecteur ou le spectateur, lui, se rend vite compte qu'il est à ranger aux côtés des faux génies, des savants fous et autres désaxés qui peuplent le théâtre de Larry Tremblay ». Voir Hervé Guay, « Motifs du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 61 et 63. 16 Pour Sarrazac, le détour et la déréalisation sont liés : « Détour et défiguration vont de pair : le détour est défigurant. Entendons qu'il s'éloigne de la ressemblance pour faire ressortir la Figure. [...] Insister sur le fait que le détour déforme, cela revient à dire qu'il dénature. » Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 20.

d'imiter —, et la surrection de l'irrationnel que provoque en eux cette émission pourtant banale. Après tout, le chorégraphe de *Cheval* ne les a-t-il pas « choisis pour leur beauté, leur vitalité, leur jeunesse, leur fougue et leur manque d'équilibre émotif » (T, 5)?

*Téléroman* correspond en cela à un *jeu de rêves* au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac, pour qui cette « dramaturgie de l'entre-deux » cherche à brouiller « sciemment les frontières du rêve et de la réalité<sup>17</sup> » sans vraiment s'installer dans le rêve. « L'onirique n'est convoqué, écrit encore l'auteur, que dans le but d'accuser la réalité, de mieux la circonscrire et de la percuter<sup>18</sup>. » J'ajouterais que c'est en juxtaposant divers niveaux de réalité que cette dramaturgie parvient à saisir la vie quotidienne à travers ce que Bertolt Brecht qualifiait de « réalisme élargi<sup>19</sup> ». *Téléroman* possède certes la singularité du *jeu de rêves* par son agencement très particulier des trois tonalités évoquées : fantasmagique, thérapeutique et onirique. De plus, la métathéâtralité mise en place instaure un contraste flagrant entre la banalité de l'intrigue « téléromanesque » évoquée et l'extravagance des exigences tyranniques de Christophe, caricature du metteur en scène roi, à qui tout est permis en raison de son prétendu génie. Et c'est dans une grande mesure le décalage entre la pratique de la danse contemporaine et l'écoute d'une série dramatique stéréotypée qui permet à l'onirisme de s'insinuer dans les discussions ayant lieu au sujet de *Piscine municipale* pendant les répétitions de la chorégraphie *Cheval*<sup>20</sup>. Voyons maintenant en quoi la métathéâtralité et les trois tonalités mentionnées plus haut sont utiles à Tremblay pour construire sa critique des médias, à laquelle n'échappe pas du reste le spectacle vivant par le biais de la chorégraphie *Cheval*.

## FANTASMES COMPENSATEURS

*Téléroman* impose d'abord un monde de fantasmes suscités par les héros de *Piscine municipale*. Comme le rappelle Jean Baudrillard, la « massmédiation [..], [c]e n'est pas un ensemble de techniques de diffusion de message, c'est l'imposition de

+ + +

17 *Ibid.*, p. 58. 18 *Ibid.*, p. 59. 19 Cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 17.

20 Si la danse est parfois présente comme spectacle intérieur lorsqu'un auteur emploie le théâtre dans le théâtre, sa fonction habituelle est de faire en sorte que le public et les personnages assistent ensemble à un divertissement, auquel cas l'objectif principal de son utilisation serait, au dire de Georges Forestier, d'amplifier le spectaculaire au sein de l'œuvre en question (*Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1996, p. 136). Ce n'est sans doute pas l'objectif que nourrit Larry Tremblay en faisant de *Cheval* la pièce-cadre. Pour ma part, je ne connais pas d'autres spectacles où une chorégraphie joue le rôle de pièce-cadre. Sur le plan thématique, la danse permet certes à l'auteur d'attirer l'attention sur le corps et les apparences. Mais Larry Tremblay joue également du rapport trouble à la parole qu'entretient l'ordinaire le danseur. Encore que les amateurs assemblés ici ne maîtrisent pas plus le vocabulaire corporel, puisque leur chorégraphe les a voulus sans expérience. D'où l'insatisfaction chronique de Christophe à leur égard, qui est un des principaux ressorts comiques de *Téléroman*, couplé à l'in vraisemblance des situations dramatiques du feuilleton télévisé. Des liens forts entre le corps et sa mise en spectacle sont ainsi créés entre l'intrigue principale (les répétitions de *Cheval*) et l'intrigue secondaire (*Piscine municipale*) de cette pièce, liens qui accroissent tant l'efficacité dramatique de la pièce que la pertinence de la critique des médias qu'elle véhicule.

