

L'oral comme fiction.

Doctorat de sciences du langage et Ph.D. d'études françaises
Université de Provence & Université de Montréal

2006, Mathilde Dargnat©

Troisième partie

D'une langue d'auteur à celle(s) de ses personnages

Le personnage théâtral — c'est là sa supercherie, mais aussi sa force de persuasion — semble inventer ses discours. En réalité, c'est tout à fait le contraire qui est vrai : ce sont ses discours [...] qui inventent le personnage.

P. Pavis : 1996, p. 251.

Chapitre 6

Position et fonction actantielles des personnages

Introduction

La construction de l'oralité a été jusqu'ici examinée du point de vue de l'instance énonciative fondamentale (archi-énonciateur) qu'est le dramaturge M. Tremblay, c'est-à-dire du point de vue d'une langue d'auteur. Les compromis faits au niveau linguistique entre l'oral et l'écrit ont été vus comme autant de choix caractéristiques de son style. Dans la construction du réalisme langagier que nous voulons mettre en évidence, il faut aussi prendre en compte la particularité générique du théâtre et la polyphonie énonciative à l'œuvre dans la langue de l'auteur. Sa parole est en effet « feuilletée », de telle sorte qu'il délègue sa capacité locutoire à ses personnages. Par quels moyens le lecteur reconnaît-il cette multitude de voix ? Comment peut-il reconnaître des personnages comme s'ils existaient réellement tout en sachant pertinemment qu'ils sont artificiels et qu'ils n'ont d'autre légitimité existentielle que celle de l'écrivain, de la page et des mots ?

Ce chapitre constitue une étape supplémentaire dans l'analyse de l'OPQ. Nous y interrogeons sa valeur textuelle et dramatique dans le corpus théâtral. Pour cela, nous avons recours au modèle feuilleté de la sémiostylistique et au cadre formel de la sémiotique structurale actantielle d' A. J. Greimas (1966) et du groupe d'Entrevernes (1979)¹. Pour répondre à ces questions, nous proposons une étude des cinq textes selon la même grille de lecture :

1. Remarques sur l'état du texte : édition et pertinence du titre. Nous avons des variantes pour deux textes.
2. Feuilleté énonciatif : organisation de l'énonciation en niveaux et particularités antiréalistes (monologues, chœurs, brouillages énonciatifs, etc.)

1. Rappelons que nous avons considéré le modèle actantiel comme un interprétant de nature structurale dans le processus général d'interprétation que décrit la sémiotique dynamique de Ch. S. Peirce.

3. Organisation dramatique : « programme narratif » principal², programmes narratifs secondaires, gestion de l'espace et du temps de l'action.

L'interprétant structural actantiel permet de considérer le texte comme un univers narratif clos et de mettre en évidence le jeu des différences qui construisent le sens global. La narrativité résulte de la perception d'un programme narratif, c'est-à-dire de « la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation Sujet-Objet et de sa transformation » (Entrevernes : 1979, p. 16). Ainsi l'analyse du programme repose-t-elle sur la distinction fondamentale entre « état » et « transformation », respectivement associés à des « énoncés de l'être » ou des « énoncés de l'avoir » (le sujet *est* ou *possède*) et à « des énoncés du faire » (le sujet *fait* une action, « performe »). Les états et les transformations sont modalisés et ces modalisations constituent des étapes reconnues depuis longtemps par l'art dramatique classique, sous les termes d'« exposition », « nœud », « dénouement », « péripétie », « reconnaissance », etc. Dans la terminologie sémiotique adoptée, on parlera de « manipulation », « compétence », « performance » et « sanction ».

La séquence narrative ne fournit pas le plan-type des récits, et l'analyse narrative ne consiste pas à faire rentrer les textes dans un cadre défini à l'avance, mais au contraire, à utiliser le cadre théorique général et rigoureux pour rendre compte de la spécificité de chaque texte. Comme organisation logique, la séquence Manipulation–Compétence–Performance–Sanction est un instrument d'analyse et de prévision. [...] Elle se présente comme l'« unité de mesure » pour mesurer les récits. (Entrevernes : 1979, 64-65)

La division en quatre étapes convient tout à fait à la description du théâtre, mais le terme « manipulation » prête à confusion et nous lui préférons celui de « situation initiale ». En résumé, on dira que :

- *La situation initiale* est l'exposition des états de choses et des attitudes du sujet principal (aussi appelé sujet-opérateur). Il s'agit des données de départ sur le monde fictionnel et sur le vouloir ou devoir-faire du personnage principal.
- *La compétence* (connaissances et capacités) est la capacité du sujet qui projette une action à mobiliser les moyens pour y arriver.
- *La performance* est l'action elle-même, c'est-à-dire la transformation qui fait

2. Nous rappelons que ce découpage en quatre étapes est emprunté à l'analyse sémiotique des textes proposée par le Groupe d'Entrevernes (1979), basée sur la sémantique structurale actantielle d'A. J. Greimas (1966). Voir également l'utilisation qu'en fait C. Hébert (1989) comme arrière plan théorique pour sa description des canevas narratifs du burlesque américain et québécois.

passer de la situation initiale à une situation nouvelle (acquisition, perte, etc.).

— *La sanction* est le jugement porté par le personnage qui a fait l'action ou par un autre personnage sur la réussite ou l'échec de la performance vis-à-vis de la situation initiale. Le sujet-opérateur a-t-il réussi à transformer son état, si oui l'a-t-il fait dans son intérêt ? La sanction est la dernière étape interprétative qui peut correspondre par exemple à la morale de la fable. Elle est soit explicitée par un des personnages, soit dite par un récitant, soit laissée à l'appréciation du lecteur/spectateur.

Une étude de la structure narrative des pièces suppose que l'on dégage le programme narratif principal tout en indiquant, si besoin est, les programmes concurrents ou parallèles, comme l'explique C. Hébert (1989) :

Ce qu'il s'agit de faire quand on analyse un programme narratif, c'est de découvrir le sujet principal du récit et la transformation principale dans laquelle ce sujet est mis en cause. Il faut pour cela repérer la situation initiale du sujet par rapport à ce même objet. Par exemple, une personne cherche à se marier ; elle réussit ou elle échoue. C'est un programme narratif. La transformation est dans la réussite ou l'échec. [...] Il est donc nécessaire de repérer, dès le début, la transformation principale qui a permis un changement de relation entre le sujet et son objet et, par conséquent, entraîner la résolution du problème au lever du rideau. (p. 58)

L'analyse des programmes narratifs de chaque pièce peut donner l'impression que l'on s'éloigne de la problématique de la représentation de l'OPQ. Mais ce détour est essentiel pour en exposer l'enjeu dramatique et la valeur fictionnelle. C'est un passage obligé pour cibler avec précision les lieux de l'évolution stylistique de l'écriture de M. Tremblay, et en particulier l'évolution générique de son théâtre du point de vue de la gestion des marques d'oralité.

6.1. Les belles-sœurs (1968)

6.1.1. État du texte

La première édition de 1968 présente des variantes non négligeables avec celle de 1971³. Ceci contredit M. Tremblay qui affirme ne jamais avoir retouché le texte⁴. Outre

3. Nous ne tenons pas compte ici du volume publié par Leméac et Actes Sud en 1991, car il s'agit d'une simple réédition du texte de 1971, les différences ne se situant qu'au niveau du péri-texte critique, des photos et de la présentation générale

4. « L.B. - Depuis 1968, avez-vous retouché le texte original des *Belles-sœurs* ? / M. T - Non. Je retouche très rarement mes pièces. Sauf *En pièces détachées*. [...] » (dans Boulanger : 2001, p. 25)

des variantes mineures au niveau du péritexte et de la présentation des didascalies, on remarque principalement des ajouts entre 1968 et 1971 :

- Enrichissement des néographies⁵.
- Passages supplémentaires : la « charade », la « voix mystérieuse », une réplique supplémentaire d'Yvette Longpré⁶.
- Reprise de six répliques au début du deuxième acte⁷. (Voir Jubinville : 1998, p. 36-38)

Ces différences ont des conséquences sur le reste de l'analyse, en particulier au niveau de la catégorisation de l'oralité et au niveau de la thématisation de langue. Le titre est le seul dans le corpus à référer à un type de personnage. Le terme « belle-sœur » désigne plutôt un caractère, une catégorie sociale et familiale qu'un personnage isolé et clairement identifiable. Il s'agit d'un lieu d'identification collective, comme le remarque L. Mailhot (1997) :

La catégorie *belle-sœur* – étrangère mais proche, alliée, ralliée, située à un point stratégique – permet un intéressant trait d'union entre l'univers social et l'édifice familial. D'ailleurs, s'il y en a peu, on parle beaucoup des belles-sœurs dans la pièce, et même de « la belle-sœur d'une de mes belles-sœurs ». [...] Cette suite de compléments déterminatifs souligne le procédé à *tiroir* des liens de connaissance. [...] Les *belles-sœurs* sont les associées, les semblables, les *presque sœurs*. (p. 318)

Comprises comme une allégorie, la cuisine et la famille sont le reflet de la société québécoise, de son repli identitaire, de son aliénation, de ses frustrations mais aussi de ses révoltes féministes naissantes.

6.1.2. Feuilleté énonciatif des *Belles-sœurs*

6.1.2.1. Schéma

Voir page suivante →

5. En 1971, on trouve « Urope » là où l'édition de 1968 offrait « Europe ».

6. Passage de la charade (éd. de 1971, p. 45 ; éd. de 1968, p. 27), passage de la « Voix mystérieuse » (éd. de 1971, p. 47 ; éd. de 1968, p. 29), réplique d'Yvette Longpré (éd. de 1971, p. 48 ; éd. de 1968, p. 29).

7. Dans l'édition de 1971, on peut lire au début de l'acte II : « (*Le deuxième acte commence à l'entrée de Pierrette. On refait donc les six dernières répliques du premier acte avant d'enchaîner.*) » (p. 75). L'édition de 1968 ne présente pas cette reprise et on y voit un enchaînement « sans couture » (p. 47).

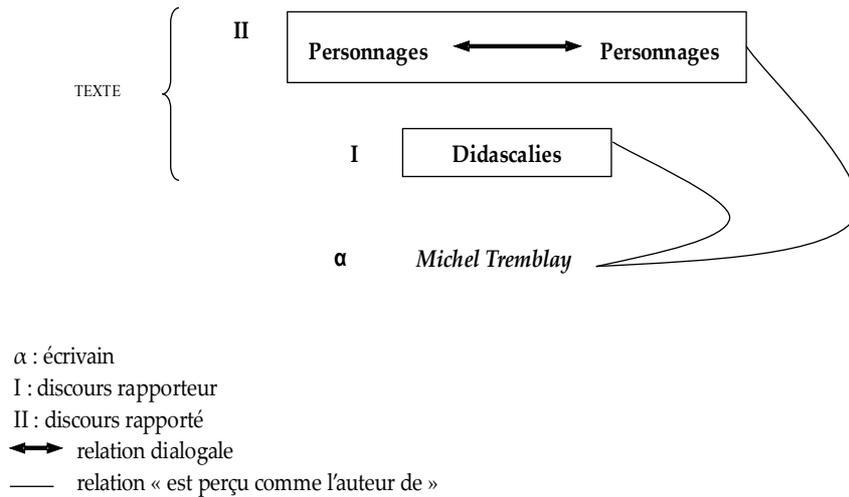


Figure 6.1.2.1. Structure énonciative de *Les belles-sœurs*

À première vue, cette pièce correspond au modèle discursif de base. L'auteur produit un texte à deux niveaux : un niveau (I), où figurent les indications didascaliques qui sont directement destinées au lecteur, et un niveau (II), où plusieurs personnages s'expriment et dialoguent dans un univers fictionnel clos. Certaines séquences textuelles rompent cependant l'illusion réaliste qu'une première lecture pouvait créer. Que penser des passages collectifs, souvent comparés au procédé du chœur antique ? Que faire des monologues ? À qui s'adressent-ils ? Sont-ce là des modes d'expression correspondant à l'imaginaire de l'OPQ tel qu'il a été délimité précédemment, à savoir une interaction immédiate, subjective et spontanée ?

6.1.2.2. Particularités

- **Monologues**⁸

Il existe plusieurs définitions du monologue, et il est difficile d'être précis (Larthomas : 2001 [1972], p. 371). L'approche la plus simple consiste à faire du monologue un synonyme de soliloque et désigne alors le fait qu'un seul locuteur parle. Sont souvent avancés en complément les critères de la longueur et de l'unité de cette prise de parole⁹. On distingue des monologues adressés (le locuteur a un interlocuteur mais ne lui

8. Pour un travail complet sur la question voir la thèse de Virginie Chatard, *Le Monologue dans le théâtre de Michel Tremblay*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 1997.

9. Voici la définition qui servira de base : « Le monologue se distingue du dialogue par l'absence

laisse pas d'espace discursif, il s'agit d'un « discours qui échappe au principe d'alternance des tours de parole ») et des monologues non adressés (le locuteur se parle à lui-même, voire dialogue avec lui-même, le plus souvent en aparté¹⁰) (Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 390-391). Le monologue théâtral correspond le plus souvent au deuxième cas, mais avec quelques nuances. S'il est bien en aparté au niveau de l'échange entre personnages (niveau II dans le schéma), l'isolement d'un locuteur et le changement de régime énonciatif produit une sorte de court-circuitage des interlocuteurs fictionnels qui profite au lecteur. Tout se passe comme si, une fois la couche fictionnelle défaite, l'interaction sous-jacente à la communication littéraire (niveau I) était révélée. Cet effet de sortie de la fiction, implicite, peut dans certains cas être explicitement exploité : ce sont les cas où un personnage interpelle directement son public. Dans *Les Belles-sœurs*, on n'assiste pas ouvertement à une dénégation de l'illusion référentielle – il n'y a pas d'incises phatiques caractéristiques d'un échange personnage-lecteur, comme c'est le cas dans *Encore une fois*. L'usage des monologues, comme celui du chœur, est un procédé anti-réaliste qui est tout sauf naturel, sinon dans des cas jugés hors norme¹¹. De ce fait, les passages monologués s'affichent comme des conventions de la fiction et manifestent dans le texte les contraintes du genre dramatique.

Si l'on s'intéresse maintenant au contenu des monologues et à leur fonction dans le texte, on remarquera, avec M. Tremblay, qu'ils sont des outils privilégiés de la caractérisation des personnages.

Lorsque ces femmes se parlent, elles ne se disent rien : elles font des farces, elles se racontent des ragots ou des niaiseries. Si un personnage a quelque chose d'important à dire, il se confie à lui-même ; l'éclairage baisse, un projecteur éclaire une comédienne pour l'isoler sur la scène, puis elle amorce un monologue en aparté. (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 22)

G. David (1993) et P. Pavis (1996) vont plus loin encore en proposant une typologie des

d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique. Le contexte reste le même du début à la fin, et les changements de direction sémantique (propres au dialogue) sont limités à un minimum, de façon à assurer l'unité du sujet de l'énonciation ». (Pavis : 1996, p. 216)

10. Un monologue en aparté se caractérise par un locuteur unique, qui parlerait comme dans une bulle, au milieu des autres personnages aussi/encore présents.

11. Les situations où un locuteur soliloque existent dans la vie réelle mais elles sont souvent perçues comme ridicules ou interprétées comme pathologiques (voir Piccione : 1999, p. 26, Goffman : 1987, Larthomas : 2001 [1972], p. 371-372, Jakobson : 1963, p. 32).

monologues selon le type d'information qu'ils véhiculent. Nous retiendrons la distinction entre le mode lyrique (expression des états d'âmes du locuteur au moment où il parle) et le mode épique (le locuteur relate des événements passés). Les séquences monologuées sont le plus souvent annoncées dans le texte par une didascalie de mise en scène (sortie, éclairage¹²) qui signifie l'isolement d'un personnage ou d'un groupe de personnages, et qui a comme conséquence une suspension spatio-temporelle et une focalisation thématique. Neuf séquences au moins peuvent être envisagées comme des monologues dans *Les Belles-sœurs*¹³.

