

Université de Montréal

Le pouvoir des médias et la fragmentation identitaire dans les œuvres de Larry Tremblay

Par
Gabrielle Deschamps

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue française

Décembre 2019

© Gabrielle Deschamps, 2019

Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé

Le pouvoir des médias et la fragmentation identitaire dans les œuvres de Larry Tremblay

Présenté par

Gabrielle Deschamps

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Gilles Dupuis

Président-rapporteur

Jean-Marc Larrue

Directeur de recherche

Catherine Cyr

Membre du jury

RÉSUMÉ

Plusieurs études ont déjà relevé la place singulière qu'occupe le personnage dans la dramaturgie de Larry Tremblay. Les œuvres de cet auteur québécois regorgent effectivement d'individus tourmentés par l'environnement dans lequel ils évoluent. Durant les 20 dernières années, la thématique des médias a particulièrement été l'objet de l'attention de l'auteur. En créant des pièces ayant comme centre l'univers médiatique, Larry Tremblay entreprend de poser un regard critique sur cet aspect important touchant la société actuelle.

Dans le cadre de ce mémoire, l'objectif est donc d'étudier plus spécifiquement les différents personnages du dramaturge lorsque ceux-ci sont placés dans des contextes où ils sont envahis par les médias. Il s'agira de montrer comment le dramaturge expose les effets néfastes du pouvoir des médias en abordant la question du regard, de la banalité, du vide, du narcissisme ainsi que de la désillusion marquant l'époque contemporaine.

L'analyse des œuvres *Ogre* (1995), *Téléroman* (1997) et *Grande écoute* (2015) permettra de montrer que c'est par l'intermédiaire de personnages dont l'identité se morcelle et se transforme, que Larry Tremblay expose les conséquences les plus importantes qu'entraîne la société médiatique sur l'individu.

L'objet de ce mémoire est de saisir l'évolution de la pensée de l'auteur à l'égard des médias et de comprendre comment ses personnages ont évolué au fil du temps parallèlement au domaine médiatique.

Mots-clés : Théâtre contemporain, médias, télévision, étude du personnage, narcissisme, banalité, Larry Tremblay

ABSTRACT

Many studies have already examined the singular place occupied by the character in Larry Tremblay's dramaturgy. This Quebec author's works are filled with many individuals who are deeply affected by the environment they live in. For the past 20 years, the playwright's particular interest in the theme of media has been observed. By creating plays in which the media are at the forefront, Larry Tremblay takes a critical look at an important aspect of current society.

In the context of this thesis, the objective is therefore to study more specifically Tremblay's characters who are in environments pervaded by the media. In order to show how the author exposes the negative impacts of the power of the media, we will address the question of the gaze, the banality, the void, the narcissism, as well as that of the disillusion that touches our time.

The analysis of *Ogre* (1995), *Téléroman* (1997) and *Grande écoute* (2015) will demonstrate that it is through characters whose identity is crumbling and changing that Larry Tremblay denounces the most disastrous consequences stemming from the media for individuals.

The purpose of this thesis is to grasp the evolution of the author's thought regarding media and to understand how his characters have evolved over time alongside the media.

Keywords: Contemporary theatre, media, television, character, narcissism, banality, Larry Tremblay

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
LISTE DES ABRÉVIATIONS	VII
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION : DES PERSONNAGES MÉDIATISÉS	1
CHAPITRE 1 : L'IMPORTANCE DU REGARD	21
A. Le regard posé par l'autre	22
a. La prédominance de l'image	22
b. Le besoin de l'autre	29
B. La puissance du regard associé aux médias	32
a. L'importance accordée au regard du public	33
b. Le statut de vedette	38
i. L'attrait de la vedette pour l'individu banal	39
ii. La vedette face à elle-même	41
iii. L'entre-deux	43
c. Le regard des personnages sur les médias	45
C. Le symbole du sourire : se cacher sous les apparences	51
D. Fragmentation par le regard	53
CHAPITRE 2 : DES PROPOS VIDES ET DES ÉCHANGES BANALS	55
A. La disparition de la pensée	56
a. Ne penser à rien ou ne rien dire	56
b. La répétition comme illustration du vide	61
c. L'individu au détriment de l'œuvre	64
i. Ascension de la vedette-marchandise	64
ii. Le règne de l'homme banal – La transformation de l'homme quelconque	68
iii. Séduction et manipulation dans <i>Grande écoute</i>	70
d. Le spectacle avant tout	74
i. Faire voir au nom du spectacle	74
ii. À la recherche de l'émotion	76
iii. Les larmes : symbole de l'émotion par excellence	78
B. Problèmes de communication	81
a. Du morcellement identitaire au morcellement du langage	82
b. Monologue et altérité	83
i. Besoin de s'exprimer et incapacité à le faire dans <i>Ogre</i>	85
ii. Besoin et absence d'écoute dans <i>Téléroman</i>	90
iii. Absence d'écoute dans <i>Grande écoute</i>	92
iv. Du monologue au dialogue médiatisé	94

C. Paroles vides prononcées dans le vide	96
CHAPITRE 3 : UNE VISION PESSIMISTE DE L'HUMANITÉ ET DE SON AVENIR	97
A. Vers un individu médiatisé	98
a. Les médias en nous...	99
b. Contamination du quotidien	100
c. Le faux	103
B. Le regard posé sur lui-même	108
a. Un ogre narcissique	109
b. Des danseurs pathétiques	110
c. Un animateur déchu	112
C. Déshumanisation	114
a. Banalisation et cruauté	115
b. Besoin de sensations et spectacle à tout prix	118
c. Du narcissisme au mépris envers les autres	121
i. Mépris envers le fils	121
ii. Mépris envers la jeunesse	123
iii. Mépris envers ceux qui participent au monde médiatique	125
d. Désillusion et vision pessimiste	126
D. Identité médiatisée désillusionnée	134
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE	141

LISTE DES ABRÉVIATIONS

O : *Ogre*

T : *Téléroman*

GÉ : *Grande écoute*

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur Jean-Marc Larrue de m'avoir guidée au cours des cinq dernières années.

Merci à l'école Selwyn House pour le soutien apporté.

Merci à Sylvain et Marie-Eve pour l'aide accordée.

Merci à mes amis et amies, qui ont été témoins de mes hauts et mes bas.

Merci à tous les membres de ma famille, Maman, Papa, Denoeuds et Alexandre, qui suivent, depuis toujours, mon parcours erratique et me soutiennent grâce à leur amour inconditionnel.

Merci à Pierre-Marc, qui a soulagé mes incertitudes et mes tourments avec sa logique implacable.

Merci à Matt de m'avoir appris à prendre des pauses et d'avoir contribué à ma santé psychologique et physique.

Merci à Gepetto pour sa compagnie et à tous les cafés Th3rd Wave de Montréal pour leur accueil chaleureux.

Merci à la ville de New York, source de toutes mes motivations.

Introduction : Des personnages médiatisés

La dramaturgie de Larry Tremblay recèle de multiples personnages fragmentés dont l'identité est fortement ébranlée. C'est pourquoi Lucie Robert explique qu'« [a]ffirmer, au point de départ, que le statut du personnage pose problème dans la dramaturgie de Larry Tremblay est en passe de devenir un lieu commun¹ ». Plusieurs études se sont en effet déjà intéressées à la place singulière qu'occupe le personnage dans la dramaturgie de Larry Tremblay. Cependant, on constate que l'aspect médiatique manifeste dans certaines de ses œuvres a été, quant à lui, laissé de côté. Durant les vingt dernières années, Larry Tremblay a en effet consacré trois pièces à des personnages évoluant dans un univers où les médias, particulièrement la télévision, sont omniprésents, plus précisément ceux liés à l'espace télévisuel. Il ressort de ces œuvres que, pour Larry Tremblay, les médias représentent un danger pour l'intégrité de l'individu. La remise en question de la société médiatique passant principalement, chez l'auteur, par le personnage, on peut se demander de quelles façons le dramaturge expose les effets néfastes qu'ont les médias sur l'individu.

La société du spectacle élaborée par Guy Debord

Plusieurs théoriciens se sont penchés sur la question des médias, que l'on pense entre autres à Marshall McLuhan, Pierre Bourdieu ou, plus récemment, Yves Citton. Bien que les écrits de ces auteurs aient contribué à notre réflexion, c'est toutefois en nous appuyant plus particulièrement sur les idées d'autres théoriciens, dont celles de Guy Debord et de François Jost, que nous proposons d'analyser l'univers médiatique créé par Larry Tremblay dans ses œuvres. Le concept de société du spectacle développé par Debord sera ainsi pertinent pour mieux saisir différents aspects des médias dépeints par le dramaturge. Ce concept est évidemment lié aux

¹ Lucie Robert. « Le corps et la voix », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 119.

valeurs marxistes que défend Debord. Cependant, c'est moins cet aspect que la modélisation des phénomènes médiatiques qu'il propose qui nous semble féconde pour l'analyse de l'univers des trois œuvres étudiées.