modèles<sup>21</sup> ». De même, les jeunes danseurs de *Téléroman* n'échappent pas à l'emprise des modèles proposés par *Piscine municipale*, bien que la plupart d'entre eux en constatent l'inanité. Ces modèles contrôlent leur vie dans la mesure où ils consentent à ce que ces images le fassent<sup>22</sup>. En effet, leurs propres problèmes leur apparaissent tout à fait médiocres face au lustre des soucis rencontrés par les personnages de *Piscine municipale*. Qui plus est, la télévision leur permet de fuir les leurs. Emmanuelle est emblématique du phénomène d'attraction-répulsion envers cette émission instauré par Tremblay. À l'épisode 2, la jeune femme avoue regarder le téléroman, car c'est avant tout un moyen extrêmement efficace de fuir l'âpreté de son existence. Elle s'en justifie ainsi : « Regardez-vous *Piscine municipale* ? C'est un téléroman insipide, grossier, vulgaire, de la merde, je suis d'accord, mais... mais... Depuis que je suis petite, je me sens comme une île. Il y a deux ans ma mère a eu un accident d'auto. » (T, 9) Puis elle ajoute :

Ce soir, je vais rentrer directement chez moi pour regarder *Piscine municipale*. Je veux savoir si Marie-Hélène va laisser tomber Guillaume. Il y a aussi cette histoire avec la mère de Lucie. Je sais bien que ça ne vous intéresse pas mais la mère de Lucie a des problèmes avec ses implants mammaires. Ça me touche profondément. Elle ne mérite pas ce qui lui arrive. Elle a trop souffert dans les autres épisodes. (T, 9)

La relation virtuelle éclipse ici bien vite toute relation en chair et en os en raison de l'identification de la téléspectatrice avec un modèle : celui de la victime qui souffre sans l'avoir mérité et, qui plus est, pendant de nombreux épisodes ! Il y a d'autres cas de figure, telle Linda qui écrit une lettre à la vedette de *Piscine municipale*, Simon-Luc, qui incarne Guillaume, le séducteur de la série. Non contente de lui déclarer son amour, elle se pose péremptoirement en rivale de sa copine, Anaïs Dumont, mieux connue comme l'auteure de *Piscine municipale*. Or l'identification de Linda est tellement forte que, dans sa diatribe, elle se croit en mesure d'éclairer l'acteur sur sa propre situation d'interprète manipulé par l'auteure (« Tous les soirs de la semaine, Anaïs Dumont te fait l'amour devant des millions de gens. [...] De ta bouche s'échappent des mots qu'elle a écrits pour toi. Qu'elle a écrits pour t'avilir, pour te traîner dans la boue de l'amour cheap. » [T, 34]), auteure dont elle espère par la suite le « libérer » : « Tu n'as plus besoin d'Anaïs Dumont pour te soulager sexuellement ni pour avoir du texte à dire. Vole de tes propres ailes. Parle ! » (T, 34) Naturellement, la personne que libérerait la réalisation de tels fantasmes n'est pas l'acteur Simon-Luc, ce serait plutôt Linda, celle qui se donne, dans la missive qu'elle n'enverra jamais, le beau rôle de libérer l'autre.