- **Chœurs**

Même si l'appareil didascalique n'attribue pas explicitement de prise de parole à un chœur, comme c'est par exemple le cas dans *Sainte Carmen de la Main* (1975), certains passages collectifs sont susceptibles de correspondre à la définition qui en est donnée. Le chœur, procédé du théâtre antique grec, désigne un ensemble de femmes ou d'hommes qui chantent ou commentent l'action et, généralement, qui exposent le drame d'un personnage, sa démesure ou la vanité de son combat. Dans la plupart des cas, comme pour les monologues, une indication d'éclairage (un *black out*) indique le changement de régime énonciatif. Il y a cinq passages chorals dans la pièce¹⁴.

Ces séquences sont peu réalistes et peu crédibles dans la bouche de locuteurs populaires dans une situation familière. L'imaginaire de l'OPQ n'est pas a priori compatible avec la teneur émotive et la profondeur affective de ces tirades, plus tragiques que comiques. La longue liste des invités, par exemple, est invraisemblable. Le marquage de l'OPQ apparaît donc dès le départ comme « le rattrapage réaliste d'un art irréaliste » (Piccione : 1998, p. 26).

12. Mais l'association focalisation lumineuse et monologue n'est pas systématique. Par exemple le trilogue Pierrette Guérin, Lise Paquette et Ginette Ménard à propos de l'avortement (BS, p. 56-57).

13. Ils sont intitulés en fonction de leur contenu : *Monologue de la jalousie* de Marie-Ange Brouillette (p. 12-13), *Monologue des moineaux* et *du papier toilette* de Rose Ouimet (p. 23-24), *Monologue du gâteau de noces* d'Yvette Longpré (p. 27-28), *Monologue du commis voyageur* de Des-Neiges Verrette (p. 32), *Monologue du monde cheap* de Lisette de Courval (p. 37), *Monologue du club* d'Angéline Sauvé (p. 51-52), *Monologue des invités* d'Yvette Longpré (p. 52), *Monologue du maudit Johnny* de Pierrette Guérin (p. 60-61) et *Monologue du maudit cul* de Rose Ouimet (p. 65-66).

14. Ils sont intitulés en fonction de leur contenu : *Quintette de la maudite vie plate* (p. 12-13), *Chœur « Ma sœur Pierrette »* (p. 44), *Chœur des clubs* (p. 48-50), *L'Ode au bingo* (p. 54-55), *Chœur du Ô Canada* (p. 71). Les personnages concernés ne sont pas toujours les mêmes.

6.1.3. Organisation dramatique

6.1.3.1. Programme narratif

Il serait tentant de dire que dans cette pièce il ne se passe rien, et que l'ensemble n'est qu'une suite de bavardages et de commérages décousus. Cela est plus dû à la banalité du sujet qu'au manque d'action proprement dite. Il se passe bien quelque chose. *Les belles-sœurs* est d'abord l'histoire d'un vol, celui des timbres et, par projection, celui du rêve de consommation du sujet principal, Germaine Lauzon. C'est donc un programme de dépossession.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Germaine Lauzon a gagné un million de timbres-primés.

Situation finale : Germaine Lauzon n'a plus ses timbres.

Transformation principale : ses invitées lui ont volé ses timbres.

- **Déroulement du programme narratif principal¹⁵**

Situation initiale : Une société commerciale a fait gagner un million de timbres-primés à Germaine Lauzon. Celle-ci veut acquérir un ensemble de biens et, pour cela, elle doit coller les timbres dans les livrets.

Compétence : Germaine Lauzon ne peut coller les timbres seule, ils y en a trop, elle invite ses amies et voisines à venir l'aider et ne se doute pas que celles-ci vont la voler.

Performance : l'acte de vol est un acte de dépossession, une « performance disjonctive »¹⁶, c'est-à-dire une transformation qui fait passer le sujet principal, Germaine Lauzon, d'un état conjonctif à un état disjonctif (elle perd progressivement ses timbres).

Sanction : C'est Germaine Lauzon elle-même qui porte le jugement sur la dépossession dont elle est l'objet, en reconnaissant le vol qui a eu lieu, c'est à dire en démasquant le complot secret. Elle porte également un jugement sur son état de dépossédée et ne peut que constater l'échec de la performance qu'elle projetait au départ : remeubler son appartement. Il existe une sanction à un autre niveau, et c'est la sanction de l'auteur, celle

15. Nous n'avons pas retenu le découpage minutieux en quatorze séquences proposé par J.-P. Ryngaert (1971), ni l'étude complète d' Y. Jubinville (1998), d'une part parce que leurs analyses sont basées sur la deuxième version du texte et, d'autre part, parce nous restons au niveau plus général de la reconnaissance des composantes sémiotiques de la narrativité, selon le modèle structural du Groupe d'Entrevignes.

16. « Le sujet opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint de l'état initial. Ce dernier est disjoint de l'objet par un autre : c'est une opération transitive, on l'appelle DÉPOSSESSION. » (Entrevignes : 1979, p. 25)

de la finale sous une pluie de timbres tombant sur Germaine Lauzon, qui se lamente et finit par entonner l'hymne national du Canada avec les autres personnages, dans la coulisse. Quel sens donner à ce ressort quasi-fantastique, qui finit de briser une illusion réaliste déjà affaiblie ?

- **Antiprogramme et programmes parallèles**

L'antiprogramme est le négatif du programme principal. Il s'agit de l'autre point de vue, celui où le sujet opérateur principal (collectif) est le voleur. Mais s'agit-il d'une véritable dépossession dans la mesure où les voleuses n'en retirent aucun gain ? Tout semble perdu pour tout le monde. Le désir de posséder se manifeste par la frustration, la jalousie, puis par la lâcheté. M. Greffard remarque que l'ensemble des personnages est distribué selon l'acte frustration/jouissance :

Les *Belles-sœurs*, écrit-elle, à travers quinze personnages, mettent en jeu deux classes opposées d'acteurs : l'acteur tribal, agent de frustration après de ses membres (le vol des timbres n'est qu'une modalité de cette action), et l'acteur déviant, qui a recherché une satisfaction et est exclu, de fait ou potentiellement, du groupe. (Greffard : 1993, p. 30)

Le premier groupe est directement concerné par l'action principale, et c'est en ce sens qu'il peut être vu comme un antiprogramme narratif ; le second, en revanche, renvoie le lecteur à des problèmes secondaires, et concerne plus des programmes parallèles que des antiprogrammes à proprement parler. Les personnages sont caractérisés d'une manière collective, dans leur frustration ou leur satisfaction, mais également d'une manière individuelle dans la manière qu'ils ont de l'exprimer.

6.1.3.2. Gestion spatio-temporelle

L'action et l'énonciation s'actualisent dans un espace-temps relativement réaliste, vraisemblable, qui suit la règle classique dite des trois unités : une action, un lieu, une journée. Plus encore, le réalisme tient dans l'enchaînement chronologique naturel des événements et des dialogues (pas de *flash back*), et dans la perception d'un espace qui déborde l'espace scénique sans pour autant l'envahir ni le multiplier.

- **Une durée réaliste**

« L'action des *Belles-sœurs* a la durée exacte de sa représentation, écrit L. Mailhot ; le temps dramatique égale le temps réel [...] du début jusqu'à la fin de la soirée, les entrées ou les (fausses) sorties, les paroles ou les gestes, les silences, les black out,

s'inscrivent [...] dans un déroulement continu et linéaire. [...] la division en deux actes est pure convention, simple commodité : ils s'enchaînent sans hiatus ». (1988, p. 318). En apparence, cela fonctionne bien ainsi, mais, à la réflexion, on peut émettre quelques réserves quant à la linéarité : que faire des intermèdes qui court-circuitent la linéarité dramatique et découpent la représentation en quasi-tableaux¹⁷ ? Il y a bien une autonomisation des séquences monologiques et collectives mais il y a aussi une trame, le vol des timbres. Nous émettons l'hypothèse que la durée de l'action est sensiblement plus courte que la durée de la représentation. Quand il y a suspension temporelle au niveau de l'action — dans les monologues introspectifs en particulier — il ne saurait y avoir de suspension temporelle au niveau de la représentation. Cela est matériellement impossible. Tout se passe comme si les intermèdes rétrécissaient d'autant plus le temps du représenté qu'ils prennent de place dans la représentation. Par exemple, on trouve un indice de durée qui correspond au temps d'attente au téléphone de Robert, l'ami de Linda Lauzon. Celle-ci est demandée au téléphone à la page 15, mais dans *l'affolement*, on oublie de la prévenir et elle n'y répond qu'à la page 59. Robert est toujours là qui attend, certes en colère, mais toujours là. Si l'on considère que le temps représenté égale le temps réel, et que la représentation devrait durer environ une heure et demie (sans compter un éventuel entracte), il faut imaginer que Robert est resté « pendu » à son téléphone au moins une heure dans le vide, sans raccrocher pour rappeler, ce qui est peu vraisemblable.

Que dire ensuite de l'enchaînement sans hiatus des deux actes ? Tout d'abord cela dépend des éditions. En 1968, on retrouve les personnages au début de l'acte II exactement là où on les avait laissés à la fin de l'acte I, mais en 1971, sur le principe des feuilletons télévisés, il y a reprise au début de l'acte II, des six dernières répliques de l'acte I, ce qui creuse plus profondément encore le fossé temporel entre le représenté et la représentation. On peut finalement se poser la question de l'intérêt de ce découpage : pourquoi M. Tremblay fait-il deux actes ici alors que la majorité de ses pièces

17. « On retrouve ici l'opposition du continu et du discontinu : la dramaturgie en tableaux interrompt la continuité de l'enchaînement syntagmatique, comme suite logique qui va de soi », écrit A. Ubersfeld (1996 [1977], p. 170). Cette dramaturgie en tableaux s'oppose à une dramaturgie en actes où rien ne vient perturber le déroulement du temps représenté. Chez M. Tremblay, on est plutôt dans une forme mixte.

n'en comporte qu'un seul ?¹⁸ Nous pensons, comme L. Mailhot, que la coupe est bien pure convention, mais au contraire de lui, qu'elle dessert le réalisme, et que sa fonction essentielle est précisément d'exhiber la nature conventionnelle du théâtre.

- **La gestion de l'espace par la voix**

Dans le discours des personnages, il n'y a aucune allusion à l'espace de la représentation. Ils restent confinés dans leur bulle fictionnelle. Mais une bulle qui est épisodiquement percée par un extérieur, qu'on ne voit pas mais qu'on entend. C'est en cela que nous parlons de gestion de l'espace par la voix. En effet, plusieurs passages ou didascalies manifestent une présence du dehors, plus ou moins instrumentalisée¹⁹. Le hors cadre est un élément important pour ancrer la scène dans un univers vraisemblable plus large que celui qu'on voit ou imagine voir en lisant. Ces incursions du dehors dans le dedans sont un moyen de faire croire à l'autonomie et à la « complétude des êtres de fiction » (Pavel : 1988 [1986], p. 133, Jouve : 1992, p. 27-31), qui existeraient alors indépendamment de la perception qu'on en a.

6.2. *Bonjour, là, bonjour* (1974)

Cette pièce est, selon L. Boulanger, une des pièces de M. Tremblay les plus jouées à travers le monde et probablement une des plus universelles (2001, p. 75), même si elle a été reçue avec tiédeur par la critique, qui en a fait du « Tremblay mineur » au moment de sa création (David : 1975, p. 99). L'auteur l'explique en avançant que c'est plutôt le travail poussé de la forme que la thématique de l'inceste et de la famille qui en fait une pièce valable sur le plan dramatique²⁰.

18. Interrogé sur le fait que la plupart de ses pièces sont en un seul acte, M. Tremblay répond : « Parce que j'aime y aller d'un seul souffle. Il n'y a rien que j'haïs plus au théâtre que l'entracte. J'ai peur de perdre les spectateurs durant l'entracte. Je vois mes pièces comme un sprint ; je me dois de garder l'attention du public jusqu'à la toute fin. » (dans Boulanger : 2001, p. 121)

19. Germaine Lauzon parle alors qu'elle est dans sa chambre (BS, p. 8 et p. 14) ; les personnages parlent à quelqu'un, au téléphone, mais on ne l'entend pas (BS, p. 10-11, p. 15, p. 59) ; la radio : (BS, p. 19) ; chute de Mme Dubuc à l'extérieur de l'appartement (BS, p. 19) ; Germaine Lauzon s'adresse à un certain Richard, depuis son balcon (BS, p. 22) ; la voisine, dans la rue, se plaint du bruit (BS, p. 38) ; voix de Linda Lauzon et de Rhéauna Bibeau, hors scène (BS, p. 38).

20. « Selon moi, cela ne tient pas à son propos (la famille ou l'inceste) mais à la forme. La structure de la pièce est très éclatée : le personnage central, Serge, a cinq conversations en parallèle avec six membres de sa famille. En 1974, c'était assez nouveau comme procédé. Qui plus est, cette structure améliore le contenu de la pièce. Si je n'avais pas travaillé autant la forme, si mon écriture n'avait pas transcendé le quotidien, je pense que *Bonjour, là, bonjour* serait un mauvais mélodrame. À la création,

6.2.1. État du texte

Entre l'édition originale retenue de 1974 et celle de 1991, deux personnages ont changé de nom : Gabriel est devenu Armand et Albertine s'est muée en Gilberte. L'état du texte de 1974 montre une hésitation ponctuelle qui peut faire penser que M. Tremblay envisageait déjà la mutation²¹. Du point de vue de l'économie de l'univers tremblayen, *Bonjour, là, bonjour* est présentée comme « la pièce centrale du Cycle des Belles-sœurs » par S. Lépine²². On retrouve une idée similaire dans les propos de L. Mailhot (1974), pour qui « la redondance signale le piétinement, le cercle des formules attendues. Le titre et la pièce dessinent une boucle. [avec] Un nœud au centre, Serge, entre deux faisceaux de lignes à peu près parallèles : le trio des vieillards, le quatuor des (plus ou moins jeunes) femmes. Des solos aux octuors, une longue plainte modulée : on est tanné » (p. 15). La redondance du titre peut aussi s'interpréter comme une annonce de l'alternance des ouvertures-clôtures conversationnelles, puisqu'en français québécois, « bonjour » sert aussi bien à entrer qu'à sortir de l'interaction.

6.2.2. Feuilleté énonciatif de *Bonjour, là, bonjour*

Pas d'actes ici, mais un découpage en trente et une sections dont les intitulés renseignent sur le type d'interaction et l'agencement des voix, par analogie avec la musique : duo, solo, trio, octuor, etc. M. Tremblay a travaillé cette pièce comme un opéra, et c'est là, selon lui, une des clés de son écriture :

Ma plus grande influence demeure l'opéra. J'ai toujours été séduit par le lyrisme de l'opéra. Cet art peut faire passer plusieurs émotions fortes à la fois. Les enchevêtrements des actions, les voix parallèles, le côté musical de mon théâtre... tout ça vient de mon amour de l'opéra. Si dans cent ans, on se rappelle mon théâtre, j'espère que ce sera pour sa structure. À chaque pièce,

les critiques n'avaient pas remarqué cette dimension formelle, et ils ont qualifié la pièce de 'Tremblay mineur'. » (M. Tremblay, dans Boulanger : 2001, p. 76)

21. Dans notre édition, l'édition originale de 1974, une réplique est accidentellement attribuée à Armand alors qu'elle devrait l'être à Gabriel (BL, p. 38).