À la fin des années 1960, Debord a conceptualisé deux formes de pouvoir spectaculaire, soit la forme concentrée et la forme diffuse, avant d'y ajouter, deux décennies plus tard, « *le spectaculaire intégré*, qui désormais tend à s'imposer mondialement² ». Selon Debord, cette forme plus récente de spectaculaire se serait « mélangé[e] à toute réalité, en l'irradiant³ ». Ainsi, le spectacle ferait maintenant partie du quotidien au point de le constituer. Le théoricien précise que le faux est un trait caractéristique du spectaculaire intégré, laissant au vrai un faible statut hypothétique difficilement démontrable⁴. La conception qu'avait Debord du spectacle avant d'écrire ses *Commentaires* met en évidence qu'une certaine vision de malheur sous-tend le spectacle, peu importe la forme qu'il emprunte, le théoricien expliquant que, dans son pouvoir diffus comme dans son pouvoir concentré, le spectacle « n'est qu'une image d'unification heureuse environnée de désolation et d'épouvante, au centre tranquille du malheur⁵ ». En se penchant sur les cinq traits principaux que Debord attribue à la société spectaculaire, soit « le renouvellement technologique incessant ; la fusion économique-étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; [le] présent perpétuel⁶ », on constate que l'importance du présent est un élément commun à la société du spectacle de Debord et à l'homme narcissique contemporain de Lasch, qui sera abordé plus loin⁷.

Un des aspects importants de l'ouvrage de Debord est la place qu'occupe la marchandise dans la société actuelle. Pour lui, cette marchandise est synonyme d'aliénation. Cette création incessante et constamment croissante de marchandises serait marquée par « la perte de la

² Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 19

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 36.

⁶ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

qualité⁸ » au profit de la quantité. Le monde de la marchandise se manifesterait notamment sous forme d'images qui domineraient toute expérience⁹. L'effet de miroir et l'importance accordée aux apparences caractérisent aussi la marchandise, celle-ci « se contempl[ant] elle-même dans un monde qu'elle a créé¹⁰ ». L'univers dans lequel nous vivons ne serait, autrement dit, qu'un monde de simulacres. Debord critique ici le caractère « *artificiel illimité*¹¹ » que crée la surabondance de marchandises en soulignant l'effet néfaste que cet artificiel produit sur la vie sociale. La marchandise encouragerait ainsi le faux à prendre le dessus sur le vrai. Cette idée renvoie à l'une des phrases célèbres de Debord dans laquelle il affirme que « [t]out ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation¹² ». Distinguer le vrai du faux devient alors une entreprise complexe. En effet, si « à l'intérieur d'une même image on peut juxtaposer sans contradiction n'importe quoi¹³ », cette image, devenue omniprésente, peut facilement véhiculer l'illusion.

Debord consacre aussi une partie de son propos à la banalisation ainsi qu'aux célébrités présentes dans la société du spectacle. Ce mouvement de banalisation se manifesterait, selon lui, de manière générale dans toute la société en plus de se présenter plus précisément dans l'univers de la consommation et des choix qui en découlent¹⁴. Les vedettes constitueraient donc un véhicule de banalisation :

En concentrant en elle l'image d'un rôle possible, la vedette, la représentation spectaculaire de l'homme vivant, concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du vécu apparent, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues.¹⁵

⁸ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 37.

¹⁴ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 34.

¹⁵ *Ibid.*

Debord distingue la vedette de l'individu, indiquant que la première perd sa singularité pour adopter une identité conforme à ce que la représentation spectaculaire attend d'elle¹⁶. Les vedettes ne sont donc pas réellement ce qu'elles sont¹⁷.

L'homme narcissique contemporain de Christopher Lasch

La pensée de Debord présente plusieurs traits communs avec celle de Christopher Lasch qui, lui, a développé le concept d'homme narcissique contemporain. Selon ce penseur, l'homme narcissique contemporain est un être anxieux qui « vient à douter de la réalité de sa propre existence¹⁸ ». Il s'agit aussi d'un homme qui ne se soucie guère du passé¹⁹. Le sociologue américain explique que, à l'époque contemporaine, on se sent constamment menacé par l'idée d'une fin imminente et c'est la raison pour laquelle on ne croirait plus qu'il soit possible de changer la société, de la comprendre ou d'envisager son avenir²⁰. Ce peu de foi en l'avenir entraîne l'individu narcissique à craindre le vieillissement ou même la mort²¹. De plus, il ressent un désintérêt pour la génération future, désintérêt qui peut même se manifester sous forme de mépris étant donné que « [l]e culte bien connu de la jeunesse ne fait que dévaluer la position sociale de ceux qui n'en font pas partie²² ».

Un des éléments majeurs de la réflexion de Lasch est que l'homme narcissique contemporain a un besoin vital du regard des autres : « Malgré ses illusions sporadiques d'omnipotence, Narcisse a besoin des autres pour s'estimer lui-même ; il ne peut vivre sans un public qui l'admire.²³ » Lasch explique que cette importance du regard d'autrui est liée au sentiment d'insécurité de l'homme narcissique contemporain²⁴. Ce qui peut paraître paradoxal,

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Christopher Lasch. *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, 2018 [1979], p. 13-14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

²¹ *Ibid.*, p. 332.

²² *Ibid.*, p. 330.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*

c'est que, même s'il a besoin du regard des autres pour se définir, celui-ci n'a que peu d'égard pour eux : « Bien que Narcisse puisse fonctionner dans le monde de tous les jours et charme souvent son entourage [...] sa dépréciation des autres, ainsi que son manque de curiosité à leur égard, appauvrissent sa vie personnelle et renforcent l'«expérience subjective du vide»²⁵ » Pour l'individu narcissique, le regard a une importance double. En effet, lui aussi porte un regard sur les autres et celui qu'il pose sur les vedettes, les célébrités, est particulièrement révélateur du vide qui caractérise son existence. L'idée de ne pas être connu au même titre que les célébrités que lui transmettent les médias entraîne, selon Lasch, un certain bouleversement identitaire chez lui²⁶.

L'environnement joue ainsi un rôle important dans la construction de l'image que se crée l'individu narcissique de lui-même. Narcisse « voit l'univers comme un miroir de lui-même et ne s'intéresse aux événements extérieurs que dans la mesure où ils reflètent sa propre image²⁷ ». Ainsi, un autre des facteurs qui encouragent l'émergence d'une personnalité narcissique « est la reproduction mécanique de la culture, la prolifération d'images visuelles et auditives dans notre "société du spectacle"²⁸ ». Lasch fait ici référence à la pensée de Guy Debord, soulignant par le fait même la filiation existant entre la société du spectacle et le narcissisme en expliquant que « [l]a "civilisation" a finalement donné naissance à une société dominée par les apparences : la société du spectacle²⁹ ». À propos des médias, Lasch considère que l'omniprésence de ceux-ci modifie le comportement des individus, qui agiraient en fonction de la présence possible de l'appareillage médiatique dans leur vie. La pensée de Lasch correspond à celle de Debord lorsqu'il explique que, dans la société contemporaine dominée par les médias, les frontières entre la réalité et l'illusion tendent à s'estomper³⁰. À ce propos, Lasch crée un parallèle entre certains traits du trouble de la personnalité limite et plusieurs éléments du théâtre contemporain :

²⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

La dépréciation caractéristique du langage, l'incertitude du temps et du lieu, le décor esquissé, et l'absence de développement de l'intrigue — tout évoque le monde désert du cas limite, son manque de foi dans le développement des relations objectales, « ses remarques réitérées selon lesquelles les mots sont sans importance, seule l'action compte », et surtout sa conviction que le monde est fait d'illusions.³¹

Le sociologue américain explique ici le lien qu'ont tissé le psychanalyste Kenneth M. Newman et le psychiatre Norman S. Litowitz entre les thèmes de certaines œuvres théâtrales créées à la suite de la Seconde Guerre mondiale et le trouble de la personnalité limite³². Selon Lasch, l'incertitude qui avait à l'époque pénétré le théâtre de l'absurde, « envahit maintenant toutes les formes d'art³³ ».

Notons que Lasch aborde aussi la prédominance des médias sous l'angle de la publicité, qui est fortement orientée vers les apparences³⁴. Le théoricien explique, en effet, que le souci accordé à notre image, se manifestant notamment dans notre besoin constant de susciter l'admiration et de rejeter toute imperfection, est encouragé par l'industrie de la publicité³⁵.

Pour lui, le narcissisme n'est pas qu'un synonyme d'égoïsme et d'égoïsme. Il précise qu'« [i]gnorer la dimension psychologique du narcissisme, c'est également manquer sa mesure sociale³⁶ ». La théorie du narcissisme de Lasch s'appuie donc en partie sur des observations de psychiatres, dont certaines de Freud. Selon les propos du sociologue américain, le narcissisme pathologique est une version extrême du narcissisme que l'on retrouve au niveau social³⁷. Lasch considère que les traits du narcissisme pathologique se sont étendus à la société de manière générale, montrant que ce phénomène n'a pas épargné beaucoup de milieux et qu'il est plutôt présent dans tous les aspects de la vie. Cette vision d'une société narcissique est liée à la société du spectacle de Guy Debord, à laquelle Lasch fait référence, et à ses concepts de marchandise,

³¹ *Ibid.*, p. 151. Lasch cite ici les propos de Norman S. Litowitz et Kenneth M. Newman.

³² Norman S. Litowitz et Kenneth M. Newman. « The Borderline Personality and the Theatre of Absurd », *Archives of General Psychiatry*, vol. 16, 1967, p. 268.

³³ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 152.

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ *Ibid.*, p. 73.

de vedette et de spectaculaire intégré. Ces concepts correspondent, à leur tour, comme nous le verrons, à divers éléments développés dans les pièces de Larry Tremblay.