+ + +

21 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1972, p. 216. L'auteur souligne. 22 Ludovic et Hugues sont les personnages qui revendiquent le plus clairement l'imitation d'un héros particulier de *Piscine municipale*, à tel point qu'ils se mettent à jouer des épisodes de la série où le premier incarne Guillaume, le séducteur invétéré, et le second, François, celui qui voudrait être un artiste. Le passage à l'acte, qui consiste à endosser le rôle du héros télévisuel, survient après l'échange suivant : « HUGUES : Ludovic, je ressens une envie puissante, très puissante, d'imiter François./LUDOVIC : Hugues, je ressens, moi, une envie puissante, très puissante, d'imiter Guillaume./HUGUES : Ah!/LUDOVIC : Ah ! » (T, 15)



Ces deux exemples font bien voir le soubassement narcissique qui fonde la relation virtuelle. Aucune communication n'est possible entre les deux parties dans ce type de relation ; le désir d'implication réciproque de Linda apparaît dérisoire. Dès lors, comme l'a bien vu Baudrillard, l'échange est totalement unidirectionnel<sup>23</sup>. C'est d'ailleurs parce que cette relation est fermée sur elle-même qu'elle produit du narcissisme et quantité de fantasmes compensateurs. Le modèle engendre ainsi deux types de comportements identificatoires distincts : le premier où seule la surface extérieure est digne d'être imitée et le second où une intériorité de pacotille est allumée par le visionnement des épisodes de *Piscine municipale*. Ces deux effets en produisent un troisième qui est de faire momentanément oublier au téléspectateur l'ampleur de ses problèmes — ce que le personnage compense par ces fantasmes — que, de son côté, Larry Tremblay ne cesse malicieusement de rappeler à l'attention du lecteur-spectateur. *Téléroman* rejoint en cela d'autres pièces de l'auteur où, comme l'a observé Jane Moss, les personnages usent du langage pour se « créer une *persona* publique, pour masquer leur douleur » et triturent la langue « pour dissimuler la vérité<sup>24</sup> ».

Mais ce n'est pas tout. D'une part, les jeunes danseurs de la chorégraphie *Cheval*, tout comme les héros de *Piscine municipale*, sont obsédés par l'apparence, la jeunesse et leur propre corps : ils correspondent en tous points au narcissisme caractéristique de l'individu postmoderne tel que décrit par Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide*<sup>25</sup>. D'autre part, les tares des personnages de *Piscine municipale* les touchent plus fortement que les leurs en raison du *glamour* que la télévision leur confère. Par conséquent, Emmanuelle, Ludovic, Jérémie, Yves, Marie-Ève, Hugues et Linda, bien que respectivement aux prises avec des problèmes d'agression sexuelle, de sexualité compulsive, de virginité, de migraines atroces, de consommation de drogues, de violence parentale et de tendances suicidaires, s'attachent plutôt aux affres convenues des personnages de *Piscine municipale*. Ils perçoivent en effet les maux dont souffrent ces êtres de fiction comme plus intéressants<sup>26</sup>. Que ce soient le désir de Lucie et de Marie-Hélène de participer aux Jeux olympiques, les ennuis que causent à la mère de cette dernière ses implants mammaires, le sida dont

+ + +

23 « Ce qui caractérise les médias de masse, c'est qu'ils sont antimédiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication — si on accepte de définir la communication comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse, donc d'une responsabilité, et non pas une responsabilité psychologique et morale, mais une corrélation personnelle de l'un à l'autre dans l'échange. » Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 208. 24 Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 65 et 76. 25 Phénomène que le philosophe français situe ainsi : « Après le processus de personnalisation, l'individualisme subit un *aggiornamento* que l'on appelle ici, à l'instar des sociologues américains, narcissique : le narcissisme, conséquence et manifestation miniaturisée du procès de personnalisation, symbole du passage de l'individualisme "limité" à l'individualisme "total", symbole de la deuxième révolution individualiste. Quelle autre image est mieux à même de signifier l'émergence de cette forme d'individualité à la sensibilité psychologique, déstabilisée et tolérante, centrée sur la relation émotionnelle de soi-même, avide de jeunesse, de sports, de rythme, moins attachée à réussir qu'à s'accomplir continuellement dans la sphère intime ? » Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1983, p. 19. 26 Qu'est-ce qui rend ces problèmes plus intéressants que les leurs ? Dans bien des cas, la proximité avec la célébrité. Les problèmes cités ont effectivement en commun d'être de ceux auxquels s'intéressent les médias dans leur couverture de la vie privée des vedettes du monde du spectacle, du sport, de la mode.