22. Il en analyse le titre ainsi : « Elle en est le nœud et, en même temps, elle est celle qui, pour la première fois, offre la possibilité d'un réel dénouement ou, pour être plus précis d'un renouement. Entre le bonjour de l'arrivée de Serge (celui de l'entrée en matière, de la présentation des personnages et des situations conflictuelles qui traverseront tout le Cycle) et le bonjour du départ (celui de la résolution ou de la réconciliation, de la sortie et de la survie possible hors du milieu familial), il y a précisément un milieu, un nœud, un « là », c'est « là » sans doute, dans cette pièce que tout se joue. » (S. Lépine : 1993, p. 125-126)

j'essaie de réinventer l'utilisation du temps au théâtre. C'est la pierre angulaire de mon théâtre. Et, bien modestement, c'est l'héritage que j'aimerais laisser comme dramaturge. (dans Boulanger : 2001, p. 31)

6.2.2.1. Schéma

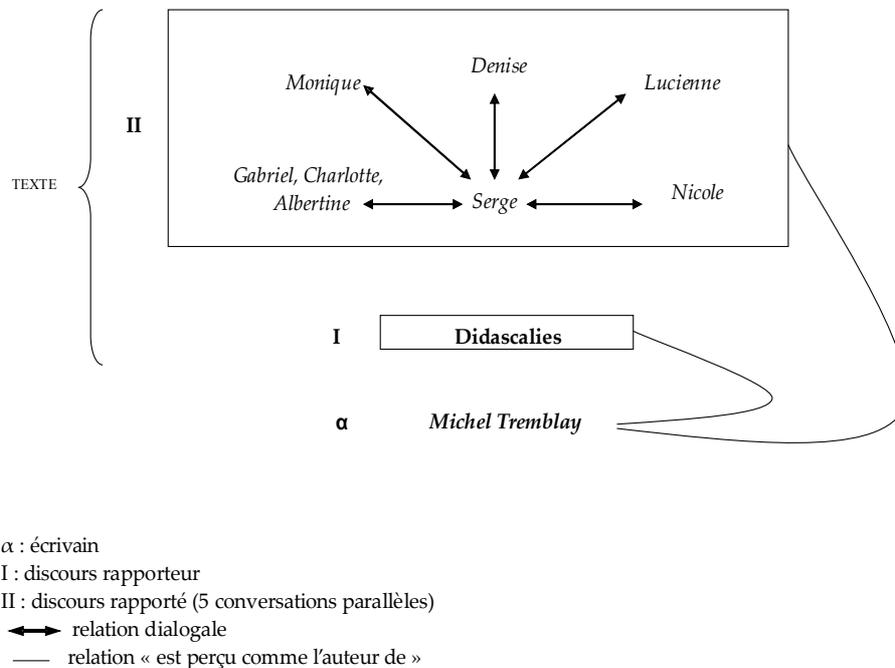


Figure 6.2.2.1. Structure énonciative de *Bonjour, là, bonjour*

La double énonciation fondamentale est relativement classique. Le niveau I est celui des didascalies et il correspond au français écrit standard. La particularité de cette pièce réside plutôt dans l'organisation du niveau II, celui de la conversation fictionnelle entre personnages. La structure dramatique devient assez vite complexe et polyphonique. Serge, qui semble avoir le don d'ubiquité, est le seul capable d'entretenir plusieurs interactions en même temps et est, de ce fait, le seul point de repère fiable dans cette nébuleuse de discours. Il est présenté comme un pivot entre cinq univers discursifs quasiment étanches. Les cinq conversations correspondantes devraient s'enchaîner chronologiquement, mais elles sont présentées simultanément au lecteur/spectateur. Les interlocuteurs de Serge se divisent en cinq groupes :

II a. Albertine et Charlotte, tantes de Serge, qui gardent leur frère

- Gabriel, père de Serge, Monique, Denise, Lucienne et Nicole.
- II b. Monique, dépressive et dépendante de médicaments.
- II c. Denise, boulimique et attirée par son frère Serge.
- II d. Lucienne, la parvenue de la famille, alcoolique et adultère.
- II e. Nicole la plus discrète, sœur incestueuse avec laquelle Serge s'apprête à vivre.

6.2.2.2. Particularités

- **Le dilemme succession-simultanéité**

La complexité de ce texte vient du fait que deux logiques y cohabitent : celle de la succession des événements et celle de la simultanéité des conversations. Nous prendrons comme illustration l'exemple de l'octuor n° 3 (BL, p. 32-42) où tout l'agencement discursif de la pièce et le profil des personnages se mettent en place. Dans cette section, on perçoit à la fois la suite chronologique des visites de Serge et leur brouillage, pour lequel nous proposerons une signification. Au début, on comprend que Serge vient de quitter le domicile de ses tantes et de son père et qu'il se trouve désormais chez sa sœur Lucienne, qui lui fait des remarques désobligeantes :

Lucienne – Y'ont-tu montré à vivre un peu, au moins ? My God, avec la longueur de cheveux que t'as là, j'pense qu'y t'ont pas changé ben ben ! Fais-moé couper ça, ces cheveux-là, c'est même pus à'mode ! Même Bobby va se les faire couper pis y'a rien que seize ans !

Serge – Comment c'qu'y va, Bobby ? Toujours le p'tit bum d'la famille ? (BL, p. 32)

Jusque là tout semble rationnel, mais on est à nouveau confronté à des interventions de Charlotte et Albertine, qui, d'un point de vue réaliste, devraient se trouver ailleurs, c'est-à-dire être absentes de la scène et du discours.

Charlotte – Lucienne a téléphoné. A voudrait que t'alles la voir.

Albertine – A l'a parlé à ma tante Charlotte, pis à l'a même pas demander de mes nouvelles.

[suite du dialogue entre Serge et Lucienne]

Serge - Chus v'nus icitte parce que tu m'as invité, Lucienne. [...]

Serge – Des fois que t'aurais quequ'chose d'important à me dire. Si t'as pris la peine de téléphoner chez Popa...

Lucienne – J'voulais pas que tu coures comme un fou chez Nicole, on t'aurait jamais revu ! (BL, p. 33)

D'ailleurs, deux pages plus loin, une remarque de Lucienne replace bien la conversation entre Charlotte, Albertine et Serge dans un passé proche :

Lucienne – J’suppose que tu viens de tout conter ça chez Popa, pis que t’as pas envie de recommencer. (BL, p. 35)

Plus loin encore, on remarquera que Lucienne parle de la visite de Serge à Nicole au futur, mais en parallèle, les didascalies indiquent la présence muette de Nicole. On assiste aussi à un bref échange de retrouvailles entre les deux amoureux, qui semble être le point central de cette section et de la pièce :

Nicole essaie de dire quelque chose sans y parvenir. (BL, p. 34)

Nicole essaie encore de dire quelque chose sans y parvenir. (BL, p. 37)

Nicole, *très lentement* – Vas-tu r’venir rester avec moé ?

Serge se jette dans les bras de Nicole. Ils s’étreignent très longtemps.

Serge – Oui... oui... oui !

Nicole – J’mes tellement ennuyée.

Serge – Moé-si...

[répliques de Denise et de Lucienne adressées à Serge]

Nicole et Serge se séparent. (BL, p. 40)

[Serge reprend sa triple conversation, répondant tour à tour à Denise, Lucienne et à Monique]

Entre temps, Monique et Denise ont fait leur entrée séparément (respectivement, p. 33 et p. 34) et entretiennent elles aussi une conversation séparée avec Serge. La première lui raconte sa dépendance médicamenteuse, la seconde veut à tout prix lui faire manger du roastbeef. On apprend alors que :

1. Serge est allé chez son père et ses tantes, avant d’aller chez Denise, comme le laisse transparaître la réplique suivante :

Serge [à Denise] – J’ai pas faim, j’ai déjà mangé chez popa. (p. 41)

2. Serge est allé chez Lucienne avant de se rendre chez Monique et chez Denise, comme le montrent les répliques suivantes :

Denise et Monique – T’arrives de chez l’Anglaise ? (BL, p. 39)

[...]

Denise – Est-tu toujours aussi malheureuse, avec tout son argent, l’Anglaise ?

Monique – A l’a-tu toujours ses problèmes de femme riche ? (BL, p. 40)

Le feuilleté énonciatif est utile mais comme étape générale d’éclaircissement seulement, car les différentes sphères conversationnelles ne sont en réalité pas complètement étanches. Il est vrai que les locuteurs des sous-niveaux *a*, *b*, *c*, *d* et *e* ne s’interpellent ni ne se répondent directement explicitement, mais il est aussi évident que la mise en parallèle des conversations est loin d’être aléatoire. Il y a tout un système

d'annonces, d'échos ou de reprises. De plus, une réplique comme celle de Monique et Denise citée ci-dessus pose problème : comment est-il possible que deux personnages qui ne partagent pas la même situation d'énonciation puissent parler d'une seule voix ? L'hypothèse d'une volonté d'auteur qui ferait de ces phénomènes des traces de l'écrivain dans son texte, si elle est vraie, demeure insuffisante. Nous pensons qu'au-delà de cet éclatement discursif prend forme ici implicitement l'espace mental d'un seul personnage, Serge. Il apparaît comme le carrefour de toutes ces conversations. Tout se passe comme si, arrivé enfin chez Nicole et prêt à aller se coucher, Serge revivait mentalement et en même temps les différentes conversations qu'il a eues avec les autres membres de sa famille et dont il perçoit a posteriori les analogies. La scène des au-revoir va tout à fait dans ce sens, puisqu'on y prend conscience que Serge dort chez Nicole, et que leur dialogue n'est pas sur le même plan que les autres :

Monique – Bye !

Denise – Salut !

Lucienne – Bye, bye !

Nicole – Bonne nuit...

Serge – Mon... taxi... est... arrivé.

Tous, *sauf Nicole et Serge* – Bonjour, là ! Bonjour ! (BL, p. 99)

Sur le plan dramatique, cette hypothèse donne un statut à part aux deux dernières sections (p. 100-104)²³.

- **Le statut des duos et des solos**

À côté de la complexité énonciative manifeste, on remarque qu'il existe des sections plus simples intitulées « solo »²⁴ ou « duo »²⁵. Seuls deux duos sont de vrais dialogues,

23. Serge revient au domicile de son père et de ses deux tantes, Monique téléphone à Denise (p. 101) et Lucienne téléphone à Nicole (p. 101). Ici, Serge perd son statut de personnage-pivot, puisqu'il n'est plus le carrefour des autres conversations qui se font indépendamment de lui et réellement au même moment, à savoir en pleine nuit.

24. Solo de Gabriel qui veut être tranquille (p. 51), solo de Lucienne (à Serge) qui accuse son frère d'inceste (p. 65-66), solo de Nicole (à Serge) sur la nostalgie de l'enfance (p. 67), solo de Monique (à Serge) qui se lamente sur son sort (p. 71), solo de Monique (à Serge) qui parle de venir vivre avec Nicole et Serge (p. 72-73), solo de Denise (à Serge qu'elle interpelle) sur son sort de grosse femme (p. 85-86), solo de Serge (à Denise) qui la rassure (p. 86), solo de Lucienne (à Serge) qui menace de révéler l'inceste aux autres, le traite de « tapette manquée » (p. 87), solo de Serge (à Lucienne) qui avoue son inceste (p. 89-91) et solo Nicole (à Serge) qui propose de prendre Gabriel avec eux (p. 91-92).

25. Duo : Serge s'adresse à son père et/ou à Albertine (p. 31-32), duo entre Nicole et Serge (p. 50), duo entre Albertine et Charlotte mais finale en trio (p. 52-63), duo entre Lucienne et Nicole (p. 87-89), duo final entre Serge et Gabriel (p. 103-105).

il s'agit des deux échanges principaux de la pièce : Serge-Nicole (BL, p. 50), Serge-Gabriel (BL, p. 103-105). Les autres sont toujours adressés à Serge. Les solos sont des monologues adressés sans valeur véritablement générale, ni métathéâtrale.

6.2.3. Organisation dramatique

6.2.3.1. Programme narratif

Il s'agit de « l'histoire d'un babil et d'un passage à l'acte », écrit S. Lépine (1993, p. 130). Le babil désigne la futilité du flot de paroles des femmes qui entourent Serge : ses deux tantes, Charlotte et Albertine, et ses trois sœurs, Lucienne, Monique et Denise. Ce verbiage, le plus souvent monologal, s'oppose à la communication dialogale sincère entre Serge et son père Gabriel, et entre Serge et Nicole. Le passage à l'acte désigne les deux décisions que prend Serge, à savoir assumer sa relation incestueuse avec Nicole et extirper son père des griffes de ses deux tantes. Ceci constitue une double rupture, sociale et familiale.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Serge rentre d'un voyage de trois mois en Europe qu'il avait programmé pour réfléchir aux sentiments qu'il éprouve pour sa sœur Nicole. Il arrive de l'aéroport et se trouve chez son père et ses deux tantes pour le repas du soir. Il est censé raconter son périple en détail.

Situation finale : Serge et sa sœur Nicole, qui s'aiment, ont décidé de vivre ensemble, et de prendre chez eux leur père Gabriel.

Transformation principale : Serge dit et assume ouvertement son amour paternel et incestueux, contre l'avis des autres femmes, figures maternelles de la pièce, et contre la morale sociale.

La trame principale est donc celle de la libération de l'individuel sur le collectif, le choix du bonheur plutôt que de la frustration, c'est-à-dire l'inverse des *Belles-sœurs*, « triomphe de la tribu » (Greffard : 1993, p. 42). C'est en ce sens que M. Tremblay dit de sa pièce qu'elle est très *peace and love*, puisque le message qu'on y lit est « pour le bonheur, contre la société ».

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : Dès le départ, Serge est présenté comme la personne de qui les autres attendent quelque chose de plus que le simple récit de ses

aventures en Europe. Il a été élevé par un collectif maternel puisqu'il est le cadet, le seul garçon de la fratrie et que, vraisemblablement, il a peu ou pas connu sa mère. Il ne veut vivre ni avec ses deux tantes, ni avec ses trois sœurs aînées Denise, Monique et Lucienne, si bien que se dessinent en filigrane sa volonté de vivre avec Nicole et sa volonté de vivre avec son père, mais les pressions sociales et familiales le lui interdisent (il ne doit pas).

Compétence : pour arriver à ses fins, il lui faut refuser les propositions-avances de ses sœurs et ménager une situation intimiste propice à la communication, entre lui et son père, entre lui et Nicole, pour pouvoir dialoguer en toute sincérité et leur dire son amour.

Performance : Le « passage à l'acte » correspond à un choix de vie fondé sur des aveux sentimentaux problématiques pour le sujet principal, Serge. Il s'agit d'un amour fraternel incestueux et d'un amour filial sourd (n'oublions pas que Gabriel est atteint de surdité et qu'il ne communique que très peu avec ses enfants). La solution proposée, celle d'une vie à trois sous le même toit, est présentée comme une réponse possible à ces deux problèmes et constitue pour Serge le dépassement d'une double impasse. Mais la libération est un peu illusoire : il croit fuir des sœurs et tantes qui l'étouffent, mais, en choisissant Nicole comme compagne, il fait des ses sœurs et ses tantes ses belles-sœurs.

Sanction : le jugement négatif de l'acte projeté par Serge et Nicole est perceptible dans les sentiments des autres personnages : amoralité et ressentiment pour Lucienne, incrédulité et jalousie de la part de Denise et de Monique, vexation et égocentrisme pour Albertine et Charlotte qui se demandent ce qu'elles vont devenir. On lira également un jugement, sinon positif, au moins neutre, qui s'apparente à de l'acceptation de la relation Serge-Nicole, et qui est le dernier formulé, dans les propos du père, Gabriel : « Laisse faire, mon garçon... Laisse faire le reste. J'le sais, le reste... » (BL, p.104)

- **Antiprogramme**

Il s'agit en fait d'un antiprogramme collectif, celui de deux générations de femmes-mères qui veulent garder leurs hommes près d'elles, ne pas les partager : soit, d'un côté, Charlotte et Albertine par rapport à Gabriel et, de l'autre, Monique, Denise et Lucienne par rapport à Serge. La perspective que Nicole, Serge et Gabriel vivent ensemble ruine le désir et les intérêts de toutes. La performance réussie des trois protagonistes principaux ne serait que le négatif de l'échec des autres et c'est en cela qu'il y a antiprogramme²⁶. D'une manière générale, Serge est pour ses sœurs le moyen de

26. Nous touchons ici à l'idée de point de vue narratif qui conditionne l'interprétation : il y a réussite et rébellion contre la Loi sociale et familiale si l'on considère que le sujet principal est Serge, mais il y a

comblent le vide d'un mari absent ou délaissé. Présenté comme celui qui doit raconter son voyage en Europe, il passe pourtant son temps à écouter les doléances de chacune et il n'y a finalement qu'avec son père et avec Nicole qu'il semble construire un véritable dialogue.