Bien que les écrits de Debord et de Lasch aient été publiés depuis déjà quelques décennies (Debord, 1967 ; Lasch, 1979), il serait faux de croire qu'ils ont perdu de leur actualité. Au contraire, les tendances actuelles semblent plutôt confirmer les idées avancées par ces penseurs. Notre société de plus en plus transformée et influencée par les médias, sur laquelle s'est amplement penché Yves Citton en élaborant son concept de médiarchie, est marquée par l'obsession de l'image et les interactions déshumanisées. C'est dans ce contexte que le concept de société du spectacle ne cesse de se concrétiser tandis que le narcissisme s'insinue dans notre quotidien médiatisé.

Le culte du banal de François Jost

Si l'homme narcissique contemporain peut être vu comme un produit de la société du spectacle, on constate que cette société a aussi modifié la place qu'occupait la banalité dans notre quotidien. Afin de développer son concept du culte du banal, François Jost part du domaine de l'art et, plus précisément, de la démarche créatrice de Marcel Duchamp, expliquant que la représentation de la banalité a subi diverses modifications entre la création de la *Fontaine* et la télé-réalité que l'on connaît aujourd'hui³⁸. Selon lui, le culte du banal est encore bien présent dans la télévision et le théoricien s'interroge sur le lien existant entre l'essor du banal dans le monde télévisuel et la banalité qui s'est manifestée dans le domaine des arts à la suite de la Première Guerre mondiale³⁹. Jost définit le culte du banal comme « ce geste qui marque une coupure entre la représentation du banal et l'ostension du banal⁴⁰ ». Ainsi, plutôt que de représenter des éléments banals comme c'était le cas dans les natures mortes, un déplacement se serait

³⁸ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. III.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

progressivement produit, la banalité étant maintenant montrée, à l'image de l'œuvre de Duchamp, qui a décidé d'exhiber cet objet banal qu'est l'urinoir⁴¹.

En traçant le parcours qu'a suivi le banal au fil des décennies, Jost montre que celui-ci n'a pas toujours été perçu de façon négative. Aujourd'hui ce concept de banalité est souvent associé dans le milieu télévisuel à la télé-réalité, qu'une partie de l'opinion publique qualifie de « télé-poubelle » ou encore de « télé-voyeurisme »⁴². Jost explique que la mise en évidence du banal était, auparavant, plutôt un moyen de véhiculer certaines idéologies artistiques ainsi que de proposer une nouvelle façon de penser la relation entre l'humain et le monde⁴³. Si la télé-réalité, lieu privilégié du banal, a suscité et suscite encore beaucoup de controverse quant à l'intérêt du contenu qu'elle présente, ce questionnement à propos de la pertinence de la glorification du banal et de sa mise en scène ne date pas d'hier. Jost illustre cette opposition en mentionnant, par exemple, les différentes conceptions qu'ont Andy Warhol et Charles Baudelaire du banal, le premier prônant la banalité tandis que l'autre préférait l'originalité⁴⁴. Si Jost explique que Warhol, tout comme Georges Perec, « rejette la profondeur [pour] faire l'éloge de la surface⁴⁵ », on peut avancer que cette façon de mettre de l'avant le banal n'est pas partagée par Larry Tremblay, le dramaturge montrant davantage la banalité pour la critiquer que pour la valoriser. La vision du banal de Tremblay s'opposerait donc à celle de Warhol et de Perec, pour qui le banal n'est pas une valeur négative⁴⁶.

La question du statut de l'auteur est aussi un élément abordé par Jost, ce statut ayant petit à petit changé sous l'effet de la télévision. Dorénavant, les entrevues télévisées offrent une place secondaire à l'œuvre par rapport à la vie de l'auteur, qui est maintenant l'unique champ d'intérêt. En effet, l'auteur se voit dans l'obligation de vendre son produit et de « se faire aimer des

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 12.

⁴³ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52-53.

spectateurs par le récit des petits riens qui font sa vie⁴⁷ ». Cet aspect de l'univers médiatique, de cette sorte de marchandisage artistique, est durement critiqué par Larry Tremblay. L'énorme place qu'occupe le banal dans les œuvres étudiées repose d'ailleurs sur cette volonté du dramaturge de dénoncer cette commercialisation de l'œuvre et c'est notamment en proposant des personnages dont les propos sont vides et banals qu'il arrive à ses fins.

À l'époque actuelle, l'intérêt pour le banal s'est déplacé vers l'individu quelconque, l'anonyme qui a maintenant l'avantage de pouvoir briller par son manque de qualités spécifiques ou d'originalité. Jost attribue ce déplacement à la relation qu'entretient le téléspectateur avec l'objet de son regard. Observer des gens banals comme lui briller au petit écran permet de le rassurer sur sa propre situation. Peut-être pourra-t-il lui aussi jouir d'un tel prestige ? On remarque que « [...] la reconnaissance sociale, la notoriété, sont encore légitimées par une apparition dans les programmes télévisés⁴⁸ ». D'un autre côté, si les célébrités sont la plupart du temps l'objet d'une grande admiration, la télévision permet aussi de les placer dans des contextes de vulnérabilité grâce auxquels le téléspectateur est heureux de pouvoir créer un rapprochement entre sa condition humaine et celle de la vedette⁴⁹. Quoi qu'il en soit, le statut de vedette que confère la télévision a un rôle important à jouer dans la (dé)construction identitaire de l'individu.

Le personnage de théâtre contemporain

Les concepts décrits plus haut, soit ceux de Debord, de Lasch et de Jost, seront tous utiles pour analyser les œuvres de mon corpus. Combinés aux approches du personnage développées dans le champ du théâtre, ils permettront de mieux comprendre les personnages fragmentés de Larry Tremblay. Les études sur le personnage se sont en effet multipliées au sein des études théâtrales depuis une trentaine d'années. Jean-Pierre Sarrazac fait incontestablement partie des

⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁸ *Ibid.*, p. VI.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 117.

théoriciens qui s'y sont le plus intéressés. Celui-ci a, entre autres, élaboré le concept d'impersonnage, qui se décline sous de multiples aspects⁵⁰. C'est en tentant de trouver une façon de désigner le personnage « impersonnel » que Sarrazac en arrive à la conceptualisation de l'« *Impersonnage*⁵¹ ». C'est ainsi qu'il affirme que « le personnage n'est plus *une* personne, au sens d'un individu, mais *personne*⁵² ». Pour Sarrazac, l'impersonnage ressent un sentiment d'étrangeté, qui n'est toutefois pas seulement un sentiment. Il peut être physique, lié au corps⁵³. L'impersonnage serait d'abord un personnage dont le caractère qui constitue son centre se morcelle⁵⁴. Strindberg a été parmi ceux qui ont exploré avec attention le caractère de ses personnages et il l'a fait en s'inspirant du concept de vivisection, « une technique propre aux romans monographiques des Goncourt⁵⁵ ». Selon Strindberg, la vivisection dramatique serait caractérisée par la mise en pièces du personnage et cette déconstruction serait exercée par l'autre. Ainsi, comme l'indique le dramaturge, « c'est toujours *l'autre personnage*, l'antagoniste, qui tient le scalpel⁵⁶ ». Sarrazac observe donc que le personnage « sans caractère » de Strindberg est grandement affecté par les relations qu'il entretient avec ceux qui l'entourent. L'importance de l'autre est d'ailleurs soulignée par Sarrazac lorsqu'il cite ce que Sartre dit au sujet des personnages de Strindberg : « [L]es personnages strindbergiens "ne sont que ce qu'ils font des autres et ce que les autres font d'eux".⁵⁷ » L'impersonnage serait par conséquent un individu dont le caractère est ou a été brisé, caractère qui serait « le noyau même du personnage⁵⁸ ».

Sarrazac développe le concept de l'impersonnage en mettant aussi en évidence la part réflexive de certains personnages contemporains. Le personnage réflexif serait celui qui, n'étant plus motivé par des vertus héroïques, devient l'homme ordinaire qui s'interroge plutôt qu'il n'agit :

⁵⁰ Jean-Pierre Sarrazac. *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 183-241.

⁵¹ *Ibid.*, p. 228-229. L'italique est utilisé dans l'ouvrage de référence.

⁵² *Ibid.*, p. 228. L'italique est utilisé dans l'ouvrage de référence.

⁵³ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 193.

« Le personnage en action semble s'être définitivement effacé derrière le personnage *en question* : un personnage qui s'interroge indéfiniment sur lui-même, sur ses buts, ses mobiles, son identité⁵⁹ ». Une autre des caractéristiques de l'impersonnage est son passage au neutre que Sarrazac définit comme un personnage devenu banal, générique, commun⁶⁰. Le personnage, à force de réflexion et de questionnement, n'est donc plus en action, mais « *en souffrance*⁶¹ ». Afin de mieux illustrer la dimension réflexive du personnage contemporain, Sarrazac reprend une formule employée par Baldovino, l'un des personnages de Pirandello dans sa pièce *La volupté de l'honneur*, et en modifie le sens. Ainsi, si Baldovino affirme que quelqu'un qui vit ne se voit pas, Sarrazac propose de son côté que le personnage contemporain « *se voit, mais ne vit pas*⁶² », le rendant ainsi spectateur de sa propre personne. Le théoricien souligne toutefois que la passivité du personnage ne lui fait pas perdre pour autant son caractère dramatique et qu'il peut ainsi être passif tout en étant actif⁶³.