Guillaume découvre qu'il est atteint et qu'il transmet à ses nombreux partenaires sexuels, l'anorexie de Martine, les ambitions artistiques de François, etc., tous ces enjeux éclipsent les problèmes des jeunes danseurs. En effet, si les drames personnels des danseurs sont révélés, ils ne mettent pas ces derniers en état de crise. Les personnages les évitent plutôt par le détour du téléroman qui, en les empêchant de régler leurs problèmes, les maintient dans un état de régression. Mais si le fantasme est si efficace dans la comédie de Larry Tremblay, c'est qu'il exhibe tout autant sa toute-puissance de pur délire que son envers, le complexe d'infériorité sur lequel il repose. En d'autres mots, contrairement à la télévision qui, au dire de Bourdieu, ne fait que « cacher en montrant<sup>27</sup> », le théâtre, lui, fait voir simultanément l'envers et l'endroit du fantasme.

## ENFANCES

Si donc le fantasme est la voie royale qui délie les langues, s'il permet de parler de soi tout en ayant l'air de se tourner vers l'autre, il entraîne également un autre détour dans *Téléroman* : un détour vers l'enfance. Au début, l'enfance est convoquée principalement dans sa dimension thérapeutique pour justifier le fait que l'on regarde *Piscine municipale*. Marie-Ève en est un bon exemple, elle qui trouve dans son enfance un épisode commode pour justifier son comportement télévisuel :

MARIE-ÈVE : J'ai dix ans. C'est le soir. Je suis couchée dans ma chambre avec ma petite sœur Annette. Elle a sept ans. Elle n'arrête pas de jouer au kangourou sur son lit. Je lui répète de se calmer et de cesser de faire du bruit. Elle continue. Nos parents nous ont déjà averties plusieurs fois. Je me lève et j'essaie de raisonner Annette. Elle crie. Elle pleure. Notre père entre dans la chambre. Sans dire un mot, il me saisit par les épaules, me soulève, me jette sur mon lit. Puis, avec ses grosses mains, il me frappe. Avant de quitter la chambre, il embrasse Annette en lui disant de faire de beaux rêves. Je ne supporte pas l'injustice. Je regarde *Piscine municipale*. Moi aussi. (T, 11-12)

Toutefois, plus on avance dans la pièce, plus l'enfance se révèle le lieu de blessures profondes. La confession spontanée fait remonter le secret à la surface et devient ainsi le procédé clé de la pièce. Les danseurs imitent sur ce point les personnages de *Piscine municipale*, à la différence près que ces derniers le font dans des dialogues insipides, devant une tasse de café, à propos de secrets invraisemblables, alors que les danseurs de *Cheval* y vont à brûle-pourpoint de confidences très graves. Le spectre est très large : de l'agression sexuelle à la violence familiale en passant par la dépression et la paranoïa. Le contraste n'en est que plus marqué entre les confidences fabriquées des héros de *Piscine municipale* et celles, irrépressibles, des danseurs de *Cheval*.

+ + +

27 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996, p. 17.