- **Programmes analogues**

Plutôt que de programmes parallèles, il vaudrait mieux parler ici de programmes narratifs analogues qui se rejoignent dans la solution finale projetée : le premier a pour sujet principal Serge et pour objet Nicole (amour incestueux) et le second a pour sujet principal Serge et Nicole et pour objet leur père Gabriel (amour filial).

6.2.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **Une soirée bien remplie**

Le tout se déroule en une seule soirée, de l'arrivée de Serge au moment du repas jusqu'à son retour chez son père à deux heures du matin, comme le montre la scène finale²⁷. Le temps de présentation des événements est au cœur d'un dilemme (succession-simultanéité), excepté la dernière section, où le temps représenté égale parfaitement le temps de la représentation, comme si la dernière scène servait de pierre de touche temporelle pour les autres événements, comme si elle était le seul véritable moment présent de la pièce et que les visites précédentes étaient des *flash-back* se faisant écho dans la tête de Serge.

- **L'éclatement spatial**

L'espace est pluriel. L'avant-dernière section (BL, p. 100-103) met également en scène et en texte trois relations téléphoniques, celle sous-entendue entre Lucienne et Monique, celles explicites et rapportées de Monique et Denise, puis de Lucienne et Nicole. La possibilité de ces dialogues en dehors de la présence de Serge produit une rupture de point de vue. Jusque là, on pouvait avoir l'impression que tout se passait via Serge, voire même dans la tête de Serge, seul responsable du mélange des temps et des lieux ; mais, dans l'octuor pénultième, il n'est plus le repère des autres discours.

Voici quelques extraits qui montrent l'éclatement spatial :

échec du point de vue de Monique, Denise, etc.

27. Gabriel – Que c'est que tu fais icitte à c't'heure là, toé ? [...] / Serge – J'veux te parler ! / Gabriel – À trois heures du matin ? / Charlotte – Y'est rien que deux heures... (BL, p. 100-101).

Albertine [à propos de Serge] – Laisse-lé donc manger, un peu, Gabriel, y nous contera tout ça, après. (BL, p. 31)

Lucienne (*à Serge*) – J’voulais pas que tu coures comme un fou chez Nicole, on t’arait jamais revu ! [...]

Monique [à Serge] – Ah, mon beau pitou, j’peux pas croire que t’es arrivé ! Ça fait au moins deux heures que j’t’attends ! (BL, p. 33)

Denise [à Serge] – Ah ben, ah ben, la belle surprise ! Ben, rentre ! [...]

Lucienne [à Serge] – Ben non, reste. Finis la soirée icitte, tu coucheras dans la chambre d’amis. (BL, p. 34)

Lucienne [à Serge] – J’suppose que tu viens de tout conter ça chez popa, pis que t’as pas envie de recommencer... (BL, p. 35)

Serge [à Lucienne]- [...] J’ai d’autre monde à voir... (BL, p. 36)

Denise [à Serge] – [...] Passons aux choses sérieuses ! Mangeons, mon tit-frère, mangeons ! [...]

Serge – J’ai pas faim, j’ai déjà mangé chez popa. (BL, p. 41)

La vingt-neuvième section, un octuor, se termine sur un bouquet final d’au-revoir qui, outre l’effet de paraphrase, montre à la fois l’éclatement en cinq lieux — correspondant aux cinq conversations représentées de front — et leur réunion en une espèce de voix collective, invraisemblable, renvoyant à l’effet d’écho que l’identité des propos de chaque femme produit dans l’imagination de Serge.

Albertine – Attache-toé un peu. Reste pas la falle à l’air de même.

Monique – Attache-toé comme faut, là...

Denise – Couvre-toé donc, un peu...

Lucienne – Relève ton collet...

Les femmes, *sauf Nicole* – Tu vas geler ! (BL, p. 99)

6.3. L’impromptu d’Outremont (1980)

6.3.1. État du texte

Il n’y a à notre connaissance qu’une seule version de ce texte, mais on remarquera que cet impromptu trouve un précédent, sinon dans le thème, au moins dans la motivation, dans *Ville Mont-Royal ou « Abîmes »*, très courte pièce « en bon français » écrite en 1972 dans *Le Devoir*, dédiée à Madame Claire Kirkland-Casgrain²⁸. *L’impromptu d’Outremont* est une réaction au conservatisme des institutions culturelles québécoises

28. Mme Kirkland-Casgrain était alors ministre des Affaires culturelles et elle avait refusé une subvention à M. Tremblay pour que les *Belles-sœurs* soit jouée à Paris.

des années soixante-dix et quatre-vingt, mais une pièce moins ironique et plus élaborée que ne l'était *Ville Mont-Royal*. Quelle signification donner à un titre qui comporte une indication générique et géographique ? Quel horizon d'attente est produit par l'annonce d'un impromptu ? M. Tremblay change d'univers social : on passe de l'autre côté de la *Main*, ce boulevard qui sépare les prolétaires et les bourgeois francophones : les premiers sont à l'Est, les seconds à l'Ouest de cette frontière. Dans cette pièce, on passe en effet de la cuisine des « belles-sœurs » sur le Plateau Mont-Royal au salon des sœurs Beaugrand à Outremont. L'affichage générique laisse aussi entendre une rupture : il s'agit là d'une pièce ouvertement polémique, dans laquelle, traditionnellement, un auteur expose un débat qu'il a suscité, répond à des critiques qui lui ont été faites et en profite pour expliquer et réaffirmer sa position esthétique. Avant d'analyser si oui ou non l'effet d'annonce se vérifie, on redonnera une définition générale du genre :

L'impromptu est une pièce improvisée (à *l'improviso*), du moins qui se donne comme telle, c'est-à-dire qui simule l'improvisation à propos d'une création théâtrale, tout comme le musicien improvise sur un thème donné. Les acteurs font comme s'ils devaient inventer une histoire et représenter des personnages, comme s'ils improvisaient réellement. [...] Genre autoréférentiel (référant à lui-même et se créant dans l'acte même de son énonciation), l'impromptu met en scène l'auteur, l'engage dans l'action et met en *abyme* sa création. Il instaure ainsi un *théâtre dans le théâtre*. Attentif aux conditions de la création, à ses aléas, ses difficultés, il révèle du même coup les facteurs esthétiques, mais aussi socio-économiques de l'entreprise théâtrale. (Pavis : 1996, p. 170)

Comparée à ses prédécesseurs, L. Pirandello, J. Giraudoux, E. Ionesco ou J. Cocteau, et surtout Molière²⁹, à qui l'on doit le premier texte du genre, on se demandera si *L'impromptu d'Outremont* est bien un impromptu (voir Gauvin : 1980). Le dramaturge affirme qu'« [il a] fait le contraire d'un véritable impromptu », disant que « dans *L'impromptu de Versailles*, Molière critiquait les tartuffes qui n'aiment pas son théâtre » et qu'ici, dans sa pièce, « les personnages parlent contre le genre de théâtre [qu'il fait] ». Il s'agit pour lui « davantage d'un drame bourgeois qu'un impromptu, ou ce que les

29. Parmi les impromptus les plus célèbres, on compte : *L'impromptu de Versailles* de Molière en 1663, écrit pour répondre aux polémiques contre la *Critique de l'École des femmes* ; *Ce soir, on improvise* de L. Pirandello en 1930 ; *L'impromptu de Paris* de J. Giraudoux en 1937 ; *L'impromptu de l'Alma* de E. Ionesco en 1956 ; et *L'impromptu du Palais Royal* de J. Cocteau en 1962.

Anglais appellent à *conversation piece*³⁰ » (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 19 et 100). S'il est certain que la parole joue un rôle important en tant qu'acte, on ne peut cependant sous-estimer complètement le contenu de certains passages. Loin d'être futiles, ces propos permettent à M. Tremblay, quoiqu'il en dise, d'exposer sa propre vision critique et esthétique du théâtre, sous couvert d'un drame bourgeois assez traditionnel. L'impromptu est donc lisible à deux niveaux : celui des quatre sœurs pour qui les rencontres sonnent comme des joutes verbales, des « impromptus », et celui de l'écrivain qui en profite pour faire passer un message sur l'absurdité et la stérilité de positions aussi arrêtées que celles de ses personnages. La valeur polémique et théorique (poétique) de ce texte n'est pas reconnue par tous les critiques. L. Mailhot y voit « une théorie de l'art [et] une (auto)critique du théâtre » dans laquelle M. Tremblay « attaque ses détracteurs et expose indirectement ses conceptions esthétiques, dramaturgiques, culturelles » (1980, p. 15). M.-L. Piccione le présente comme une « pièce engagée, voire polémique » (1998, p. 159). En revanche, L. Gauvin relativise la portée de la pièce :

S'il est dans la tradition de l'impromptu de rompre avec toute tradition, on ne saurait nier que celui de Tremblay obéit à la loi du genre en le transgressant. On retrouve peu ou pas de polémique dans *L'impromptu d'Outremont*, sinon par quelques allusions à une ancienne querelle du jocal par journaux interposés. Loin d'intervenir au cœur d'un débat, la pièce de Tremblay sonne le glas d'une culture déjà morte. [...] À côté et en dehors de l'actualité, l'aspect polémique de cet impromptu se limite aux oppositions entre les deux stéréotypes culturels véhiculés par Fernande et Lorraine, la bourgeoise de l'*Upper* Outremont et la jeune fille de bonne famille mariée à un jardinier italien. (Gauvin : 1980, p. 116-117)

Ce que l'on peut dire pour ménager les différentes interprétations c'est que M. Tremblay, même si son combat est daté, joue à l'impromptu en exposant des jugements opposés sur la culture québécoise et joue avec l'impromptu en n'en respectant pas les règles. Il n'apparaît dans sa pièce que de manière épisodique et en filigrane à travers la mention des *Belles-sœurs*, que deux des personnages se souviennent être allés voir

30. « Un théâtre de la conversation est un théâtre où les échanges et les circulations de parole l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, où rien ou presque n'est « agi », où la parole, et elle seule, est action. On peut même ajouter, en prenant le mot « conversation » au pied de la lettre, que les énoncés échangés présentent un intérêt restreint, que les informations qui circulent par l'intermédiaire de ces paroles sont plutôt anodines, légères, superficielles, et sans rapport direct obligé avec la situation. » (Ryngaert : 1993, p. 106)

une dizaine d'années auparavant (IO, p. 92). L'artiste n'est pas encore ici un personnage créateur, comme il le sera dans *Le vrai monde ?* et plus franchement dans *Encore une fois*. Même si l'illusion fictionnelle n'est jamais mise à mal par les personnages eux-mêmes, le procédé du théâtre dans le théâtre, qui est un des traits du genre « impromptu », est exploité dans cette pièce : les quatre sœurs se donnent en spectacle, « sont en représentation constante » (Mailhot : 1980, p. 18), se distribuent consciemment les rôles pour se jouer à elles-mêmes leur répertoire favori, le rituel de leurs disputes.

6.3.2. Feuilleté énonciatif de *L'impromptu d'Outremont*

6.3.2.1. Schéma

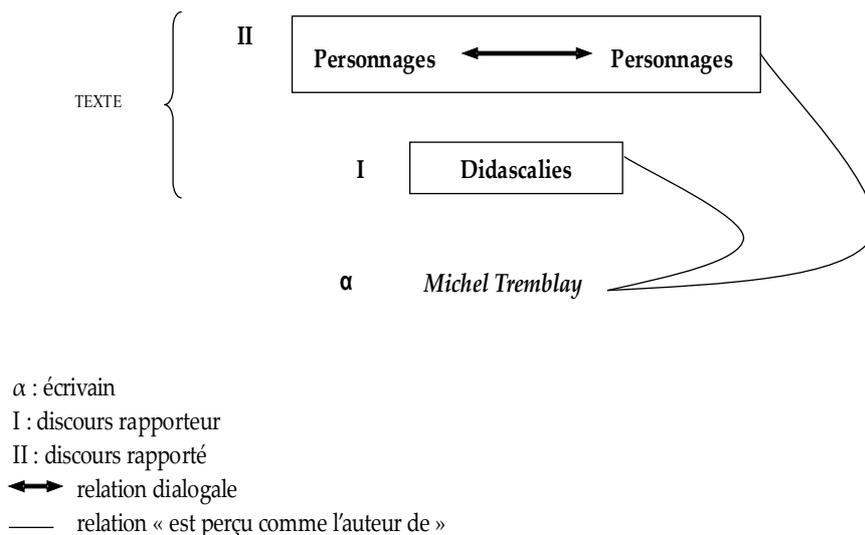


Figure 6.3.2.1. Structure énonciative de *L'impromptu d'Outremont*

L'organisation de l'énonciation en strates est assez commune. M. Tremblay se contente du minimum imposé par le genre dramatique. L'intérêt de cette pièce réside plus dans son contenu que dans la structure. Du point de vue du corpus, elle se rapproche donc structurellement plus des *Belles-sœurs*. C'est aussi ce qu'a noté M. Cambron, qui montre que certains textes, dont *L'impromptu d'Outremont*, « sont fortement chevillés aux *Belles-sœurs* ». (Cambron : 1993, p. 247)

L'intérêt principal de la pièce [...] réside dans la reprise que Tremblay effectue, sur un mode mineur, de la structure dramatique des *Belles-sœurs*. Le cercle est plus restreint, mais on retrouve dans les deux cas les mêmes événements structuraux : l'attente, l'arrivée d'invitées, la dispute, l'arrivée de celle qui est devenue étrangère, les discussions sur l'art (ici la musique classique remplace le cinéma français), le dévoilement graduel des vicissitudes de la vie de chacune, accompagné de monologues, les discussions sur le passé, sur les enfants, sur le goûter ou les rafraîchissements, les chœurs (qui prennent dans *L'impromptu* une forme musicale). Puis, à la fin, on assiste à un chœur final, marquant la réconciliation apparente du groupe, chanté [...] et une salve de mitraillette se substitue à l'absurde chute de timbres. Le huis-clos féminin, l'avenir interdit, le déterminisme familial imposent aux personnages d'Outremont et de la rue Fabre le même étouffement. Comme si, en passant « de la cuisine au salon », comme le réclame à grands cris Fernande lorsqu'elle conspue le théâtre moderne (lire : le théâtre de Tremblay), celui-ci changeait de décor sans changer de structure ni de problématique. (*ibid.*, p. 249-250)

7.3.2.2. Particularités

- **Les parties chantées**

Les parties chantées seraient des équivalents du chœur dans les *Belles-sœurs*, elles signifieraient des passages à la portée générale ou des commentaires de l'action d'un personnage. L'analogie est cependant limitée car les chansons n'ont pas d'existence linguistique explicite, elles sont simplement mentionnées. D'autre part, on ne peut réellement parler de collectif qu'à la fin³¹.

- **Le discours direct rapporté**

Dans cette pièce, plus que dans les autres, le discours direct rapporté a une signification particulière. Il permet à M. Tremblay de créer un cinquième personnage, physiquement absent mais étouffant³² : la mère. Cette figure fantomatique n'est pas seulement évoquée, elle est citée ironiquement comme « le parangon des paroles creuses » (IO, p. 30). Voici quelques exemples³³ :

Lucille — « Le thé est froid », c'est assez... ça me rappelle maman... Quand arrivait le temps des explications ou le moment de dire enfin des choses impor-

31. Yvette chante la Mort de Didon de l'opéra *Dido and Aeneas* de Purcell, dans une version précise indiquée par M. Tremblay dans une didascalie (IO, p. 27), Yvette chante à nouveau « Remember Me » (IO, p. 41), Yvette chante « Après un rêve » de Fauré, accompagnée au piano par sa sœur Lorraine (IO, p. 76), les quatre sœurs chantent « Jeunes fillettes, profitez du temps » (IO, p. 114).