Si les théories de Sarrazac s'avèrent pertinentes pour notre recherche, les réflexions de certains auteurs qui se sont intéressés plus spécifiquement aux textes de Larry Tremblay nous seront aussi d'une grande utilité. Dans son texte « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », Jean-Pierre Ryngaert offre un panorama des personnages du dramaturge sans toutefois se concentrer sur des œuvres précises. La question de l'identité est abordée par Ryngaert sous l'angle de la figure que représentent ces personnages. Il s'interroge sur la question du personnage en analysant les diverses identités qu'a construites Larry Tremblay dans ses pièces⁶⁴. À cet égard, il souligne les déceptions encourues quant aux horizons d'attente que crée le nom des personnages. Il aborde la notion de figure, qui permet de mieux « nommer ce qu'on

⁵⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 194-201.

⁶¹ *Ibid.*, p. 218.

⁶² *Ibid.*, p. 217.

⁶³ *Ibid.*, p. 219.

⁶⁴ Jean-Pierre Ryngaert. « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 112-113.

pressent dans les écritures comme de nouvelles formes de personnage⁶⁵ » en prenant toutefois soin de préciser que, selon lui, le personnage de Tremblay ne peut être classé dans la même catégorie que ceux qu'il explore dans son ouvrage théorique *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, coécrit avec Julie Sermon⁶⁶. Il importe de souligner que, plutôt que d'aborder les personnages du dramaturge comme des êtres en perte d'identité, Ryngaert les voit comme présentant « des indices de fragilités⁶⁷ » identitaires. Cependant, bien que le chercheur mentionne que les personnages de Tremblay « ne vont pas fatalement dans le sens de la diminution ou de la perte d'identité⁶⁸ », une analyse approfondie de certains de ceux-ci permettra de montrer que leur identité n'est pas seulement caractérisée par l'instabilité ou la fragilité, mais bien par la dissolution.

Ce qu'on retient aussi des propos de Ryngaert, c'est qu'il refuse d'envisager le personnage selon la tradition psychologique⁶⁹. Il explique que même si plusieurs théories appuyaient récemment le principe de la disparition du personnage, le personnage constituerait plutôt un élément essentiel de l'écriture théâtrale et que les chercheurs doivent davantage se pencher sur la manière dont on le construit⁷⁰. Selon le théoricien, cette construction du personnage partirait du texte et non de la représentation. Carrefour de sens, le personnage peut être analysé en fonction de ses actions, petites ou grandes, mais aussi par son discours et les interactions qu'il a avec autrui⁷¹.

Avec Julie Sermon, Ryngaert, tout comme Sarrazac et bien d'autres, s'est donc aussi penché sur les changements survenus chez le personnage, et ce, particulièrement en ce qui concerne sa parole. En effet, le discours du personnage, sa voix, ne sont plus aussi faciles à

⁶⁵ *Ibid.* p. 116.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014 [2008], p. 109.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

définir qu'ils pouvaient l'être dans le passé. On assiste en effet à présent à un mélange des voix. Celui-ci se manifeste, entre autres, dans certains monologues, où, bien qu'un seul personnage parle, plusieurs sont entendus. Le personnage seul sur scène n'est plus une rareté, le monologue étant devenu pratique courante dans le théâtre contemporain⁷². Selon Ryngaert et Sermon, la parole peut se montrer révélatrice de la structure du personnage étant donné que « [l]a façon dont il converse le désigne au moins autant que ce qu'il dit⁷³ ». C'est pourquoi, dans le cadre de cette étude, une attention particulière sera accordée aux paroles des personnages et à la façon dont celles-ci sont véhiculées.

Notons que l'analyse du monologue sera appuyée par les écrits de Françoise Dubor, pour qui la forme monologique « détourne la fonction fondamentale de communication propre au langage⁷⁴ ». La théoricienne étudie différentes définitions ayant été proposées pour qualifier le monologue afin d'en fournir une prenant en considération plusieurs aspects de la question tels que le nombre de personnages sur scène et les destinataires des adresses⁷⁵. Les propos de Dubor nous seront particulièrement utiles lorsqu'il sera question de montrer comment la forme du discours des personnages accentue leur fragmentation identitaire. Dubor explique que le monologue « privilégie l'expression d'une affectivité exacerbée, représentant alors le personnage dans un moment de crise intérieure⁷⁶ » et nous verrons que cette idée est effectivement présente dans les pièces à l'étude.

La notion d'énonciation développée par Ryngaert sera particulièrement digne d'intérêt. L'analyse de la parole des personnages passera donc par les rapports existant entre les énonciateurs et les destinataires. Pour Ryngaert, l'analyse de la parole est essentielle étant donné

⁷² Irène Roy. *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Nota bene, 2007, p. 5.

⁷³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, p. 24.

⁷⁴ Françoise Dubor. (Repéré le 20 août 2019). « Chapitre 1. Le Monologue, la question des définitions », *Le monologue contre le drame ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. Repéré à <https://books.openedition.org/pur/64881#tocto1n8>, paragr. 38

⁷⁵ *Ibid.*, paragr. 11.

⁷⁶ *Ibid.*, paragr. 48.

que celle-ci « organise [le] rapport [du personnage] au monde dans l'usage qu'il fait du langage⁷⁷ ». Ainsi, c'est en analysant les situations de parole des divers personnages qu'on peut arriver à comprendre les relations entre ces personnages⁷⁸. Ryngaert propose plusieurs étapes pour faire une telle analyse, notamment l'identification des sujets présents dans le dialogue ainsi que la hiérarchisation de ceux-ci, qui permettra éventuellement de déterminer les rapports de pouvoir entre les énonciateurs et les destinataires⁷⁹. Une autre étape importante lors de l'analyse du dialogue est d'observer si les règles conversationnelles sont respectées. En effet, le respect de celles-ci dévoile des informations pertinentes concernant les personnages impliqués dans le dialogue. Le cadre social ainsi que le cadre relationnel sont les éléments qui peuvent être respectés⁸⁰. Ryngaert insiste d'ailleurs sur le concept de « posture » qu'occupe chaque personnage, indiquant que celle-ci peut subir diverses modifications dans un même dialogue⁸¹. Le théoricien emploie l'expression « puzzle des énonciations » pour illustrer la complexité que revêt le dialogue théâtral⁸². Il précise que c'est « en travaillant à résoudre ces questions [que] nous travaillons sur le sens du texte⁸³ ».

Un autre aspect de la parole qui mérite, selon Ryngaert, d'être analysé est la poétique du texte : « Il existe dans tout théâtre digne de ce nom un travail sur la langue⁸⁴ ». Parmi les éléments sur lesquels on doit porter notre attention pour analyser l'écriture d'un texte figurent « le régime de la parole, le mode d'information, le système d'énonciation [et] le grain même de la langue⁸⁵ ». Ryngaert propose aussi plusieurs questions qu'on peut se poser afin d'effectuer une analyse en adoptant l'approche du dialogue. Ces différentes pistes de réflexion seront très utiles pour notre analyse.

⁷⁷ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014 [2008], p. 81.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, 90.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, 92.

⁸⁵ *Ibid.*, 93.

Un personnage narcissique évoluant dans le spectacle

De ces théoriciens, nous retiendrons des concepts clés qui nous permettront de mener à bien notre recherche. Notre réflexion s'appuiera sur trois concepts de base de l'idée de spectacle élaborée par Debord : la forme du spectaculaire intégré, la marchandise qui brouille les frontières entre le vrai et le faux ainsi que la place qu'occupe la vedette. Nous compléterons notre analyse en abordant l'homme narcissique contemporain de Lasch, pour qui le regard des autres et le pouvoir des images jouent un rôle majeur. Compte tenu que les personnages des pièces à l'étude sont grandement affectés par la télévision qui constitue ou fait partie de leur quotidien, nous retiendrons les concepts de Jost touchant aux différents aspects de la banalité caractérisant l'univers télévisuel, à l'ascension de l'être anonyme ainsi qu'à la glorification de ce dernier par le petit écran. Finalement, c'est grâce aux concepts de l'impersonnage, de l'identité fragilisée ainsi que de la parole du personnage de théâtre contemporain que nous pourrons créer le pont entre l'univers médiatique créé par Larry Tremblay dans ses pièces et l'écriture des textes à l'étude.

Présentation des œuvres constituant le corpus

À l'aide des concepts tout juste mentionnés, nous pourrons analyser les trois œuvres choisies en observant les façons dont celles-ci sont liées entre elles. La première œuvre de Larry Tremblay ayant pour thème principal les médias est sa pièce *Ogre*, créée en 1995. Celle-ci est centrée autour d'un seul personnage évoluant dans un univers où le faux se distingue difficilement du vrai. Dépourvu de nom, ce personnage se présente au lecteur comme un être tourmenté au discours désordonné. Porte-parole des personnes avec lesquelles il semble interagir, on ne sait si les paroles qui sont censées être celles de ses interlocuteurs sont réelles ou seulement l'objet de son imagination. Ce qui compte pour ce personnage, c'est le prestige et l'attention qu'on lui accorde. Il est complètement obnubilé par l'idée d'être reconnu et cette reconnaissance passe inévitablement par le biais des caméras. Au fur et à mesure que la pièce évolue, la présence des médias se fait de plus en plus oppressante et la dégénérescence du personnage s'accroît. La

déchéance de cet individu nous est révélée par ses paroles empreintes de paranoïa, de narcissisme et de mépris. Convaincu qu'il est supérieur à tous, cet homme se permet de dénigrer tout ce qui l'entoure, incluant son fils. Il se complait dans l'idée qu'il sera la vedette de l'émission *SOURIS SOURIS*. Comme l'indique Larry Tremblay, le personnage de la pièce « montr[e] un corps totalement médiatisé, n'existant que s'il est capté par des caméras⁸⁶ ».