Marie-Ève révèle par exemple que son passé est ponctué des corrections que lui a infligées son père et qu'elle est suicidaire depuis l'adolescence. Elle passe aux aveux devant Jérémie à la faveur d'une péripétie qu'elle estime susceptible de survenir dans *Piscine municipale* :

MARIE-ÈVE : Ne te surprends pas si le dernier épisode se termine sur le suicide de Lucie. N'as-tu pas d'antenne pour ce genre de drame ? Ne sens-tu pas la fin du monde, la fin du monde des Lucie ? Moi, je suis une Lucie, je n'ai pas honte de le dire. Trois tentatives déjà. J'ai avalé tout ce qui traînait de pilules chez mes parents. Je me suis tranché les veines. À quoi bon remuer ce petit passé qui sent le vomir maintenant ? (T, 23)

Le placard de Jérémie recèle lui aussi quelques squelettes issus de son enfance, dont on apprend tout juste l'existence à l'avant-dernier épisode. C'est d'ailleurs l'aveu le plus directement lié au lieu qui donne son nom à *Piscine municipale*, preuve qu'il ne se passe pas que des événements glorieux à cet endroit, contrairement à ce que cette émission fait miroiter au téléspectateur. À la dernière minute, Jérémie y va donc de son souvenir d'enfance :

JÉRÉMIE : J'ai sept ans. Je suis un cours de natation à la piscine. Je vais me changer dans le vestiaire. J'ouvre la porte de métal beige d'une cabine. [...] Il y a déjà une personne dans la cabine. Cette personne est mouillée. Elle m'attrape, referme la porte de la cabine. La personne m'appelle son Teddy Bear. Elle me prend avec ses bras mouillés et m'enfoncé dans sa chair. [...] Puis je perds conscience. Quand je me réveille, la personne n'est plus là. Mais je ne porte plus aucun vêtement. (T, 39)

Même si le récit de Jérémie apparaît peu fiable en raison de l'absence de certains détails, comme ce qui se passe entre la perte de conscience de l'enfant et le moment où il est dévêtu, il reste que ce qu'il raconte est pour le moins troublant. Plus troublant à maints égards que les drames des héros du feuilleton télévisé, avant tout avides de gloire (Lucie, Marie-Hélène, François), de conquêtes sexuelles (Guillaume) et d'apparences (la mère de Lucie). Cette dernière, dont nous ne connaissons que les problèmes d'implants mammaires, est de loin la plus caricaturale. Or l'ironie grinçante de *Téléroman* vient justement de ce que les apprentis danseurs se préoccupent davantage des ennuis superficiels des héros de la télévision que des problèmes graves qui ont fait d'eux, selon la formule du chorégraphe Christophe, « [...] des psychopathes, [...] des maniaco-dépressifs, [...] des déchets » (T, 35).

## RÊVES ET ÉLUCUBRATIONS

Tout comme l'évocation de l'enfance, le rêve apparaît souvent sans prévenir dans *Téléroman*, au détour d'un évanouissement, d'un questionnement, d'une odeur de patchouli, voire quand un personnage s'allume un « pétard ». D'une manière plus

générale, ce recours au rêve<sup>28</sup> et à l'élucubration installe parfois assez abruptement la pièce dans un onirisme prégnant. Cette prégnance est d'autant plus étonnante que l'onirisme s'enracine au début dans la banalité du quotidien de jeunes gens conformistes. Quoi de plus conformiste en effet que de regarder régulièrement la même émission de télévision que ses pairs ? Mais la participation de ces jeunes gens à une chorégraphie avant-gardiste crée le décalage nécessaire à la dissémination de cet onirisme, en raison notamment du chorégraphe cinglé qui a l'air de la régler... mais qui participe plutôt à son dérèglement systématique. Christophe est d'ailleurs celui qui introduit le rêve dans la pièce. À la suite d'une crise d'asthme en pleine répétition, il s'évanouit. Comme au sortir d'un rêve, il raconte sa rencontre mystique avec un cheval qui lui aurait dicté les premiers pas d'une chorégraphie que Dieu lui-même aurait commandée à l'animal. Il fait basculer la pièce dans le surréalisme, par des rêves qui frisent souvent la divagation. Son exemple se répand ensuite un peu partout dans la pièce. Ainsi, Emmanuelle se demande, visiblement incapable de démêler ce qui appartient à la fiction et à son passé : « Est-ce que je dors présentement ? » (T, 9) Même chose pour Hugues, lui aussi poursuivi par un rêve étrange : « Je ferme les yeux, je me concentre. Une image apparaît : un flacon. Pourquoi l'image d'un flacon apparaît-elle quand je ferme les yeux ? Parce que je suis flacon. » (T, 14) Quant à Linda, bien qu'elle fasse de la méditation, des impulsions violentes la traversent : « Mon père, je rêve d'écraser sa tête avec un marteau. » (T, 27) Mais c'est chez Yves que le cauchemar prend le plus d'expansion. Sa consommation de drogues de toutes sortes lui en fait voir de toutes les couleurs : il prétend avoir rencontré le diable en personne, oscille entre l'altruisme et la cruauté extrême et arrive à la fin de *Téléroman* tout droit sorti d'un rêve, habillé en gamin, alors que la didascalie qui le concerne — « (*Il s'allume un joint*) » (T, 47) — laisse entendre que toute la pièce pourrait bien être issue de son cerveau intoxiqué<sup>29</sup>. C'est aussi Yves retombé en enfance qui nous apprend la mort de Christophe, le chorégraphe de *Cheval*, à la dernière réplique de la pièce :