32. « Lucille – le fantôme de maman se faufile entre nous et nous empêche de penser et de nous exprimer d'une façon articulée. » (IO, p. 106)

33. Voir aussi IO, p. 41, 43, 79 et 106.

tantes, elle sortait toujours une de ces perles dont tu as hérité [sic] : « Le thé est froid ! » ou bien « Mon dieu l'horloge avance encore ! » ou bien « Suis-je bête, je suis en retard ! » [...] Tu te souviens, après que papa soit mort dans ses bras en la maudissant, [...] elle s'est tournée vers nous et nous a dit : « Ce qui est terrible, avec le cancer, c'est que, vers la fin, on est obligé d'enlever son dentier ! » (IO, p. 29-30)

Lucille, *en imitant la voix de sa mère* – « Il faut toujours se réconcilier, dans la vie, les enfants, c'est moins dangereux ! Et le plus intelligent cède toujours le premier ! » (*Elle rit.*) Quelle farce ! (IO, p. 113)

- **L' « assise » des monologues**

Les monologues sont presque systématiquement associés à la position assise, face au public (que ce soit un fauteuil ou le banc du piano), ce qui donne l'impression au public d'un échange privilégié, même si la glace n'est jamais vraiment brisée :

- Monologue d'Yvette : « Remember Me » (IO, p. 40-45). elle tire son fauteuil sur le bord de la scène et parle en regardant le public.
- Monologue de Lorraine « la québécoise à Outremont » (IO, p. 79). Lorraine est assise sur le banc du piano et se tourne vers le public.
- Monologue de Fernande qui joue une scène pour sa sœur « le bouffon pour faire rire » (IO, p. 89 sqq.) Fernande s'est assise dans le fauteuil d'Yvette.
- Monologue de Fernande (IO, p. 108-111) « son talent d'écrivain ». Une didascalie en amont nous indique qu'elle est assise à l'écart des autres. (IO, p. 93)

- **Un univers autoréférentiel**

Nous pensons ici très précisément à la mention que fait Yvette des *Belles-sœurs*. Le nom de M. Tremblay n'est toutefois jamais prononcé, même si c'est à lui que renvoient les allusions au théâtre moderne ou à la nouvelle génération d'artistes, par opposition au théâtre traditionnel³⁴. À notre connaissance, c'est la première fois que se manifeste l'œuvre de M. Tremblay dans l'œuvre de M. Tremblay³⁵, qui se fait en quelque sorte lui-même représentant sinon de La culture québécoise, au moins d'un de ses avatars.

34. Ce qui est faux en 1980, puisque M. Tremblay occupe une position officielle et qu'il est institutionnellement bien assis depuis plusieurs années. « Douze ans après *Les belles-sœurs*, le dramaturge fait maintenant les beaux jours du TNM [Théâtre du Nouveau Monde] ainsi que des théâtres institutionnalisés de Montréal. Il s'amuse à représenter un combat d'arrière-garde, dans un ex-salon de l'élite montréalaise. » (Gauvin : 1980, p. 117)

35. *Les Belles-sœurs* sera également au centre de la pièce *L'impromptu des deux Presses*, texte de 1985, publié dans *20 ans*, ouvrage du Centre d'essai des auteurs dramatiques, Montréal, VLB, 1985, p. 285-297.

Autoréférentialité n'est pas synonyme d'autobiographie (voir chapitre 7). Le phénomène est plus complexe et s'apparente à de la réflexivité littéraire : *Les belles-sœurs*, fiction nourrie de réalité, devient à son tour le référent réel d'un autre univers fictionnel, celui des sœurs Beaugrand.

6.3.3. Organisation dramatique

6.3.3.1. Programme narratif

Le genre de l'impromptu se prête a priori difficilement au découpage narratif, puisque son objectif premier est d'exposer un sujet polémique et de permettre à l'auteur de défendre sa position. Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'histoire racontée ici ? Sous l'allure d'une conversation improvisée qui fuse dans toutes les directions sans gouvernail, on peut tout à fait percevoir une trame qui sert de prétexte à M. Tremblay pour exprimer deux positions contraires. Pour extraire un programme narratif pertinent, nous nous sommes donc concentrée sur l'opposition fondamentale en lien avec l'objectif de l'impromptu, à savoir celle représentée par Fernande et Lorraine. Lucille et Yvette, de ce point de vue, ne sont que des accessoires qui renforcent occasionnellement la position de l'une ou de l'autre, assumant ainsi la fonction d'adjuvant ou d'opposant.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Lucille et Yvette attendent Fernande et Lorraine à l'occasion d'un thé pour fêter les quarante ans de Lucille.

Situation finale : Les quatre sœurs se réconcilient, par obligation, en chantant une chanson de leur enfance. Elles sont mitraillées sur scène.

Transformation principale : autour de la dispute principale entre Lorraine et Fernande, on assiste à de nombreuses confrontations verbales entre les quatre sœurs, les camps étant à géométrie variable selon les sujets (l'art, la langue, les traditions, l'argent, la figure maternelle).

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : il s'agit ici de la mise en place des contrastes que l'on retrouve tout au long de la pièce, à savoir le désaccord sur la qualité de la langue, sur la culture à travers le choix de la musique (par ex. chanson populaire québécoise vs Purcell, Stravinski vs Tchaïkovski) ; la figure contestée de la mère ; l'opposition caricaturale entre Fernande et Lorraine relayée par la description des gâteaux d'anniversaire qu'on attend qu'elles

apportent (*Pegroid's* et *Le Duc de Lorraine*³⁶). Cette scène d'exposition est faite par le duo Lucille-Yvette, jusqu'à l'arrivée de Fernande (IO, p. 27-46).

Lucille – [...] Les célèbres sœurs Beaugrand vont encore se réunir pour s'entre-tuer selon la tradition...

Yvette – On n'est pas obligé [sic] de s'entre-tuer, tu sais ! C'est toujours toi et Fernande qui commencez... vous aimez tellement ça, vous engueuler...

Lucille – Toi aussi tu aimes ça, comme tout le monde ! Un petit impromptu sans incident t'ennuierait profondément, avoue-le donc ! Tandis qu'une belle grosse chicane avec des morceaux de gâteau qui volent dans le salon, quelques pleurs et beaucoup de grincements de dents te ravit ! Ça, c'est digne de nous ! (IO, p. 35-36)

Compétence : Les sœurs Beaugrand ont sans conteste le savoir-faire des disputes puisqu'elles ont l'habitude de « s'entre-tuer » verbalement. Les premières disputes s'enchaînent, la tension monte pour qu'enfin le véritable conflit, annoncé et attendu, éclate entre les deux extrêmes, la « super chic » et la « quéétaine », Fernande et Lorraine. Les personnages reconnaissent eux-même leur capacité à engendrer le conflit et leur emprisonnement sous cette étiquette. Par exemple : Yvette et Lucille qui se voient mutuellement comme des partenaires ou adversaires (IO, p. 40) de joutes verbales, ou encore Fernande qui fait le bouffon pour faire rire sa sœur, en se caricaturant elle-même et en se prenant à son propre jeu (IO, p. 89 sqq.).

Performance : La scène centrale, caractéristique d'un impromptu, est celle qui se déroule entre Fernande et Lorraine, plus ou moins assistées de Lucille qui prend le parti de Fernande et Yvette qui tempère en prônant la tolérance. Nous verrons donc la performance principale dans la discussion à propos des arts au Québec, théâtre, opéra, musique (IO, p. 92-105).

Sanction : La sanction interne est formulée à plusieurs reprises : ce n'est pas bien de se disputer. Le rôle de modérateur revient à Lucille et à Yvette qui cherchent à éviter voire à casser les tensions, à proposer un compromis, « quelque chose de plus... constructif » (IO, p. 106) puis une réconciliation. Elles se font alors le porte parole de la figure maternelle qui « disait toujours : Évitez les disputes. À tout prix. Elles sont inutiles. Et vulgaires. » (IO, p. 106) Mais cela reste assez ambigu car la mère est souvent citée avec ironie comme le carcan qui « empêche de penser et de [s'] exprimer d'une façon articulée » (IO, p. 106). La réconciliation finale est plus contrainte et dictée par la tradition et la volonté maternelle que vraiment sincère (IO, p. 112-113).

36. « Lucille – Le gâteau de Lorraine était tellement laid et celui de Fernande tellement chic qu'ils avaient l'air de provenir de deux planètes différentes ! / Yvette, *qui ne peut s'empêcher de sourire* – Oui... Fernande, c'est « le duc de Lorraine », puis Lorraine, c'est « Pegroid's » ! » (IO, p. 36). M. Tremblay utilise ici des référents réels : « Le duc de Lorraine » renvoie à une chaîne de pâtisseries chics et raffinées « à la française » et « Pegroid's » est un « fast food » grossier et peu recherché de la pâtisserie industrielle et volumineuse.

La véritable sanction réside certainement plus dans l'artifice final de la salve de mitraille, orchestrée par l'auteur, comme l'était la pluie de timbres pour *Les Belles-sœurs*. Avec cette fin, l'auteur nous rappelle sa présence et recentre l'interprétation de son lecteur sur le message principal : aucune des positions prise isolément n'est tenable ; le système binaire de leur opposition ne définit pas la culture. Ce sont là des visions du mépris³⁷ qu'il faut dépasser, mitrailler.

6.3.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **Le temps... de faire refroidir le thé**

La durée de l'enchaînement des événements et des conversations est classique, réaliste et chronologique. On devine que l'action se déroule en 1980 puisque la représentation des *Belles-sœurs* mentionnée est censée remonter à « presque douze ans » (IO, p. 92). On infère également que la rencontre a lieu en fin d'après-midi, puisque c'est l'heure du thé. Le thé, comme événement, joue un rôle important, il scande la pièce et permet le voyage dans le temps. L'intertextualité à l'œuvre dans la phrase prononcée par Yvette, « Le thé est froid » (IO, p. 29)³⁸, est aussi un rappel de la figure maternelle, de ses phrases creuses et également de ses manifestations mondaines, ces thés-spectacles durant lesquels Mme Beaugrand-mère exhibait le talent de ses filles à toute l'intelligensia outremontaise. Les multiples allusions aux thés passés construisent une comparaison avec les thés présents, d'une autre nature, conflictuels, ennuyeux et refroidis, à l'image de l'élitisme culturel québécois des années quatre-vingt.

- **L'espace de la tradition**

Tout se passe dans « le salon d'une maison bourgeoise, à Outremont » (IO, p. 27). L'extérieur ne pénètre dans cet espace clos que par la fenêtre (IO, p. 51), la porte d'entrée, alors annoncé par la sonnette (IO, p. 46 et p. 56). De la même manière que dans *Les belles-sœurs*, nous sommes ici dans un espace clos, le salon de la maison familiale, où vivent Lucille et Yvette. En plus des effets qui en délimitent les frontières de l'extérieur, le salon dans la pénombre se dote d'une symbolique supplémentaire, celle

37. La figure du mépris revient très fréquemment dans le corpus, il s'agit en général du sentiment qu'éprouvent les personnages issus de la classe populaire vis-à-vis des personnages représentant la culture (classe bourgeoise ou écrivain).

38. En référence à E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*.

de l'enfermement dans la tradition bourgeoise, et de l'aveuglement de celles qui y sont confinées (IO, p. 51 et p. 83). La figure de la fenêtre, brèche sur l'extérieur, se trouve aussi dans *Le vrai monde ?*, pièce que nous analysons maintenant, avec cette même signification d'enfermement dans un monde clos, celui de Madeleine cette fois-ci.

6.4. Le vrai monde ? (1987)

6.4.1. État du texte

Il n'existe qu'une version éditée de *Le vrai monde ?* : entre 1987 et 1991, pas de changement du nom des personnages, ni d'insertion de répliques ou de scènes, etc. Mais il faut mentionner que la dernière scène, entre Claude et son père, a été ajoutée à la demande du metteur en scène, lors de la création de la pièce (voir Lefebvre : 1993, p. 434-435 et Beaupré : 1995, p. 56, note 4). Le titre, de par sa modalité, interroge dès le départ le lecteur qui cherchera une réponse dans le texte, celui-ci étant finalement perçu comme une réflexion de l'écrivain sur son droit d'expression et son obligation de réserve vis-à-vis de ses proches, sur le réalisme au théâtre, et d'une manière générale sur le thème de la vérité dans la fiction³⁹. Le doute formulé par M. Tremblay dans cette pièce ramène au moment de l'écriture des *Belles-sœurs*, puisque l'action est censée avoir lieu en 1965 et, à travers Claude, c'est l'apparition de l'écrivain comme personnage qui apparaît clairement et qui introduit le théâtre dans le théâtre.

6.4.2. Feuilleté énonciatif de *Le vrai monde ?*

6.4.2.1. Schéma

Voir page suivante →

39. Déjà en 1966, dans *Cinq* – première version de *En Pièces détachées* –, on perçoit un questionnement sur la réalité. On y voit en effet une Madame Tremblay appeler son fils Michel. *Cinq* a été créée en 1969 avec les noms des personnages réels, mais l'auteur les a ensuite changés, par respect pour ses proches. (voir Boulanger : 2001, p. 27)

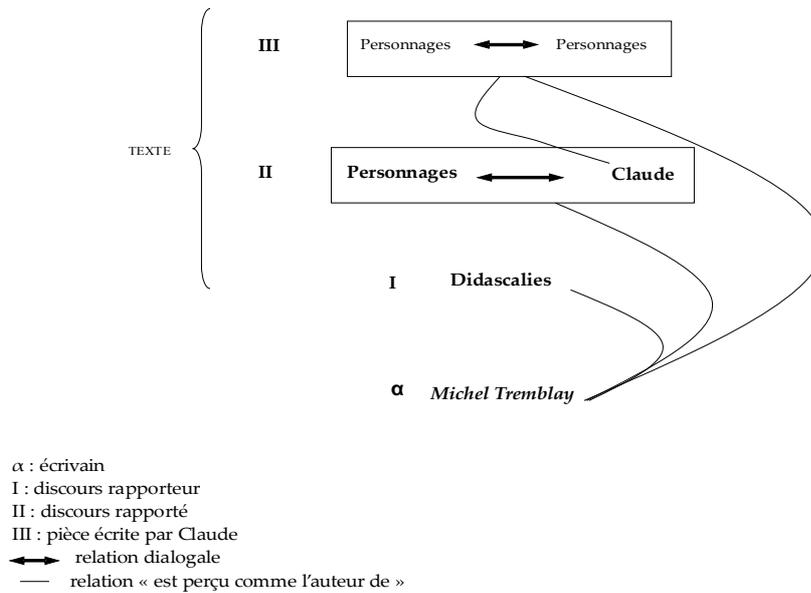


Figure 6.4.2.1. Structure énonciative de *Le vrai monde* ?

À un premier niveau, la distribution énonciative est standard et relativement réaliste, puisque quatre personnages évoluent et dialoguent dans un même lieu et un même temps, le salon familial. La particularité de ce texte est ailleurs : dans l'ajout du niveau III. En effet, le niveau III, celui de l'univers d'Alex II, Madeleine II et Mariette II, est d'abord logiquement enchâssé dans le niveau II, censé être le niveau de la réalité où s'exprime « le vrai monde » – c'est l'effet-gigogne dont parle J.-P. Ryngaert (1993, p. 197). L'enchâssement est dû au fait que le niveau III est présenté comme la (re)production discursive d'une pièce écrite par un élément du niveau inférieur, Claude. Il s'agit du procédé bien connu du théâtre dans le théâtre, déjà décelable dans *L'impromptu*, mais beaucoup plus explicite ici. Dans la manifestation textuelle, le niveau III et le niveau II sont pourtant entremêlés, brouillés voire confondus, au gré de leurs différences et de leurs analogies, ce qui est la marque de l'intervention d'une autorité fondamentale, celle du dramaturge, qui régule les scènes et produit des échos. La schématisation doit être complétée par quelques remarques sur le personnage de Claude, sur ces effets d'écho, que nous appelons *effet de paraphrase*, sur le brouillage énonciatif et enfin sur les monologues.