Écrite quelques années plus tard, soit en 1997, la pièce *Téléroman* propose une structure directement calquée sur l'univers télévisuel. Divisée en douze épisodes, cette pièce est marquée par l'intermédialité qui la constitue. Les médias sont effectivement présents, autant du côté du contenu que de la forme. L'influence de l'univers médiatique est manifeste dans cette pièce où la publicité est largement caricaturée. Les personnages de *Téléroman* sont de jeunes danseurs et danseuses répétant une chorégraphie contemporaine intitulée *Cheval* sous le regard sévère et hautain de Christophe. Bien que l'action et les mouvements soient orientés vers la danse, l'attention des danseurs et danseuses est vite déviée vers l'émission *Piscine municipale*, qu'ils regardent tous religieusement. On comprend rapidement que ceux-ci sont davantage captivés par la vie banale des personnages de l'émission que par la leur et qu'ils se projettent et s'évadent, chacun à sa façon, dans cet univers fictif. Leur identité n'en est que plus brouillée et morcelée. Tour à tour, chacun révélera un souvenir douloureux, jurant avec la banalité frappante du téléroman qu'ils encensent.

La pièce *Grande écoute*, créée en 2015, se concentre quant à elle sur le personnage de Roy, un animateur de *talk-show*, qui ne pense qu'à sa gloire. C'est en suivant cet homme dans les différents lieux constituant sa vie qu'on est amené à découvrir les failles de ce dernier. Entre les discussions à la fois vides et déroutantes qu'il entretient avec ses invités au nom de la culture télévisuelle, celles qu'il a avec sa femme Mary et les conversations qu'il a avec un barman nommé Dany, Roy sombre progressivement dans la déchéance et dans la déroute identitaire. Les seuls

⁸⁶ Larry Tremblay. « One Body Show » dans *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Nota bene, 2007, p. 18.

moments où l'animateur semble s'épanouir sont ceux qui le présentent sous sa forme médiatisée. Cet univers vient rapidement contaminer sa vie personnelle, la frontière entre le public et le privé étant, dans cette pièce, grandement fragilisée. La publication récente de la pièce *Grande écoute*, qui reprend encore une fois le thème des médias, abordé par Larry Tremblay une quinzaine d'années plus tôt, indique bien qu'il s'agit d'un élément qui préoccupe l'auteur et qui mérite d'être étudié.

En étudiant les personnages du dramaturge lorsque ceux-ci sont dans un contexte bien précis, soit celui où dominant les médias, nous tenterons de mettre en lumière les éléments de ces pièces du dramaturge qui sont restés dans l'ombre. Nous avons pour objectif de faire ressortir la filiation unissant les trois œuvres du corpus étudié afin de découvrir de quelle façon a évolué la pensée de Larry Tremblay concernant la société médiatique au fil des ans.

Hypothèse et objectifs

L'importance du regard de l'autre

Les trois pièces à l'étude ont toutes en commun de présenter des personnages fortement ébranlés par l'emprise que l'univers médiatique exerce sur eux. Dans le cadre de ce mémoire, nous proposons d'explorer la manière dont Larry Tremblay fragmente l'identité de ses personnages en analysant la question sous trois angles particuliers. Il s'agira d'abord de comprendre par qui ou par quoi le personnage est fragmenté. L'hypothèse que nous avançons est que le morcellement provient en grande partie du regard de l'autre et, bien souvent, c'est d'un regard médiatisé qu'il est question. En effet, le personnage constitue son identité en s'appuyant sur ce que l'autre pense, dit ou exige de lui. Il existe un besoin pressant chez lui de valider son identité, validation qui ne peut se faire que par la perception que les autres ont de lui. Par « autres », on pense ici aux individus présents dans l'environnement immédiat du personnage, mais aussi aux individus liés à l'univers médiatique, dont le regard est toujours présent d'une façon ou d'une autre. Une attention particulière sera accordée au regard que porte le public sur

le contenu télévisuel, celui-ci jouant un rôle majeur dans la (dé)construction identitaire du personnage. Par (dé)construction, nous entendons ici la déconstruction que subit d'abord l'identité du personnage sous le pouvoir des médias et la construction médiatisée qu'elle subit par la suite. C'est en m'appuyant sur la théorie de l'homme narcissique contemporain que nous pourrions mettre en évidence que le regard de l'autre est intimement lié au concept du narcissisme élaboré par Lasch. Le narcissisme entraîne ce besoin d'être vu par l'autre. Par contre, le regard de l'autre est aussi le regard que le personnage porte lui-même sur les autres, plus précisément ceux ayant le statut de vedettes. J'ai comme objectif de montrer que le personnage caractérisé par une identité fragmentée est affecté à la fois par le regard posé sur lui et celui posé par lui sur les médias. En étant constamment soumis à l'autre, qui le regarde et en projetant son regard sur les autres à l'écran, le personnage se médiatise. Il existe à travers les médias, à travers les yeux de ceux qui fixent l'écran autant qu'à travers l'objectif de la caméra, cet « œil totalement désincarné⁸⁷ ».

Des propos vides et des échanges banals

Le deuxième angle sous lequel sera analysé le personnage fragmenté de Larry Tremblay concerne la façon dont ce morcellement est montré par l'auteur. Comment le dramaturge rend-il palpable cette fragmentation sur scène ? Les dialogues des personnages seront étudiés en profondeur afin de mettre en évidence la banalité caractérisant les propos qu'ils tiennent. La manière dont sont présentées ces paroles sera aussi l'objet de cette étude, car ces dialogues laissent parfois place au monologue. En quoi le discours du personnage participe-t-il à sa fragmentation ? En quoi les médias et le regard de l'autre contribuent-ils à cette fragmentation par le monologue ? Quel est le rôle de l'autre dans ce monologue ? Nous mettrons donc en évidence la banalité dont sont imprégnés les échanges entre les personnages en me concentrant sur

⁸⁷ François Jost, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 40.

l'écriture de l'auteur, le langage qu'il a attribué à ses personnages, en particulier par le recours au monologue. La notion de posture développée par Ryngaert me sera d'ailleurs ici particulièrement utile. On verra de plus d'où vient cet engouement pour le banal et quel en est le symptôme. J'appuierai mes propos sur le concept de culte du banal élaboré par Jost. Analyser conjointement l'omniprésence de la banalité dans les médias et les raisons d'être des monologues des personnages de Larry Tremblay permettra de mieux saisir l'impact négatif que l'auteur attribue au domaine télévisuel. Si l'identité du personnage passe par sa parole, on remarquera que cette identité s'en trouve bien fragilisée dans les œuvres étudiées.

Une vision pessimiste de l'avenir de l'humanité

Finalement, le dernier angle sous lequel la fragmentation du personnage de Larry Tremblay sera abordée est celui des conséquences de ce morcellement sur l'individu. Si le personnage est fragmenté par le regard de l'autre et l'appareil médiatique et qu'on le constate, entre autres, par sa façon de s'exprimer ainsi que par ses propos, cette fragmentation est aussi palpable du point de vue psychologique. Nous nous pencherons donc sur le regard posé par le personnage qui a subi le morcellement, revenant ainsi au point d'origine de cette fragmentation, qui était le regard. Il conviendra donc d'analyser le regard posé sur l'autre et, de manière plus générale, sur l'humanité. La vision pessimiste et négative des personnages est l'aboutissement de la fragmentation, car le sens de la vie semble tout simplement perdu pour eux. La désillusion ressentie par les personnages à l'égard de l'avenir de l'humanité pourra être analysée à la lumière de la théorie de la société du spectacle de Debord ainsi que de différents aspects de l'homme narcissique contemporain de Lasch. Cet aspect de désillusion accompagnée de questionnement identitaire sera aussi appuyé par la théorie de l'impersonnage de Sarrazac.

Notre travail de recherche sera donc organisé en fonction des trois angles plus tôt mentionnés. Le premier chapitre de notre réflexion, « L'importance du regard », portera ainsi sur

l'effet du regard de l'autre dans la construction ou la déconstruction de l'identité du personnage à l'intérieur de cette société hautement médiatisée. Nous chercherons à montrer que, peu importe la pièce, le personnage ressent un immense besoin de valider son identité ou, du moins, un aspect de celle-ci, par le regard que l'autre pose sur lui. Ce regard est aussi celui qu'impose le spectacle défini par Debord, celui-ci étant « le secteur qui concentre tout regard et toute conscience⁸⁸ ». Dans le second chapitre, « Des propos vides et des échanges banals », nous nous pencherons sur le règne du vide et du banal auquel mène la prolifération médiatique. L'attention sera centrée sur le fait que ce vide, en plus de grandement affecter l'identité des personnages, touche plus précisément leur langage. Ainsi, l'environnement des personnages viendrait contaminer leurs propos, mais aussi leur façon de les exprimer. Dans le troisième et dernier chapitre de cette étude, « Une vision pessimiste de l'humanité et de son avenir », nous aborderons la désillusion que vivent les personnages médiatiques de Larry Tremblay à l'égard de l'humanité, vision pessimiste qui est partagée par tous, particulièrement par les personnages principaux des œuvres.

⁸⁸ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 10.