PETIT YVES : Hier soir, Christophe a été retrouvé mort dans les toilettes du théâtre. C'était le soir de sa première. Un suicide ? Un meurtre ? Une crise d'asthme ? Moi, je sais. Moi, je sais. Ce soir, vous allez enfin voir *Cheval* ! (*Il s'allume un joint.*) Prouvez-moi que le temps a plusieurs jambes. Tonus ! Beauté ! Audace ! (T, 47)

Faut-il en conclure que *Cheval* a été un échec cuisant ? C'est une piste possible, mais elle semble contredite par Yves qui annonce aussitôt que *Cheval* sera joué le soir même, et surtout par le fait qu'il s'empare des paroles de Christophe, en lequel il se

+ + +

28 L'onirisme est fréquent chez Larry Tremblay, ainsi que l'observent Jane Moss et Adeline Gendron. La première qualifie les trois monologues de ses débuts au théâtre de « cauchemardesques crises existentielles » (Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », p. 64), tandis que la seconde remarque que *The Dragonfly of Chicoutimi* contient des « récits de rêve pour le moins confus » (Adeline Gendron, « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 127, 2008, p. 127). 29 C'est une autre caractéristique du jeu de rêves, depuis August Strindberg, qui en serait l'instigateur selon Sarrazac, que de donner l'impression qu'il est dominé par la conscience du rêveur. Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 58.

métamorphose sur-le-champ, conférant ainsi à la pièce un caractère cyclique, une temporalité proche du rêve et du cauchemar.

Quoi qu'il en soit, le rêve, l'élucubration et le cauchemar font de *Téléroman* une pièce qui n'a rien de l'habituelle parodie de la télévision où l'auteur dramatique se contente de caricaturer les héros des *soaps*. Dans cette comédie, à la constitution extérieure lisse et étincelante de jeunesse de héros télévisuels évoluant dans un vide sidéral, répond une immaturité émotive aux profondeurs des plus dérangelantes activée par le « *Téléroman* » du titre chez ceux et celles qui en sont les fidèles auditeurs.