6.4.2.2. Particularités

- **Un décalque incomplet et déformant**

Entre le niveau II, figure textuelle de la réalité, et le niveau III, pièce écrite par Claude, il n'y a en apparence qu'un léger décalage, celui de la caricature. C'est ainsi, en tout cas, que les didascalies liminaires laissent présager de la suite⁴⁰. La lecture révèle toutefois rapidement que le décalque est incomplet : Claude a voulu représenter le « vrai monde », les gens réels, mais sans lui. Ce que perçoit et dénonce sa mère, Madeleine I, qui est la seule à avoir lu sa pièce entièrement :

Madeleine I – T'as parlé de tout le monde dans famille, sauf de toi. C'est-à-dire que les personnages parlent de toi, mais t'es pas là. Jamais. Comment ça se fait, ça ? Moi, j'ai toujours pensé que les écrivains écrivaient pour parler d'eux-mêmes... Mais toi, t'as même pas eu le courage de te mettre dans ta propre pièce [...] C'est pas un acte de courage, tu sais, d'écrire une pièce sur du monde qui peuvent pas se défendre... (LVM, p. 48-49)

Claude n'apparaît finalement dans sa pièce que comme un point de vue, une version d'une réalité que les autres jugent déformée :

Claude – C'est pas des mensonges, maman. C'est ma façon à moi de voir les choses... C'est une... version de la réalité. (LVM, p. 49, voir aussi p. 50 et p. 86)

- **L'effet paraphrastique**

Ce que nous appelons « effet de paraphrase », c'est la perception d'une analogie, d'une synonymie dans la formulation des répliques du niveau II et du niveau III, qui n'appartiennent pas en principe au même « monde ». Leur entrelacs n'a rien d'aléatoire, comme c'était déjà le cas dans les dialogues croisés de *Bonjour, là, bonjour*.

Le parallélisme des deux univers est perceptible soit dans la différence de message véhiculé :

[Mariette parle à son père d'une soirée où, selon Claude, il aurait failli la violer.]

Mariette I – J'me sus sentie comme une p'tite fille pour la dernière fois de ma vie. [...] Mais le senteux est arrivé ! Les cris, les larmes, le drame... Maman qui arrive en courant pis qui comprend pas trop ce qui est arrivé... On a dû réveiller la rue jusqu'au septième voisin, c'te nuit-là ! La peur m'a repris [sic], j'ai pleuré, moi aussi... pis tout a fini dans un épouvantable malentendu... (À

40. Didascalies : « Les personnages de la pièce de Claude sont habillés exactement comme ceux de la réalité avec, toutefois, quelque chose de transposé qui en fait presque des caricatures » (LVM, p. 13). Cette sémiotique visuelle est tout à fait exploitée dans l'adaptation de la pièce faite pour la télévision.

Claude :) À cause de toi...

Mariette II – Ton odeur de bière, pis tes yeux fous... J'te dis que le Père Noël était loin, hein ? Peux-tu imaginer c'que c'est que d'être une p'tite fille pis de voir son père dans cet état-là ? [...] Pis là Claude est arrivé, juste au bon moment, pis y'a faite sa crise... Probablement une sorte de crise de jalousie, mais en tout cas... ça m'as sauvée... physiquement... Parce que si y'était pas arrivé... Pis si maman était pas venue prendre notre défense... (LVM, p. 84-85)

Soit dans l'analogie :

Dans les répliques suivantes, les propos sont quasiment identiques au niveau II et au niveau III, mais il se trouve que le personnage-locuteur ne s'adresse pas à la même personne. Dans le premier cas, Alex I s'adresse à Claude et Alex II à Madeleine II.

Dans le second cas, Madeleine I s'adresse à Claude et Madeleine II à Alex II :

Claude – C'que j'écris a un rapport direct avec tout ça, justement, ça fait que tu ferais peut-être mieux de pas le lire...

[...]

Madeleine II – Justement, j'ai pu besoin d'aller fouiner ! C'est ce qui se passe ailleurs qui est venu jusqu'ici !

Alex II – Pis réponds-moé pas ! Je le sais que t'es capable de me répondre ! Tu t'es tellement toujours pensée plus intelligente que moé, hein ? J'te connais ! Tu guettes chacun de mes gestes, tu juges chacune de mes paroles... mais t'es ben contente de prendre l'argent que j'rapporte icitte, hein ? Ben laisse-moé te dire que tu vas y rester, icitte ! J'ai pas sué sang et eau pour élever une famille pour me retrouver vingt-cinq ans plus tard avec une femme pis des enfants qui me méprisent ! [...]

Alex I – Fais ben attention à toé, mon boy ! Fais ben attention à c'que tu dis de moé ! J'ai toujours été ben patient avec toé, j't'ai laissé passer ben des choses, mais ma patience a des limites ! J'ai pas trimé tout ma vie pour vous soutenir, toé pis les autres, ici-dedans, pour me retrouver au bout du compte avec un fils ingrat qui me chie dans le dos à la première occasion ! Tu m'as toujours jugé, tu t'es toujours pensé plus smatte que moé mais fais ben attention à toé ! (LVM, p. 63-64)

ou encore :

Madeleine II – Fais pas l'innocent. Ça sert à rien que tu restes ici à soir, hein ? La journée risquerait de finir trop mal. Rien que de penser que t'es dans la maison me fait mal, Alex.

Madeleine I prend le manuscrit de Claude, le lui tend.

Madeleine I – Reste pas à souper avec nous autres, à soir... J'te mets pas à la porte, j'te demande de pas rester à souper... J'aurais l'impression que tu nous espionnes, encore, pis j's'rais pas capable de rien dire. [...] J'ai peur de pus

jamais pouvoir être naturelle avec toi, Claude... [...]

Elle sort.

Alex II – Tu penses que tu peux me mettre à porte ? (LVM, 91-92)

- **Marquage et brouillage des niveaux énonciatifs**

La pièce écrite par Claude est nommée et existe bel et bien comme objet et comme enjeu dans le discours des personnages du niveau II, excepté Mariette I qui semble plus ou moins au courant. La distinction des niveaux est franchement consommée quand Alex I prend un feuillet du manuscrit et en lit un extrait à haute voix :

Alex prend un feuillet au hasard.

Alex I - « Alex : Que c'est que j'vas faire ? J'peux pas les laisser me jouer dans le dos comme ça... Sont toutes pareilles, hein, y finissent toujours par t'acculer dans un coin ! » De quoi je parle, là ? Des femmes en général ? De ta mère pis de ta sœur en particulier ?

Il froisse le feuillet, le jette à l'autre bout de la pièce. (LVM, p. 96)

À certains endroits, on s'aperçoit pourtant que les niveaux II et III ne sont pas étanches et que certains passages ou certaines répliques sont la manifestation, dans le texte, d'une intervention du niveau α , c'est-à-dire une marque de l'écrivain. Voici l'exemple le plus patent du texte, celui de la séquence d'un double dialogue : Alex I et Claude, Alex II et Madeleine II.

[Claude et Madeleine II reprochent respectivement à Alex I et à Alex II de les avoir violentés ou de les violenter].

Alex II – C'est la première fois que j'te touche en vingt-cinq ans, mais si c'est ça que ça te prend...

Madeleine II – Justement, c'est pas la première fois que tu me touches... T'as la mémoire courte !

Claude – Tu t'en es déjà servi, de tes poings, tu t'en rappelles pas ?

Les deux Alex – C'est pas vrai, ça...

Alex II – J'vous ai jamais touché [sic]...

Alex I – J'ai jamais levé la main sur aucun de vous autres... (LVM, p. 64-65)

L'autre procédé de brouillage consiste à rendre une réplique bivalente. Elle est censée être le fait d'un personnage d'un niveau mais peut être également comprise comme une réponse pertinente à ce qui se dit à un autre niveau. Ici, la réplique d'Alex II pourrait fonctionner comme réplique d'Alex I.

Claude – C'que j'écris a un rapport direct avec tout ça, justement, ça fait que tu ferais peut-être mieux de pas le lire...

Alex I - Tu parles de moé dans c'que t'écris !

Entre Madeleine II qui se frotte le poignet, suivie de Alex II.

Alex II – Contente-toé de t'occuper de ce qui se passe dans'maison, plutôt que d'aller fouiner dans ce qui se passe ailleurs !

Madeleine II – Justement, j'ai pas eu besoin d'aller fouiner ! (LVM, p. 63)

M. Tremblay, s'il distingue des niveaux énonciatifs différents, travaille l'enchaînement discursif sur un seul plan. Cette couture à large point, sorte de bâti stylistique qui réunit le monde réel et le monde fictionnel, contribue à produire un effet de flottement référentiel : le lecteur est baladé d'un niveau à l'autre sans pouvoir toujours clairement se situer.

- **Monologues**

Comme dans toutes les pièces, on retrouve l'usage du monologue. Cependant, il n'y a pas d'équivalent du chœur dans *Le vrai monde* ? Les monologues sont tous adressés, et ils correspondent plutôt à un flot de paroles ininterrompu qu'à une réflexion intérieure en aparté. Nous avons relevé six séquences monologiques⁴¹.

6.4.3. Organisation dramatique

Comment extraire une trame narrative dans ce « dédoublement généralisé » (Piccione : 1998, p. 79) ? Faut-il considérer qu'il y a deux histoires différentes, ponctuellement sécantes ? C'est tout le problème du choix d'un programme narratif principal. S'il est clair que deux mondes coexistent, le monde des personnages I et celui des personnages II, il est également clair qu'ils sont hiérarchisés et que l'ensemble est orchestré par Claude. Nous avons donc pris le parti de considérer Claude comme le sujet principal, puisque lui seul permet de construire un programme narratif articulant les deux univers.

41. Monologue de Madeleine I : « la tempête dans le silence » (LVM, p. 41-44), monologue de Madeleine I : « un artiste dans'famille » (LVM p. 46-48), monologue de Madeleine II : « ta vie avait changé en une seconde » (LVM p. 69-71), monologue de Mariette I : « quand j'ai commencé à avoir des rondeurs » (82-83) en alternance avec le monologue de Mariette II : « ça a été moins drôle quand chus devenue une femme, par exemple... » (LVM p. 82-86), monologue d'Alex II : « tout se sait, tout se paye » (LVM, p. 88-90), monologue de Claude : « chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris... » (LVM, p. 102-105).

6.4.3.1. Programme narratif

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Claude est venu voir ses parents et en particulier sa mère à qui il a demandé de lire la pièce qu'il avait écrite.

Situation finale : Claude et son père, Alex I, se disputent à propos de la pièce écrite par Claude. Alex I détruit le manuscrit en le brûlant.

Transformation principale : Madeleine I et Alex I lisent tout ou partie de la pièce de Claude : ils sont choqués, déçus et en colère car ils refusent ou redoutent de se reconnaître dans Alex II, Madeleine II. Ils ne comprennent pas l'intrusion de Claude dans leurs secrets de famille, dont la vérité n'est d'ailleurs jamais vraiment validée.

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : dès le départ, Claude est présenté comme différent de son père (valise *vs* serviette d'intellectuel) avec lequel il n'arrive pas à communiquer et est en conflit sourd depuis de nombreuses années. Dès le départ, Claude est montré du doigt comme le « petit intellectuel » de la famille, méprisant et donneur de leçon. Il est aussi celui qui veut dire la/sa vérité sur son père. Si, lui, pense qu'il doit le faire pour « sauver » sa mère, celle-ci n'est pas du même avis et ce deuxième conflit parental le renvoie à ses propres fantasmes (LVM, p. 51).

Compétence : Claude a un talent scriptural, un savoir-faire qu'il met au service de sa quête familiale. Pour représenter le « vrai monde », il se donne les moyens de l'observation, puisqu'il est dépeint par ses proches comme un espion, un fouineur, un « senteux ». Il connaît ou croit connaître beaucoup de choses sur sa mère, son père et sa sœur et il a le talent pour exprimer ce qu'eux ne peuvent pas, pour rompre un silence qu'il trouve gênant (LVM, p. 49).

Performance : Il a écrit une pièce de théâtre, qui existe matériellement comme manuscrit au niveau II. Il l'a fait lire à sa mère (LVM, p. 23) et son père lui promet de la lire à son tour (LVM, p. 59) mais finalement ne le fait pas (LVM, p. 97), validant ainsi sa lâcheté. Dans cette pièce (niveau III), Claude transpose sa réalité familiale pour accuser son père de mener une double vie et d'avoir tenté de violer Mariette plusieurs années auparavant.

Sanction : Il s'agit des réactions des personnages du niveau II à l'existence du niveau III. Le jugement est sans appel, c'est un échec. Claude ne convainc pas ses parents des bonnes intentions de son entreprise artistique. Il ne fait que les agresser⁴² en *dramatisant* des faits dont il n'est

42. Claude fait violence à son milieu familial et montre combien la position de l'écrivain est ambiguë, à la fois « vampire et créateur » (Boulanger : 2001, p. 122). Par exemple : Claude – Moman, ça sert pus à rien de jouer les ignorants au sujet de popa... Mariette pis moi on sait toute la vérité sur lui depuis ben

même pas sûr qu'ils aient existé. Sa prise de parole par l'écriture ne lui permet pas non plus de trouver de solution à son problème de communication : en réglant son compte à son père, il perd l'estime et la confiance de sa mère et est traité de fou par sa sœur. Le mensonge au service de la vérité (LVM, p. 105)⁴³, comme le dit Claude à son père, n'a pas bien fonctionné : l'unique exemplaire du manuscrit est détruit par Alex I, et la représentation publique que Claude avait annoncée à sa mère ne pourra avoir lieu. La parole ne sortira pas du salon.

Cette pièce soulève un problème littéraire plus large, celui de la vérité dans la fiction. Que fait-il penser du jugement porté par Madeleine I (LVM, p. 43) sur la capacité du théâtre à rendre compte de la réalité, de la réalité du silence et de la réalité des faits. Où se trouve la vérité ici ? au niveau II ou au niveau III ? Qui faut-il croire ? Où est le *vrai* monde ? Cette question reste finalement en suspens entre deux pôles : a) peur du tabou et choix du silence et b) surinterprétation de la réalité et production littéraire. M. Tremblay a dit par la suite que « la mère et le fils [avaient] autant raison l'un que l'autre » (dans Boulanger : 2001, p. 122).

- **Antiprogramme**

L'antiprogramme est un programme narratif collectif qui consiste à minimiser, voire à nier littéralement les accusations que porte Claude dans sa pièce, ou en famille sous forme de sous-entendus. Alex I, Madeleine I et Mariette I refusent la version de Claude, et ce de différentes manières qui révèlent leur caractère : Alex par la violence physique, car il est incapable de parler de ses sentiments (LVM, p. 58, 87, 98), Madeleine par l'incompréhension et la vexation (LVM, p. 45-46) et Mariette par l'étonnement et la dérision (LVM, p. 80-81). Par exemple :

Alex I – T'as ben faite d'avoir peur, mon p'tit gars ! Gang de frappés ! Ça prend-tu des Jésus-Christ de p'tits snobs, ça ! C'tu encore ouvert, ça, la Paloma, ou ben donc si y'a un père qui a eu le génie d'y mettre le feu avant moé ?

longtemps... Madeleine I – Ben garde-la pour toi ! Mets-la pas sur papier ! Quelqu'un pourrait la lire ! (LVM, p. 32-33) ; Alex I (ironique) – R'mercie-moé avant de partir ! Si c'est vrai que c'est à moé que tu le dois, ton beau talent d'écrivain ! Calvaire de p'tit intellectuel ! [...] / *Alex I prend quelques feuillets et commence à les brûler un à un.* (LVM, p. 105-106)

43. Nous y lisons un écho à la position d'É. Zola, dont M. Tremblay est un grand lecteur : « J'agrandis, cela est certain ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge ? Or – c'est ici que je m'abuse peut-être-, je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. », É. Zola, Lettre à Henri Céard, 22 mars 1885.