CHAPITRE 1 : L'importance du regard

La société médiatique se caractérise par les innombrables images qui la constituent. Or, l'élément central de la déconstruction identitaire des personnages de Larry Tremblay semble être l'importance trop grande accordée à l'image. Par image, on entend l'apparence, ce qui est montré, ce qu'on est amené à voir. Le problème mis en évidence par Larry Tremblay dans chacune des trois œuvres à l'étude est le lien insécable unissant l'image que projettent les personnages et leur identité. Cette image étant vue par les autres, c'est à eux que revient la responsabilité de définir l'individu regardé. C'est pour cette raison que nous avançons ici l'idée que c'est d'abord par le regard qui est posé sur lui que le personnage est fragmenté. Ce morcellement du personnage passe d'abord par l'image et les apparences. A priori, c'est ainsi la superficialité qui fragmente l'intériorité. À l'ère des médias, ce qui est montré est ce qui, en grande partie, définit.

Dans ce premier chapitre, nous proposons d'analyser les différents types de regards qui fragmentent les personnages en relevant le lien qu'entretiennent ceux-ci avec la société médiatique. En nous attachant aux types de regards posés, il sera possible de mettre en évidence la mécanique du regard qu'utilise Tremblay dans ses œuvres. Afin d'y arriver, il sera utile d'examiner d'abord le regard posé par l'autre pour ensuite nous pencher sur le regard lorsqu'il devient médiatisé. La vedette occupant une place cruciale dans la société médiatique, il importera aussi d'analyser la dynamique du regard jeté par ou sur la célébrité. Nous pourrions ainsi explorer de quelles manières le statut de vedette varie selon l'angle adopté. Finalement, pour clore ce chapitre consacré au regard et, par extension, aux apparences, nous nous pencherons sur le rôle que joue le sourire chez les personnages de Tremblay.

Il convient de préciser que la déconstruction de chaque personnage varie selon la posture qu'il occupe par rapport aux autres personnages avec lesquels il interagit⁸⁹. Rappelons que ce qui

⁸⁹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014 [2008], p. 89.

intéresse Rynagert à propos des enjeux du dialogue, « ce sont les différentes *postures* occupées par le personnage, d'une réplique à l'autre⁹⁰ ». Cette notion de posture est, dans ce chapitre, pertinente, car c'est lorsque le personnage se trouve dans la posture de l'être observé qu'il se fragmente. Ainsi, ce même personnage placé dans un autre contexte, soit celui de l'observateur, n'est plus nécessairement celui dont l'identité se morcelle, du moins, pas dans cette situation précise. C'est donc en se penchant sur les différentes relations qu'entretient chaque personnage fragmenté avec celui ou ceux qui le fragmentent qu'il sera possible de mieux comprendre le pouvoir qu'exerce l'un sur l'autre.

A. Le regard posé par l'autre

a. La prédominance de l'image

Le premier type de regard par lequel le personnage subit sa fragmentation est le regard que l'autre pose sur lui. On peut avancer que, pour Larry Tremblay, les médias, qui concentrent l'attention sur l'image, sont la raison pour laquelle les personnages ne peuvent se définir que par leur paraître. L'apparence étant l'« aspect immédiat de ce qui se présente à la vue, à la pensée⁹¹ », il convient d'examiner le rôle que joue l'autre afin de montrer que ce qui détruit le personnage est en réalité son besoin incessant du regard des individus autour de lui, que ces individus se présentent sous forme physique ou non. Cela nous rappelle le concept de personnage sans caractère que Sarrazac développe dans son étude sur le drame moderne. Sarrazac y aborde des extraits provenant des pièces du dramaturge suédois August Strindberg, expliquant que cet auteur « nous incite à moins focaliser sur le personnage — toujours un peu inerte — que sur la relation quasi guerrière entre les personnages⁹² ». La dimension essentielle accordée aux relations entre personnages est aussi cruciale dans le théâtre de Larry Tremblay. La nuance qu'il

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Antidote 9*, version 5,3 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2018.

⁹² Jean-Pierre Sarrazac. *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 190.

faut ici apporter dans le cas des personnages du dramaturge québécois est que ce pouvoir accordé à l'autre n'est pas toujours clairement évoqué. Dans les différents exemples que propose Sarrazac à propos du théâtre de Strindberg, le personnage sans caractère indique clairement par ses paroles à son interlocuteur qu'il subit un « anéantissement⁹³ » et que « sa capacité de décision individuelle⁹⁴ » a laissé place à celle de l'autre. Quant aux personnages de Tremblay, l'effacement progressif de leur caractère se manifeste dans leur besoin du regard de l'autre. C'est ainsi cette dynamique des relations entre le personnage subissant le regard et celui le posant qui attirera notre attention.

De son côté, Jost souligne aussi la portée du regard de l'autre lorsqu'il aborde le concept d'hétéronomie caractérisant la télé-réalité. Il explique que « [l'] autre n'existe [...] que comme regard⁹⁵ » et que « [l]oin de se déterminer par eux-mêmes, les candidats sont tous dans l'hétéronomie⁹⁶ ». Toujours concernant l'image projetée par un individu et la relation qu'il entretient avec les autres, Jost soulève le paradoxe de la télé-réalité qui « demande à ses candidats d'être, quand ils ne sont jugés que sur le *paraître*⁹⁷ ». Il affirme qu'avec la télé-réalité vient « la réduction de l'être au paraître⁹⁸ ». Cela dit, nous verrons que cette abondance du paraître et l'intérêt qui lui est porté n'est pas l'apanage des seules émissions de télé-réalité. Chacune des pièces du corpus étudié est, en effet, marquée par des personnages obsédés par les apparences, qu'il s'agisse de la leur ou de celle des autres.

Étant donné l'importance que les personnages attribuent au regard des individus qui les entourent, il n'est pas surprenant de constater la dimension prioritaire qu'occupent les images et les apparences pour eux. Cette obsession pour l'image est ce qui détruit progressivement les personnages des pièces de Larry Tremblay. La prépondérance de l'apparence est justement un

⁹³ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 59.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

des aspects sur lesquels se concentre la théorie de la société du spectacle de Debord. Effectivement, selon lui, le spectacle entraîne une « acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence⁹⁹. » Ainsi, Debord souligne que le fait que la société soit marquée par l'omniprésence des images est un élément caractéristique du spectacle :

Le temps de la consommation des images, médium de toutes les marchandises, est inséparablement le champ où s'exercent pleinement les instruments du spectacle, et le but que ceux-ci présentent globalement, comme lieu et comme figure centrale de toutes les consommations particulières [...] Ce qui a été représenté comme la vie réelle se révèle simplement comme la vie plus *réellement spectaculaire*¹⁰⁰.

Le théoricien fait de plus remarquer que dans le spectacle, « le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence¹⁰¹. » Cette prédominance des images en vient à prendre le dessus sur la réalité et est à la base des conceptions que se font les individus des autres. Afin d'expliquer une des conditions qui, selon lui, entraînent la méchanceté dans les médias, Jost s'appuie sur cette citation de Debord :

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'*affirmation* de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la négation visible de la vie ; comme une *négation* de la vie qui est devenue *visible*¹⁰².

Tout pousse à croire que cette société où prime l'apparence au détriment de ce qui existe ou existait réellement est celle dans laquelle évoluent les personnages de Larry Tremblay. C'est aussi celle qui donne naissance à l'homme narcissique contemporain, défini par Lasch¹⁰³. L'analyse d'exemples tirés de chaque œuvre à l'étude permettra d'illustrer le rôle central que jouent les apparences au sein de la relation entre les personnages.

⁹⁹ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² Debord cité dans François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 48.

¹⁰³ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 86.

Commençons par la pièce *Ogre* qui, répétons-le, a été créée en 1995. Rappelons que nous sommes face à un personnage qui monologue et dont le seul intérêt est d'apparaître à la télévision. Dès le début de la pièce, alors qu'il apprend qu'il est le sujet de l'émission *SOURIS SOURIS*, l'ogre¹⁰⁴ se soucie déjà de son apparence : « je me sens ridicule / de quoi j'ai l'air » (O, 11). La question de l'apparence est en effet l'une des premières soulevées lorsque le personnage comprend qu'on le filme. L'obsession des apparences pour l'ogre est intimement liée aux médias, car c'est pour eux qu'il veut bien paraître : « il faut me mettre de la poudre / mon visage brille / je vais être en direct » (O, 41). L'idée du maquillage rappelle celle de fausseté, le personnage ayant besoin d'une sorte d'artifice pour masquer sa vraie nature. Le regard que pose le public sur l'ogre l'influence à dissimuler ses défauts et à tomber dans l'univers du paraître, d'autant plus que « le direct est, pour tout le monde, une sorte de preuve existentielle de ce qu'il montre¹⁰⁵ ». Cette simple volonté de vouloir mettre de la poudre sur son visage pour bien paraître aux yeux du public représente la première couche du personnage fragilisé. Le regard du public sera abordé de manière plus approfondie plus loin dans ce chapitre.

Plus tard, devant le succès de son fils, Hugo, qui se prépare pour la première du film qu'il a créé, l'ogre peine à manifester son soutien, lançant plutôt d'un air méprisant : « je te regarde / tu es blême / tes muscles sont relâchés / tourne-toi / regarde dans le miroir / l'allure que tu as » (O, 30). Les exploits que son fils a pu réaliser ont bien peu d'importance par rapport à l'image que le jeune homme projette. Ce qui est capital pour l'ogre, c'est d'abord ce dont on a l'air. Cette idée du miroir revient plus tard dans la pièce et symbolise la domination des apparences dans l'univers de l'ogre. Lasch souligne cette omniprésence des miroirs dans notre quotidien lorsqu'il parle de l'individu qui se met en scène dans la vie quotidienne :

Tous, tant que nous sommes, acteurs et spectateurs, vivons entourés de miroirs ; en eux, nous cherchons à nous rassurer sur notre pouvoir de captiver ou d'impressionner les autres, tout en demeurant anxieusement à

¹⁰⁴ Le personnage principal n'est jamais nommé, mais, pour faciliter la lecture, on l'appellera l'ogre.