## UNE CRITIQUE DOUBLE

Le réalisme élargi créé par les détours empruntés par Larry Tremblay dans son écriture esquisse une critique de la télévision qui s'articule principalement en trois points. Les modèles stéréotypés fournis par la télévision échouent à rendre compte de la complexité et de la cruauté de la vie à laquelle la jeunesse actuelle est confrontée. En somme, les médias imposent des modèles plus opérants pour alimenter une imagination délirante que pour évoluer dans un monde complexe. La forme du téléroman fait aussi l'impasse sur une vie intérieure traversée d'impulsions imprévisibles, ce à quoi renvoie précisément l'écriture dramatique, ici par le biais du monologue. Par conséquent, la série télévisée privilégie avant tout les apparences en offrant en pâture au télé-spectateur des personnages superficiels et faciles à comprendre. Pareille à la publicité qui l'entrecoupe, elle s'inscrit ainsi dans la logique de la société de consommation. Larry Tremblay accrédite au passage la critique de Bourdieu selon laquelle « l'écran de télévision est devenu une sorte de miroir de Narcisse, un lieu d'exhibition narcissique<sup>30</sup> ». Le contraste est donc très marqué entre le réalisme élargi auquel peut parvenir le théâtre sous la forme d'un jeu de rêves et le « vide-qui-sidère » — c'est le titre qui coiffe l'épisode 7 — distillé par un téléroman comme *Piscine municipale*. Ce feuilleton télévisé se caractérise en effet par un usage extrêmement conventionnel des dialogues, une action totalement prévisible du fait qu'elle est annoncée sans aucun détour par les héros eux-mêmes, dont les motivations superficielles ne restent jamais longtemps mystérieuses. Le dernier point mis en exergue par Tremblay est la banalité affligeante des trames de ces téléromans. L'image retenue par Tremblay pour le souligner est la tasse de café<sup>31</sup>, qui appelle automatiquement la confession, aussitôt que Guillaume et François s'assoient à une table pour en boire un. Cette banalité est court-circuitée par la mise en parallèle de cette intrigue simpliste avec les répétitions de *Cheval* où, sur le plan chorégraphique, l'on demande l'impossible aux danseurs adeptes de télévision. Ce cocktail étonnant donne lieu à un étrange jeu de rêves où rien n'est certain, au sein

+ + +

30 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, p. 11. 31 La tasse de café est un lieu commun du téléroman québécois qui a tout probablement connu son apogée dans *Des dames de cœur*, émission très populaire des années 1980 où l'un des personnages abusait de la formule : « On prend-tu un petit café ? » Cela valut d'ailleurs à la série d'être cruellement parodiée par le groupe Rock et Belles oreilles dans l'un de ses sketches les plus connus.

duquel la causalité des événements est remise en cause, jeu formé d'un tressage unique de tonalités, lesquelles concourent à la singularité de ce texte dramatique.

Cette critique serait cependant incomplète si elle n'étaït pas aux côtés de la banalité navrante du feuilleton télévisé le caractère abracadabrant de la danse contemporaine<sup>32</sup>. Danse contemporaine où le spectateur (et le danseur) doit croire sur parole au génie de celui qui s'en réclame, où l'on veut faire exécuter à des amateurs dénués de technique des mouvements qui ne sont pas à leur portée et où le chorégraphe, pour y parvenir, ne sait que donner des indications impérieuses et irrationnelles ou proférer des menaces dignes du pire des despotes. Esthétique, au fond, tout aussi dévoyée, semble dire Tremblay, que celle du feuilleton télévisé dans sa prétention gratuite à la beauté et à l'audace et dans sa foi en des croyances pour le moins douteuses. Ces dernières éclatent d'ailleurs au grand jour quelques minutes avant la première de *Cheval*, quand Christophe se répand en prières plus incongrues les unes que les autres : « Faites que la beauté pure de la danse les illumine ! Un miracle ! Un miracle, c'est tout ce que je veux ! Je vous promets, Dieu, un amour inébranlable. Je vous promets même de les aimer, ces minables. [...] Le spectacle a commencé. Ah Dieu, Dieu, je remets *Cheval* entre vos mains ! Prenez mon corps mais sanctifiez mon œuvre ! » (T, 47)

Par cette critique double des formes médiatiques et artistiques, renvoyant dos à dos un feuilleton télévisé insipide et une improbable chorégraphie contemporaine, Larry Tremblay brosse une satire désopilante de deux milieux, mais il réserve ses pointes les plus acérées à la télévision, dont il parodie à l'occasion certains dialogues. En revanche, lecteurs et spectateurs ne peuvent qu'imaginer ce dont *Cheval* pourrait avoir l'air à partir des brefs moments de répétition auxquels l'auteur nous donne accès. Il est significatif à cet égard que les danseurs nous soient presque toujours montrés en pause, toute la critique de la danse contemporaine se focalisant sur Christophe, alors que « la contamination de la bêtise<sup>33</sup> » émanant des médias touche tous les autres personnages sans exception.