Claude – C'est ça, continue donc à rêver de mettre le feu dans tout c'que tu comprends pas... (LVM, p. 58)

C'est la violence d'Alex qui clôt la pièce, les deux pièces même, puisque le niveau II s'achève sur la destruction par les flammes du niveau III. Cette sanction finale, interne, est-elle pour autant la morale du texte ? Selon M.-L. Piccione, tout est déjà compris dans le titre : « le point d'interrogation inclus dans le titre diffère toute réponse et immobilise, à jamais, le texte dans une attente et une hésitation foncièrement duplices. » (1999, p. 80)

6.4.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **L'espace scénique comme espace mental**

Au niveau II, l'espace et le temps sont réalistes. Tout se passe dans « le salon d'un appartement du Plateau Mont-Royal, [à l'] été 1965 » (LVM, p. 12). Claude arrive probablement en fin d'après-midi ou avant le dîner, puisque Madeleine I a prévu un rôti de veau et une tarte aux pommes. Le salon représente d'ailleurs l'univers de Madeleine I et le dehors dont on parle est apporté par les autres personnages : Alex I raconte ses aventures de représentant en assurances, Mariette I, la gogo-girl, danse dans les clubs et passe à la télévision et Claude parle de ses activités professionnelles à l'imprimerie. L'entreprise de Claude, à travers sa pièce, est précisément d'ouvrir l'espace mental clos de sa mère, symbolisé par le salon, de faire entrer la « réalité vraie » de l'extérieur, c'est-à-dire la double vie de son père. Claude, qui cherche à défendre et à soulager les femmes de sa vie, ne fait en réalité que semer le trouble et (ré)introduire le doute (LVM, p. 33).

- **Les marques du « monde prime »**

Le niveau III, celui de la pièce de Claude, se présente comme un monde prime, une transposition légèrement décalée du monde réel. Pour distinguer des situations d'énonciation aussi analogues, qui sont des versions divergentes du même moment et du même espace⁴⁴, d'autres indices sont décelables : certains objets, les vêtements et le

44. « Claude – Mais moman, c't'un personnage de théâtre... Y'est pas dit nulle part que c'est exactement toi... / Madeleine I – Claude ! Viens pas me rire en pleine face par-dessus le marché ! Tu décris notre salon dans ses moindres détails ! Les meubles, les draperies, le tapis usé devant la porte, la télévision Admiral... ça se passe ici, dans notre maison, comment tu veux que j'pense pas que t'as

fond sonore différent. Le niveau II, dit de la réalité, est celui de la poche de blé d'Inde, de la bière, de la chanson populaire de 1965 et des vêtements plus simples, plus réalistes. Le niveau III est celui du bouquet de fleurs, de la cinquième symphonie de Mendelsohn et des vêtements transposés, caricaturaux (p. 13 et 17, 24). Toutes ces marques servent des imaginaires assez tranchés qui mêlent différemment simplicité et complexité.

Mariette I – Tu continues à penser que t'as raison ?

Claude – Je le sais pas si j'ai raison. Mais j'cherche...

Alex I– Cherche donc moins, aussi ! Peut-être que tout est ben plus simple que c'que t'as dans'tête...

Claude – Peut-être que tout est ben plus compliqué que c'que vous voulez admettre ! (LVM, 88)

La réalité est présentée par Claude comme simple et vulgaire, alors que Madeleine y voit la complexité humaine. Le monde fictionnel créé par Claude montre des personnages plus travaillés, enjolivés, plus « nobles » jusque dans leur monstruosité, dans leur apparence et leurs réactions, mais montre en même temps un univers plus manichéen où Alex II représente le mal et les deux femmes ses victimes. C'est cette divergence de points de vue qui conduit Madeleine à interpréter la transposition (les différences) comme du mépris de la part de son fils :

Madeleine I – [...] J'comprends pas c'que t'as voulu faire ! Tu nous as enlaidis, nous autres, mais tu nous fais écouter d'la musique que toi tu trouves plus belle, plus savante que celle qu'on écoute ! Tu ris de nous autres, là-dedans, Claude, le sais-tu ? (LVM, p. 24)

Elle fait ainsi écho à la relation entre Alex I et Claude, qui s'apparente à du mépris réciproque (LVM, p. 97 et p. 102-105).

6.5. Encore une fois, si vous permettez (1998)

Cette pièce est celle qui clôt le corpus étudié. M. Tremblay a depuis produit d'autres textes, mais il nous semble que leur étude n'apporterait rien de nouveau par rapport à la problématique de l'oralité. En effet, nous pensons que *Encore une fois, si vous permettez* se présente comme une synthèse de toutes les étapes importantes de l'évolu-

voulu nous décrire nous autres dans les personnages ! J'ai reconnu ma robe, Claude, j'ai reconnu ma coiffure mais j'me sus pas reconnue, moi ! » (p. 23)

tion stylistique de M. Tremblay, que ce soit au niveau du contenu ou au niveau de la structure.

6.5.1. État du texte

Il n'existe qu'une seule édition du texte, celle de 1998. Alors que la plupart des couvertures des pièces comportent la photo de M. Tremblay, celle-ci montre Rhéauna Tremblay, la mère de l'auteur. Le titre est ambigu. Dans le monologue de présentation, le personnage nommé le Narrateur dit :

Elle [Nana] a toujours été là et le sera toujours. J'avais envie de la revoir, de l'entendre à nouveau. Pour le plaisir. Pour rire et pour pleurer. Encore une fois, si vous permettez. (EF, p. 11)

Cette première interprétation permet de rapprocher la pièce de *Bonjour, là, bonjour*. Il s'agit là de deux déclarations d'amour : au père en 1974, puis à la mère en 1998. D'un point de vue plus général, on peut aussi comprendre ce « encore une fois », comme une demande de clémence adressée au public, puisque *Encore une fois, si vous permettez* a été écrite après la mauvaise réception de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1996)⁴⁵.

6.5.2. Feuilleté énonciatif de *Encore une fois, si vous permettez*

6.5.2.1. Schéma

Voir page suivante →

45. « Quand le sujet s'est imposé, écrit M. Tremblay, l'appréhension de ce qu'on pourrait penser de ma nouvelle pièce, même après l'insuccès de *Messe solennelle...*, était moins forte que ma passion pour le théâtre. J'ai plongé dans l'écriture de cette pièce en reprenant le personnage de Nana dans *Douze coups de théâtre*. D'ailleurs, je constate qu'en 1998, j'ai fait mourir deux fois ma mère : dans une grande scène d'*Un objet de beauté*, ainsi que dans *Encore une fois, si vous permettez*. » (dans Boulanger : 2001, p. 165)

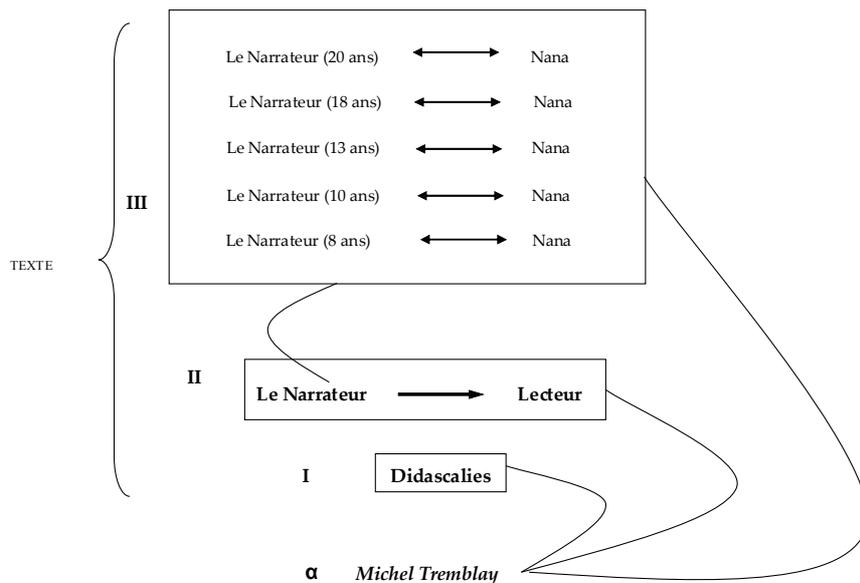


Figure. 6.5.2.1. Structure énonciative de *Encore une fois, si vous permettez*

L'organisation énonciative de cette pièce est trop complexe pour être réaliste. Comme pour tout texte fictionnel, on retrouve les trois niveaux fondamentaux (α , I et II). La particularité de ce feuilleté réside, comme pour *Le vrai monde ?*, dans la présence d'un troisième niveau. Sa perception repose sur l'interprétation plus que sur des éléments explicites. Nous pensons qu'il existe deux personnages nommés Le Narrateur de nature différente, selon qu'il s'adresse directement à son public/lecteur, ou selon qu'il converse avec Nana, sa mère. Toutefois, l'auteur n'introduit aucun signe diacritique du type Narrateur I, Narrateur II. De même, s'il n'y a pas explicitement théâtre dans le théâtre, on peut comprendre que les tableaux successifs entre Le Narrateur enfant, adolescent et jeune adulte et sa mère (niveau III) sont des mises en scènes, des tableaux de souvenirs que Le Narrateur offre au spectateur (niveau II). Comme dans *Bonjour, là, bonjour*, M. Tremblay exploite l'espace mental d'un personnage, ici Le Narrateur adulte qui rend hommage à Nana en lui inventant une mort différente de celle qu'elle a connue.

6.5.2.2. Particularités

Dans le corpus, ce texte est celui qui exploite l'ensemble des particularités relevées dans les quatre autres textes et il constitue en cela sinon un aboutissement, au moins

une synthèse de la « poétique » de M. Tremblay. Nous insisterons en priorité sur les points suivants :

- **Le Narrateur, personnage-pivot et « homme-orchestre »**

Nous avons proposé ci-dessus de voir Le Narrateur comme un personnage-pivot entre les niveaux I et III, puisque, personnage du niveau II, il introduit les conversations du niveau III et les commente. On pourrait dire également qu'il est un « homme orchestre », un peu à la manière de la Duchesse de Langeais (voir Lazaridès, dans David : 1993, p. 71). En effet, la complexité de l'énonciation du Narrateur reflète plus d'un personnage. Sous couvert d'un même nom, il est tour à tour le Narrateur qui s'adresse au public, un enfant de huit, dix, treize ans puis un jeune adulte de dix-huit et vingt ans. Nous reviendrons ci-dessous sur la logique temporelle des flash-back.

- **Le marquage linguistiquement différencié des niveaux énonciatifs**

Il s'agit de l'enrichissement principal des valeurs attribuées à l'OPQ. L'analyse des quatre premières pièces a mis en évidence des variations dans le marquage de l'OPQ, qui permettaient alors de distinguer des personnages : par exemple Lisette de Courval dans les *Belles-Sœurs* ou Lorraine dans *L'impromptu d'Outremont*. Dans *Encore une fois*, les marques d'oralité ne touchent pas tout le monde : elles ne concernent que le niveau III. Le Narrateur s'adresse au public dans un français plus que standard et le monologue qui ouvre la pièce sous forme de prétérition en est un bon exemple (EF, p. 9-11). En revanche, dans leurs conversations, le Narrateur et Nana récupèrent toutes les marques d'OPQ, excepté les « moé » et les « toé ». Cette tendance à utiliser la variation linguistique comme outil de structuration était déjà perceptible, mais moins affirmée, dans *Le vrai monde ?*, dans le discours d'Alex⁴⁶.

- **Les divisions internes au niveau III**

Le traitement informatisé des textes a obligé à se poser la question du partitionnement, dans la mesure où, contrairement aux autres pièces, il n'était pas possible de récupérer des niveaux et des sections en fonction du nom des personnages. *Encore une*

46. La pièce de Claude paraît un peu plus « écrite » que la réalité dans laquelle il puise : Alex I, qui paraît plus vulgaire, utilise des « moé » et des « toé », alors qu'Alex II parle en « toi » et « moi ». On a vu qu'il y avait là de la part de M. Tremblay une critique des intellectuels qui cherchent à enjoliver, à étaler leur culture et à lisser les aspérités du réel, pour se rendre plus intéressants, plus intelligents. Cette prise de position est formulée dans la pièce par Madeleine I qui reproche à son fils de les avoir méprisés.

fois, bien qu'étant en un seul acte, présente de nombreux indices qui révèlent des divisions assez importantes : il y a d'abord deux strates de communication (niveaux I-II *vs* niveau III), différenciables par la présence ou non de marques d'oralité, et il y a ensuite, à l'intérieur du niveau III, plusieurs blocs thématiques et temporels.

- **Passages monologués**

Comme précédemment, M. Tremblay utilise les monologues⁴⁷, à des fins lyriques ou à des fins épiques. Tous les monologues sont des monologues adressés. Rien de particulier dans cet usage sinon le fait que certains monologues sont explicitement adressés au public, comme le montre le système déictique dans l'exemple suivant : « je » (narrateur), « vous » (public/lecteur) et « elle » (Nana) :

Le Narrateur - [...] Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... j'allais dire de sa vie, mais celle des autres sera toute aussi importante : son mari, ses fils, la parenté, le voisinage. Vous la reconnaîtrez peut-être. Vous l'avez souvent croisée au théâtre, dans le public et sur la scène, vous l'avez fréquentée dans la vie, elle vient de vous. (EF, p. 110)

- **Brouillage énonciatif et métathéâtre**

La distinction entre les différentes strates énonciatives représentées dans le schéma ci-dessus est assez nette dans le texte : le niveau I est en italiques, voire entre parenthèses, le niveau II ne comporte pas ou très peu de marques d'OPQ en particulier de néographies phonétisantes et n'existe qu'en l'absence de Nana sur scène, alors que le niveau III présente des marques graphiques d'oralité et existe quand les deux personnages sont présents sur scène. Cependant, nous avons remarqué un passage inclassable : que penser en effet de l'interjection du Narrateur en l'absence de Nana, alors que celle-ci vient de lui interdire de sacrer ?

Nana. Aïe ! Qu'est-ce que je t'ai dit ! Pas de sacrage dans'maison !

Le Narrateur. Dire maudit, c'est pas sacrer. [...]

Nana. Envoye, va promener tes jambes qui poussent trop vite sur le rue Mont-Royal, là, pis arrête de raisonner... Arrête de te faire aller la jarnigoine, là, pis fais aller tes jambes, un peu, ça va te faire du bien. [...] V'là la liste pour le souper, j'ai tout écrit comme faut, pis v'là les boutons pour échanger. [...] Bonne chance !

47. Nous en avons trouvé cinq : Monologue du Narrateur : prétérition liminaire (EF, p. 9-11), monologue de Nana : « ce qui est vraiment arrivé à [la] tante Gertrude » (EF, p. 19-20), monologue de Nana : Huguette Oligny (EF, p. 40-44), monologue de Nana sur le récital de Lucille (EF, p. 51-54), monologue du Narrateur sur les monologues de sa mère (EF, p. 56).

Elle sort en riant.

Le Narrateur. Hé, calvaire !

Elle revient. (EF, p. 40)

Pourquoi associons-nous le métathéâtre à un brouillage énonciatif ? Le procédé métathéâtral, dans cette pièce, consiste à faire se rapprocher progressivement le niveau III du niveau II, selon le principe que plus le Narrateur-fils grandit plus il devient le Narrateur-dramaturge qu'il est au début, et donc plus le théâtre se dévoile comme décor et Nana comme personnage fictionnel.

- **Le recyclage textuel**

La reprise des personnages est un procédé courant, et c'est ce que fait M. Tremblay avec Nana, dont le nom est révélé pour la première fois dans *Marcel poursuivi par les chiens* en 1992⁴⁸. Ce qui est moins commun chez lui et qui n'apparaît que dans *Encore une fois*, c'est la reprise d'un passage déjà paru⁴⁹. Nous ne parlons pas ici des effets d'écho, mais d'une auto-citation littérale. Le passage centré autour de *Patira* de Raoul Navery (EF, p. 21-39) est quasiment un copier-coller d'un passage du recueil autobiographique *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* (1996 [1994], p. 159-175)⁵⁰. Ceci permet à l'écrivain de « cimenter » son univers :

Les citations que je fais de moi-même, dit M. Tremblay, sont une espèce de ciment, un casse-tête que je suis en train de construire. [...] Dans le cas de « Patira » c'est par pure honnêteté que je reprends ce texte. En effet, ayant entendu à la radio cette nouvelle lue par Rita Lafontaine, j'ai été frappé par le caractère théâtral du dialogue. C'est ce qui m'a donné l'idée d'écrire ma pièce. Et je voulais, en reprenant le texte, en indiquer l'origine. (M. Tremblay dans Piccione : 1998, p. 190)

48. Elle existait avant implicitement sous le nom de La grosse femme, ou par évocation comme la belle-sœur de Robertine dès *En Pièces détachées*. Le personnage est présent dans une douzaine d'œuvres, romanesques ou dramatiques, mais il ne se révèle autobiographique qu'à partir des années quatre-vingt-dix (voir l'article « Nana », dans Barrette : 1996, p. 137-139).