¹⁰⁵ François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 46.

l'affût d'imperfections qui pourraient nuire à l'apparence que nous voulons donner¹⁰⁶.

Cet univers est bien celui habité par l'ogre qui, en plus de se préoccuper de son propre reflet, critique celui des autres. Le miroir prendra par la suite progressivement une signification plus profonde lorsque, au fur et à mesure du monologue, le spectateur sera confronté à la personnalité narcissique du personnage principal. En effet, après un certain moment, c'est bien le spectateur qui a envie de dire à l'ogre de se regarder dans le miroir.

Dans *Grande écoute*, on remarque aussi que les apparences peuvent biaiser le jugement qu'une personne porte sur une autre lorsqu'on assiste à une des discussions entre l'animateur de *talk-show*, Roy, le personnage principal, et Dany, le barman qu'il rencontre et qui finit par devenir un de ses confidents. Dans l'extrait dont il est ici question, Dany est surpris d'apprendre que Roy se préoccupe du sort de l'environnement :

Dany : Tu es habité par des préoccupations écologiques ? Ça me surprend.

Roy : Pourquoi ça te surprend ?

Dany : Tu ne donnes pas cette image de toi.

Roy : Mon image, tu dis ?

Dany : Oui ton image. (GÉ, 30)

L'expression « se faire une image de quelqu'un » est ici bien illustrée par la relation entre ces personnages. Dany définit Roy selon ce qu'il voit et un sentiment de surprise survient lorsque les faits ne corroborent pas ce que perçoit son regard. Même si cette expression est utilisée dans la vie de tous les jours, on peut avancer que Larry Tremblay ne l'a pas écrite à la légère et qu'il voulait insister sur l'importance attribuée aux images dans la vie de ses personnages, particulièrement dans celle de Roy. Pour ce dernier, la question des apparences n'est pas exclusive à certaines de ses relations, elle touche à toutes les sphères de sa vie. Il suffit de donner l'exemple des moments vécus entre l'animateur et sa femme, Mary. Il s'agit d'une relation malsaine dont l'amour semble s'être dissipé pour faire place au mépris, sentiment surtout ressenti par Mary envers son mari. Dès la première interaction entre Roy et sa femme, on ressent la

¹⁰⁶ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 155.

tension existant entre les personnages et celle-ci est accentuée par leur échange de paroles, où l'anaphore du mot « tu » fait ressortir une idée de combat :

Roy : Tu m'énerves, tu me fatigues, tu m'appauvris.

Mary : Tu me fais pitié.

Roy : Tu le sais que j'ai besoin de toi.

Mary : Tu as changé ta façon de te coiffer.

Roy : Tu l'as remarqué. C'est déjà ça.

Mary : C'est ce que j'ai vu en premier quand tu es entré. (GÉ, 16)

Cet extrait, en plus de mettre en évidence la relation dysfonctionnelle entre les personnages, montre que les apparences l'emportent sur les propos. En effet, plutôt que de répondre à Roy lorsqu'il lui dit qu'il a besoin d'elle, Mary fait dévier la conversation du côté des apparences. Il est possible d'avancer que, devant des propos plus profonds, les personnages tentent de se défilier dans la superficialité, élément caractéristique du domaine des apparences. Un dernier exemple, qui met en évidence l'obsession des apparences présente dans la vie de Roy, nous est offert lorsque ce dernier se retrouve encore une fois avec Dany, alors que leur relation s'est développée, devenant par le fait même plus intime. À ce moment charnière de sa déconstruction identitaire, Roy, déclare qu'il a donné sa démission au studio. Il se réfugie chez Dany, mais ce dernier a peu d'égards envers lui. Alors que Roy est en larmes Dany, plutôt que de faire preuve d'empathie, lui dit de « [c]esse[r] de pleurer », car il le « trouve laid quand [il] pleur[e] » (GÉ, 58). Encore une fois, l'apparence l'emporte, et ce, même si un personnage est en total désarroi et qu'il demande l'aide d'un être qu'il considère maintenant comme un proche. Ce manque d'empathie sera d'ailleurs abordé de façon plus approfondie au troisième chapitre, où il sera question de la déshumanisation du personnage.

La prédominance de l'apparence est aussi bien présente dans la troisième pièce à l'étude, *Téléroman*. Rappelons que les personnages de cette œuvre sont des danseurs et danseuses qui ont tous en commun de regarder assidument l'émission *Piscine municipale*. Si chaque danseur a ses propres préoccupations, c'est toutefois à travers les personnages du téléroman regardé que Larry Tremblay fait le mieux miroiter l'obsession de l'apparence de la société actuelle. Au fil de la

pièce, les personnages télévisés de Guillaume et François prendront d'ailleurs de plus en plus d'importance au fur et à mesure que les danseurs Ludovic et Hugues, complètement absorbés par l'émission, les imiteront « *avec encore plus de passion* » (T, 28). Lorsqu'il se met dans la peau de Guillaume, Ludovic devient cet homme qui « fonctionne seulement s'il devient indispensable à la vie sexuelle de son entourage » (T, 14). Il est, autrement dit, le beau personnage de l'émission qui a pour seule fonction d'exciter les sens du spectateur et de faire tomber sous ses charmes physiques les gens autour de lui. Le personnage de Linda, une des danseuses du groupe, incarne justement cette fascination lorsqu'elle explique qu'elle a « un immense poster de Guillaume sur le mur en face de [son] lit » (T, 26). Plus tard, on comprend cependant qu'elle vit négativement cette fascination et cette attirance envers le personnage télévisé, celle-ci expliquant que « ça crève que c'est Guillaume qui infecte l'univers avec sa belle gueule et son vide-qui-sidère » (T, 28). Nous reviendrons plus tard sur cette ambivalence du personnage ressentie à l'égard des médias. Ce qu'on retient des propos de Linda, c'est le pouvoir qu'a Guillaume sur elle grâce à son apparence. Les propos de Ludovic, lorsqu'il incarne Guillaume, révèlent l'importance du paraître chez les personnages de l'émission, particulièrement chez Marie-Hélène, une athlète de haut niveau :

Elle m'a choisi parce que je suis le plus beau. La beauté est essentielle pour Marie-Hélène. Elle me l'a dit. Carrément. Elle a dit : « Je ne coucherai jamais avec un homme laid. La laideur m'enlève tous mes moyens. » (T, 31)

Grâce aux paroles de Guillaume dites par Ludovic, on comprend que Guillaume est conscient qu'il est utilisé par Marie-Hélène pour sa beauté, qu'il n'est « qu'une médaille [au cou de la jeune athlète] », mais qu'il accepte cette réalité, disant qu'« [a]u moins, elle est intelligente », qu'« elle sait ce qu'elle veut » et qu'« elle a un corps superbe » (T, 31). On remarque donc que, si le personnage de Marie-Hélène est représenté comme priorisant les apparences avant toute chose, le personnage de Guillaume l'est aussi, d'autant plus qu'il affirme plus tard « aime[r] profondément son corps » (T, 45).

Dans l'ensemble, les exemples précédemment analysés nous ont permis de mettre en évidence la place centrale qu'occupent l'image et les apparences dans la vie des personnages de Larry Tremblay. On est en droit de supposer que cet intérêt marqué pour l'apparence, accentué par la prolifération d'images médiatiques, entraîne un besoin si vital de l'autre chez les personnages. Ce que nous devons à présent explorer plus en détail, c'est le rôle que joue l'autre dans la construction identitaire des individus objets du regard afin de mieux saisir la dynamique créée entre les personnages.

b. Le besoin de l'autre

Si Debord insiste sur la négation de la vie qu'entraîne l'abondance d'images, cette négation est en accord avec le concept de l'homme narcissique, Narcisse, rappelons-le, doutant du fait qu'il existe réellement¹⁰⁷. Ce doute peut assurément être à la source de la nécessité incessante de l'approbation de l'autre. C'est en analysant de manière plus approfondie la relation entre le personnage fragmenté et celui qui lui inflige cette fragmentation qu'il sera possible d'illustrer cette dépendance à l'égard de l'autre.

Dans *Grande écoute*, ce besoin d'approbation par l'autre est notamment présent lorsque Roy discute pour la première fois avec Dany, qui n'a à ce moment que le statut de barman lui servant des verres malgré l'heure tardive et le fait que le bar soit fermé. En lançant un simple « Comment tu me trouves ? » (GÉ, 18), on comprend que Roy, malgré son statut de vedette de la télévision, a besoin du regard de l'autre pour valider son identité et, ultimement, pour savoir qu'il existe. Un peu plus loin, l'animateur, nettement ivre, exige encore que Dany lui dise ce qu'il pense de lui : « Parle-moi de moi. J'ai besoin de savoir qui je suis pour toi. » (GÉ, 19). L'utilisation répétée du pronom personnel « moi », en plus de marquer l'insistance de Roy, met l'accent sur le caractère narcissique de ce dernier. Cette attitude du personnage est aussi celle de Narcisse, qui « dépend

¹⁰⁷ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 14.