Pour atteindre un réalisme élargi, le jeu de rêves constitué de fantasmes, de récits d'enfance, de rêves et d'élucubrations de toutes sortes se révèle une forme dramatique particulièrement souple. Elle l'est encore davantage du fait que l'auteur du *Dragonfly of Chicoutimi* mêle habilement ces ingrédients à un emploi inusité du théâtre dans le théâtre, privilégiant les répétitions d'un spectacle de danse contemporaine comme pièce-cadre et le téléroman *Piscine municipale* comme pièce enchâssée de sa fiction. Emploi de la réflexivité qui sert admirablement bien sa critique des médias en la rendant moins partielle, mais surtout parce que ces « deux métamorphoses aussi monstrueuses l'une que l'autre<sup>34</sup> » distillent un comique irrésistible. La thématique

+ + +

<sup>32</sup> Dans la mise en scène de la pièce par Frédéric Dubois, ce contraste entre les deux mondes était souligné, non sans ironie, par deux procédés : Christophe faisait sentir sa présence uniquement par l'intermédiaire d'un moniteur qui le montrait en gros plan et Dubois incarnait lui-même le metteur en scène parfaitement cinglé. L'irréalité des situations dramatiques et la caricature n'étaient donc pas seulement du côté télévisuel, mais traversaient l'ensemble de la représentation. <sup>33</sup> Dans un texte programmatique, Larry Tremblay se fixe comme objectif d'écrivain de lutter contre « la disparition de la pensée » et « la contamination de la bêtise ». Larry Tremblay, « Résister à la litté-réalité », *Liberté*, vol. LI, n° 1, février 2009, p. 10. <sup>34</sup> Diane Godin, « Le proche et le lointain. Coup d'œil sur *Téléroman* de Larry Tremblay », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 97, 2000, p. 173.

du corps et des apparences est aussi soulignée par ces deux sphères d'activité, ce qui permet notamment à l'auteur de saupoudrer son texte de pointes de cruauté à l'endroit du nombrilisme effarant des deux milieux. Enfin, le jeu de rêves proposé par Larry Tremblay se démarque par sa richesse dramaturgique et son surréalisme proche du délire d'à peu près n'importe quelle série télévisée ; il prend aussi ses distances des artistes d'avant-garde, de leur tendance à verser dans la spontanéité et le culte de la personnalité. C'est ainsi qu'en bon jeu de rêves, *Téléroman* joue non seulement du détour (en tablant sur la « déception du genre<sup>35</sup> »), mais fait retour sur le « drame de la vie<sup>36</sup> » d'individus ordinaires en s'intéressant à leur écoute d'une série télévisée. Retour caustique sur les comportements troublants observables dans nos sociétés médiatiques, dont la tâche paraît revenir de plus en plus souvent aux auteurs dramatiques.

+ + +

35 C'est le propre d'une dramaturgie du détour, selon Sarrazac, que de décevoir sur le plan générique en ne comblant pas directement les attentes du lecteur ou du spectateur (*Jeux de rêves et autres détours*, p. 24). Tremblay semble se conformer à cette condition, dans la mesure où il donne peu dans la parodie attendue du public en dépit du titre dont il coiffe sa pièce. Par là, il déçoit délibérément ses attentes. 36 Sarrazac distingue entre le drame dans la vie, typique de la tradition du drame et axé sur un événement déclencheur suivi d'une crise, et le drame de la vie qui, « considéré à rebours, depuis son terme [...], refait le parcours, depuis la fin, des différentes étapes d'[une] existence ». *Ibid.*, p. 39.