49. M.-L. Piccione a relevé le même phénomène dans un *Objet de beauté* qui reproduit deux pages de *La grosse femme d'à côté est enceinte* dans lesquelles La grosse femme (devenue Nana) rêve à Acapulco pour calmer sa souffrance. (1999, p. 190)

50. Nous disons un *quasi* copier-coller car une lecture comparative fine, ligne à ligne, livre quelques aménagements : une ou deux répliques ajoutées pour être en phase avec la cohésion textuelle de la pièce, des passages tronqués, et bien sûr la présence d'un appareil didascalique caractéristique du théâtre qui était absent dans le récit. Cette transposition montre que l'auteur maîtrise parfaitement les contraintes de chaque genre.

6.5.3. Organisation dramatique

6.5.3.1. Programme narratif

Pour trouver un angle d'attaque dans un espace discursif aussi éclaté, posons-nous d'abord la question de l'unité textuelle : quel peut-être le fil conducteur d'*Encore une fois* ? Le seul moyen d'arriver à quelque chose est de considérer que le sujet opérateur principal est le Narrateur qui s'adresse au public (niveau II). Ensuite, on considérera que chaque scène rapportée est susceptible d'être décodée comme un programme narratif imbriqué.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Le Narrateur s'adresse au public et annonce ce qui va suivre, le retour de sa mère, comme un désir de sa part de la revoir, « pour le plaisir » (EF, p. 11).

Situation finale : Nana s'envole avec tous les artifices du théâtre et en ayant pris conscience de son statut de personnage. (EF, p. 65-67)

Transformation principale : le Narrateur fait un cadeau à sa mère, il lui a préparé « une surprise digne d'elle », c'est-à-dire qu'il lui a inventé une mort sans souffrance. (EF, p. 65)

Tout ce qui passe entre la première annonce et la sortie finale n'est qu'un moyen pour le Narrateur, et par extension pour M. Tremblay, de rendre hommage à sa mère, en livrant d'elle une image pleine de vie, généreuse en paroles, plus représentative pour lui que celle des souffrances occasionnées par sa maladie :

Ma mère a lutté toute sa vie pour être heureuse et fuir le malheur. Nana a le côté optimiste et positif de ma mère. C'est une pièce très positive. Souvent, les gens m'accusent de ne pas me renouveler, probablement parce que j'utilise les mêmes personnages. Ici, pour une fois, j'ai écrit un hymne à la vie, plutôt qu'une critique de la société. (M. Tremblay, dans Boulanger : 2001, p. 167).

- **Déroulement du programme narratif principal**

Situation initiale : dès le départ, c'est le Narrateur qui se positionne en orchestrateur de ce qui suit, même si « c'est sa pièce à elle » et qu'« elle envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domine, en fait son royaume » dès son arrivée sur scène (EF, p. 9). Ce rappel *in vivo* de ses souvenirs sur scène est un vouloir-faire qui désigne le Narrateur comme sujet-opérateur principal.

Compétence : Le Narrateur est d'entrée de jeu désigné comme capable de mener à bien son projet de « réanimation », grâce au théâtre, qui lui en

donne les moyens. « Tout est possible au théâtre », dit-il à sa mère avant de lui dévoiler sa surprise. (EF, p. 65) Et aussi grâce à son pouvoir d'imagination, qu'il tient de sa mère (EF, p. 17). Rétrospectivement, on comprend que le Narrateur au niveau II tient sa compétence de sa mère, qui l'a trop laissé rêver et regarder des téléthéâtres lorsqu'il était petit (EF, p. 60-61).

Performance : La performance principale est répartie tout au long de la pièce. Puisque la volonté principale était de revoir Nana, chacune de ses interventions actualise ce souhait. Néanmoins, il nous semble que l'action vers laquelle convergent toutes les autres est celle de sa disparition, comme dans un rêve, comme dans le rêve d'Acapulco que faisait la Grosse femme⁵¹, sauf qu'ici ce sont les plaines du Saskatchewan qui servent de décor. Cette action finale vient après un événement exceptionnel, celui de la scène qui précède où Nana se livre à son fils, dans son intimité et ses angoisses⁵².

Sanction : Du point de vue de la réalisation de la performance, il est clair que le Narrateur a réussi à faire revivre sa mère de manière aussi crédible que possible. C'est à la fin que l'on peut faire l'hypothèse d'une sanction plus générale qui s'appuie sur le métathéâtre. Si le Narrateur tient clairement les rênes jusqu'à cet épisode – ses multiples commentaires à chaque sortie de Nana montrent qu'il maîtrise la situation en véritable metteur en scène – son personnage maternel lui échappe comme si la prise de conscience de son existence dramatique le rendait autonome. C'est Nana qui a le dernier mot, et pas n'importe quel mot : le sacre qu'elle interdisait alors à son fils de prononcer dans une scène préalable. Tout se passe comme si le rapport d'autorité entre Narrateur et personnage s'était dissous dans les dernières lignes, précisément au moment où il y a une bifurcation entre la transposition de la réalité qui correspond aux souvenirs et la pure fiction où la Nana qui fait une sortie théâtrale faussement magique n'est qu'un personnage né de l'imagination d'un fils reconnaissant. Ce flou pose la question, une fois de plus, des relations entre réalité et fiction, de l'utilité mais aussi des limites de l'imagination. La sanction, ou interprétation finale, est effectivement celle d'un hommage de M. Tremblay à sa mère. Il lui rend ce qu'elle lui a donné : la possibilité de s'évader par l'imagination (EF, p. 12, 58 et 65).

51. Dans *La Grosse femme d'à côté est enceinte*, le personnage de La Grosse femme, qui est déjà la figure maternelle, rêve à Acapulco pour s'évader de ses souffrances (dans *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, 2000 [1978], p. 149).

52. « Le Narrateur – Il aurait fallu décoder ses monologues, décortiquer ses récits pour en comprendre la vraie signification, mais sa verve submergeait tout et on se contentait trop souvent de rester médusé devant cet irrésistible flot de paroles, ravi par son sens du punch, renversé par sa drôlerie. [...] sauf qu'un jour, c'était une journée de printemps [...] pour la première fois de sa vie, en tout cas avec moi, elle s'est ouverte d'un seul coup. Et, pour une fois, son monologue a pris figure de confession. » (EF, p. 56)

- **Programmes subordonnés**

Nous ne parlons pas ici d'antiprogramme car, dans cette pièce, rien ne s'oppose vraiment à la volonté du Narrateur : « tout est possible au théâtre » (EF, p. 65). Toutefois, il faut noter la résistance de la réalité à l'invention. L'auteur, si doué soit-il, ne peut pas changer l'histoire, il peut simplement projeter d'autres scénarios imaginaires. La scène finale insiste sur l'illusoire de la sortie d'ange de Nana. Le Narrateur, figure de l'auteur et du metteur en scène dans le texte, n'agit pas sur la réalité, il ne peut qu'en donner une illusion momentanée qui dure le temps de la pièce. Par programmes subordonnés nous désignons toutes les séquences où Nana dialogue avec le Narrateur enfant. C'est en général elle qui « porte la culotte » dans ce ménage sans père, elle qui mène la barque de manière autoritaire. Nous n'analysons pas ces séquences isolément car, à cette étape, elles n'ont d'intérêt que parce qu'elles illustrent la verve de Nana et le marquage de la structure de la pièce par la langue. Nous les reprenons à propos de la gestion spatio-temporelle.

6.5.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **L'espace du métathéâtre**

Comme dans *Bonjour, là, bonjour*, autre pièce d'éclatement énonciatif, nous postulons plusieurs espaces et plusieurs temps dans *Encore une fois*, qui correspondraient à chaque conversation. Mais le texte est avare d'indications sur les lieux. Où se trouve Nana lorsqu'elle dialogue avec son fils ? Probablement chez elle, puisqu'elle dit : « tant que t'es dans ma maison, tu suis mes règlements » (EF, p. 40). Le système déictique demeure très vague : quelques « ici-dedans », « là », « ici », rien qui indique clairement si l'on se trouve dans le salon, la chambre, sur la galerie, que ce soit dans le discours des personnages ou dans les didascalies qui se contentent d'indiquer les entrées et sorties de Nana, et les rares mouvements du Narrateur. Le seul espace qui soit vraiment indiqué est celui de la scène. Il est mentionné dans les didascalies, dans le discours du Narrateur s'adressant au public, puis, à la fin, dans le discours du Narrateur et de Nana. Et c'est là une nouveauté. Dans les autres pièces, seules les didascalies faisaient référence à l'espace de la représentation. Les personnages au niveau II n'ont habituellement pas conscience de leur statut fictionnel. Ceci cautionne la thèse du

Narrateur-écrivain comme sujet-opérateur principal, et de Nana et le Narrateur-fils comme personnages subordonnés aux souvenirs de ce premier. Les entrées et sorties de Nana sont un indicateur de niveau énonciatif, comme si espace discursif et espace scénique se justifiaient mutuellement. À chaque fois que le Narrateur se trouve en présence de sa mère, il appartient au niveau III et se comporte en fils. Lorsque Nana sort, le Narrateur redevient le dramaturge-metteur en scène qui s'adresse au public, qui fait des commentaires sur la scène qui vient de se terminer. Cela est aussi visible dans la langue : oralité dans le premier cas, style très écrit dans le second⁵³, comme le montre l'extrait suivant :

Nana. As-tu eu peur, quand l'homme est sorti de sa voiture ?

Le Narrateur. Ben oui. [...]

Nana. [...] Si l'homme nous poursuit en justice, je dirai que t'es pas mon enfant, que j't'ai adopté, que tes vrais parents étaient des bandits, pis que chus pas responsable de tes niaiseries. Pis compte pas sur moi pour aller te visiter à l'École de Réforme ! (*Elle se tourne encore vers lui.*) L'École de Réforme ! Tu sais ce que ça veut dire ?

Elle sort.

Le Narrateur. Ai-je besoin d'ajouter que la menace de l'École de Réforme a plané sur moi pendant toute mon enfance ?

Nana revient.

Le Narrateur est statique la plus grande partie de la pièce, jusqu'au moment de sa performance principale, dans le programme narratif proposé ci-dessus, celui où il dévoile à sa mère la surprise qu'il lui a préparée⁵⁴. Son immobilisme contraste avec l'exubérance de Nana, ses grands gestes et son abondance verbale, pleine d'images et de démesure. Cette gestion différenciée de l'espace par les deux personnages appuie la dimension métathéâtrale de la pièce : Le Narrateur se comporte comme un dramaturge et un metteur en scène⁵⁵, il est en retrait, physiquement parlant, laissant croire le spectateur à la vie et à l'autonomie de son personnage principal. Lorsqu'il intervient, c'est pour le faire disparaître, et les moyens techniques mis en œuvre à la vue du

53 Sauf pour cette réplique ambiguë : « Hé, calvaire ! » qui est une réaction à ce que vient de dire Nana, mais qui se dit en son absence (EF, p. 40).

54. *Le Narrateur entre, s'assoit sur une chaise qu'il ne quittera pas jusqu'à la fin. Il peut bouger, gesticuler, croiser jambes et bras, mais il ne doit pas quitter la chaise jusqu'aux dernières minutes de la pièce. [...] Le Narrateur se lève de sa chaise.* (EF, p. 9 et p. 65)

55. Le fait que le Narrateur soit joué par A. Brassard, metteur en scène privilégié de M. Tremblay et metteur en scène de *Encore une fois*, n'est sans doute pas un hasard.

spectateur et du personnage remplacent le *deus ex machina* utilisé dans d'autres pièces⁵⁶. Vue de loin tout est lisse est vraisemblable, d'un peu plus près on se rend compte, comme Nana, que « c'est pas peinturé des deux bords » (EF, p. 65).

- **Une chronologie inversée**

Le point d'attache du présent est celui de la représentation, ou lecture, qui coïncide avec le niveau II, lieu d'interaction feinte entre le Narrateur et le lecteur. C'est aussi celui de la fin où les deux personnages, après des flash-back successifs, sont remontés à la surface du présent. La réplique de cette dernière, alors qu'elle s'adresse à son fils de vingt ans, en est une bonne illustration : « Nana — Merci de me parler de moi au présent » (EF, p. 62). Globalement, l'effet de boucle vient de l'organisation suivante : une prise de contact, une plongée dans les souvenirs et une remontée progressive jusqu'à l'état initial, celui où le Narrateur met en scène la vie de sa mère. Les étapes de cette plongée dans le passé de l'enfance et de sa remontée vers le présent de l'écriture sont perceptibles grâce aux indications d'âge dans le discours de Nana⁵⁷. Une analyse fine met en évidence que le fossé entre les deux niveaux se comble au fil des souvenirs évoqués, le niveau III rejoint progressivement le niveau II. Du point de vue symbolique, la mise en scène de la mort de Nana est aussi la reconnaissance du dramaturge. Le parcours que M. Tremblay nous propose, en plus d'être un hommage à sa mère, est sa reconnaissance envers celle qui lui a donné le goût de la littérature, qui l'a poussé à rêver et à développer son imagination. D'une certaine manière, en associant sa mort à une naissance, Nana « boucle la boucle », puisque c'est bien l'enfant qu'elle a porté qui lui invente une mort au théâtre.

Nana — Quand je vous portais, j'avais mal là. À la même place. Exactement à la même place. C'est ça qui me fait le plus de peine. J'ai l'impression... J'ai l'impression d'être en train d'enfanter ma mort. D'être enceinte de ma mort. De me préparer à accoucher de ma mort. Comprends-tu ? (EF, p. 63)

56. Par exemple la pluie de timbres dans *Les belles-Sœurs*, la salve de mitrailleuse dans *L'impromptu*.

57. Voici les étapes dans le texte : Le Narrateur à *dix ans* : histoire du « mouton de glace » (p.11-19) et histoire de la tante Gertrude (p. 19-21), Le Narrateur à *treize ans* : reprise du récit sur « Patira » (p. 21-39) et séquence du « little white lie » (p. 39-40), Le Narrateur à *seize ans* : séquence que Huguette Oigny (p. 40-44) et séquence sur la tante Gertrude et l'oncle Alfred (p. 44-51), Le Narrateur à *dix-huit ans* : séquence sur le roast beef trop saignant (p. 48-51), Le Narrateur à *vingt ans* : séquence du récital de la cousine Lucille (p. 51-56), Les deux séquences finales (confession de Nana, p. 56-65, et envolée finale, p. 65-67) se passent probablement lorsque le Narrateur a vingt ans puisque sa biographie nous dit que sa mère est morte en 1963 alors qu'il avait vingt ans.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons voulu rendre compte des univers fictionnels créés par M. Tremblay. Cette étape est essentielle pour comprendre le mécanisme de croyance aux personnages et à leur autonomie d'action et d'expression. Les cinq pièces ont été passées au tamis de la sémiotique actantielle pour faire ressortir un sujet principal et un programme narratif principal, c'est-à-dire une interprétation fictionnelle à l'intérieur d'un discours d'un locuteur unique, l'auteur. Cela a aussi permis d'explorer une autre composante de l'oralité qui est la perception des voix et leur organisation polyphonique. La schématisation sous forme de feuilleté énonciatif a mis en évidence des patrons textuels assez différents et, surtout, une distribution significative des marques d'OPQ que nous allons étudier en détail maintenant.