[...] des autres, qui doivent lui infuser constamment approbation et admiration¹⁰⁸ ». Le comportement de Roy est le même lorsqu'il se trouve avec sa femme. Il est possible d'évoquer la possibilité que l'auteur ait voulu créer un parallèle entre la vie de couple de Roy et Mary et la relation se dessinant graduellement entre l'animateur et Dany. Ce qui est évident, c'est que dans les deux cas, les relations qu'entretient Roy avec l'autre sont dysfonctionnelles et marquées d'un manque. Le besoin de l'autre se manifeste clairement lors d'une scène de ménage durant laquelle le couple a une conversation à propos des funérailles de la mère de Mary. Après l'absence de son mari aux funérailles ainsi que son manque d'empathie, Mary tente d'expliquer sa déception à Roy tandis que celui-ci ne trouve qu'à lui répondre que « [s]a mère est enterrée », que « [t]out va bien » et que « [m]aintenant, [elle] peu[t] relaxer » (GÉ, 52). Face à de tels propos, Mary ne trouve plus les mots pour qualifier son mari :

Mary : Tu es...
Roy : Oui ?
Mary : Tu es...
Roy : Dis-le, je t'en prie.
Mary : Va chier. (GÉ, 52)

Dans cet extrait, on voit le besoin de Roy de connaître l'opinion de sa femme pour se définir, pour percer son identité. Signalons au passage que ce besoin du regard de l'autre n'est pas orienté exclusivement vers les gens qui auraient une opinion favorable du personnage fragmenté. Le fait que Roy croit que sa femme a une piètre opinion de lui et qu'elle le regarde « comme du poisson pourri » (GÉ, 35) ne l'empêche pas de la prier ici de le définir.

L'attitude de Roy est très similaire à celle de Guillaume, le personnage de l'émission *Piscine municipale*, dont il a été question un peu plus haut à propos des apparences. Guillaume est conscient que son « corps est vraiment beau » (T, 45) et qu'il est même « peut-être parfait » (T, 45), mais il a tout de même besoin de l'approbation de François pour confirmer sa beauté : « Est-ce que je suis beau, François ? Je veux dire : est-ce que mon visage est beau ? Regarde-le.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

Prends le temps de l'examiner. Je te le permets. » (T, 45) Il accorde une importance aux paroles de son interlocuteur, « paroles [qui lui] confirment ce [qu'il] savai[t] » (T, 45). Concernant les deux exemples mentionnés, signalons le fait que la posture respective de Roy et Guillaume est déterminée par l'univers télévisuel dont ils sont le produit.

De son côté, le personnage de l'ogre a, tout comme Roy et Guillaume, besoin du regard de l'autre. On le constate lorsqu'il demande à Véronique, une actrice participant à l'émission *SOURIS SOURIS*, ce qu'elle pense de lui : « que pensez-vous de moi » (O, 23). Ce besoin de l'opinion de l'autre est intimement lié à l'importance de bien paraître qui, comme mentionné plus tôt, revient tout au long de la pièce. Bien que l'ogre ne fasse pas encore entièrement partie de l'univers médiatique à ce moment de la pièce, celui-ci est aussi un personnage qui se trouve devant les caméras. Il est ainsi possible d'établir une certaine corrélation entre ce besoin d'approbation par l'autre et le statut médiatisé du personnage. Dans le cas de l'ogre, on peut de plus souligner que sa volonté de connaître l'opinion de l'autre n'est pas orientée vers un individu quelconque, mais bien vers une vedette. Ce détail contribue à confirmer l'importance de l'aspect médiatique dans la quête identitaire du personnage. La question de la relation qu'entretiennent les personnages à l'égard du vedettariat sera étudiée plus loin dans ce chapitre.

À la lumière de ces quelques exemples, on voit à quel point le jugement porté par l'autre revêt une importance capitale dans la construction identitaire des personnages de Larry Tremblay. Comme on le constate, ce jugement passe d'abord par le regard. C'est ainsi par l'intermédiaire d'un regard externe que le personnage tente de se définir, le sien étant biaisé par l'opinion que l'autre se fait de lui. Cette attitude concorde avec celle de l'homme narcissique contemporain défini par Lasch. Nous avons effectivement observé chez les personnages de Tremblay des traits caractéristiques du Narcisse que propose le sociologue américain, celui-ci maîtrisant son insécurité « en voyant son "moi grandiose" reflété dans l'attention que lui porte autrui, ou en

s'attachant à ceux qui irradient la célébrité, la puissance et le charisme¹⁰⁹ ». Que ce soit Roy, l'ogre ou les différents personnages de l'émission *Piscine municipale*, Larry Tremblay a créé des individus fragiles qui, tout comme Narcisse, ont besoin de l'autre pour conserver leur stabilité¹¹⁰. Ce trait peut d'ailleurs être observé chez plusieurs des personnages créés par le dramaturge, mais qui n'ont pas été mentionnés ici par souci de concision.

B. La puissance du regard associé aux médias

Jusqu'ici, nous nous sommes principalement limité à la grande part que joue le regard d'un seul individu dirigé sur un autre. Nous avons vu que ce regard influençait grandement la construction identitaire des personnages des œuvres étudiées. Il reste maintenant à analyser ce regard une fois qu'il est démultiplié par les médias. Dans l'univers télévisuel, ce regard démultiplié est celui du public. Cette capacité qu'ont les médias d'observer et de faire observer tout un chacun est ce qui constitue un de ses plus grands pouvoirs et c'est ce qu'illustre Larry Tremblay dans ses œuvres. Le dramaturge propose à la fois des personnages qui sont dans la position du public et d'autres qui se trouvent observés par le public. La personne observée qui, dans bien des cas est admirée par le public, a un statut qu'on peut considérer comme l'un des plus prestigieux du domaine médiatique : le statut de vedette. Les médias possèdent le pouvoir de créer des vedettes, mais cette industrie où la célébrité est applaudie semble aussi entraîner son lot de problèmes. En effet, ce que nous montre Larry Tremblay, c'est que l'admiration de vedettes est à la source de la remise en question identitaire des individus qui sont extérieurs au monde du vedettariat. Cependant, ce que révèle aussi le dramaturge dans ses pièces, c'est que si l'individu banal souffre devant les vedettes télévisées qui sont l'objet de son regard, la vedette souffre à son tour sous l'effet de ce regard constant et même oppressant.

¹⁰⁹ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Nous examinerons donc les différents angles sous lesquels Larry Tremblay a choisi de dépeindre la puissance du regard associé aux médias. Afin de mener à bien notre analyse, nous nous pencherons d'abord de manière générale sur quelques exemples mettant en évidence l'importance du rôle du public dans la construction identitaire des personnages. Nous constaterons que, dans chacune des œuvres, le regard du public a un immense impact sur le personnage observé. Par la suite, il sera nécessaire d'analyser les différentes facettes du vedettariat représentées dans les pièces du corpus en prenant d'abord la position du personnage-public. Nous verrons que le regard qu'il pose sur la vedette a une influence capitale sur la fragmentation de son identité. Il conviendra ensuite d'examiner le regard que le personnage médiatisé, bien souvent la vedette, pose à son tour sur son statut de célébrité. Après avoir rendu compte de ces différents regards, il restera à analyser la perception générale qu'ont les personnages à l'égard des médias, que ces personnages fassent partie du public ou du vedettariat, afin de montrer que malgré le fait que ces deux catégories d'individus se distinguent à plusieurs égards, celles-ci se rejoignent lorsqu'il est question de critiquer le domaine médiatique.

a. L'importance accordée au regard du public

Chez Larry Tremblay, le regard de l'autre revêt une importance encore plus significative lorsqu'il s'agit du regard associé à la société médiatique ou, pour reprendre les termes de Debord, à la société du spectacle. Comme l'indique le théoricien, « [l]e spectacle est l'héritier de toute la faiblesse du projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l'activité, dominée par les catégories du voir¹¹¹ ». Ainsi, dans cet univers où est priorisé le spectacle et, par conséquent, les apparences, la volonté de plaire qu'expriment les personnages est tout à fait cohérente. Afin d'insister sur l'impact du regard de l'autre, il convient de mentionner ici les études auxquelles s'est consacré Jost à propos de la méchanceté à l'ère numérique. Il explique qu'à l'époque de la télé-

¹¹¹ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 15.

réalité, le jugement est un élément central de la relation existant entre le spectateur et les personnes médiatisées. Ainsi, si passer à la télévision est considéré comme un privilège pour certains, cette gloire momentanée n'est pas sans conséquence : « Être constamment soumis aux jugements, aux évaluations et aux notations des autres, voici le revers du droit de paraître et d'exister par le regard porté sur soi¹¹². » Bien que Jost s'intéresse ici particulièrement au regard du téléspectateur et à son pouvoir d'élimination dans le cadre d'une télé-réalité tout comme au pouvoir qu'a le regard d'un candidat sur un autre, cet aspect est aussi pertinent pour la majorité des personnages de Larry Tremblay dans les œuvres étudiées. Ce nouveau pouvoir qu'exerce le public sur les gens qu'il regarde par l'intermédiaire d'un écran a inévitablement un rôle à jouer dans la façon dont se perçoivent les individus subissant le regard. Jost explique que la particularité des émissions d'aujourd'hui est cette altérité caractérisant la relation entre le spectateur et l'objet de son regard : « Agir sur l'autre plutôt que comprendre l'autre : c'est bien sur la conception de l'altérité des *reality shows* et la télé-réalité que se joue la rupture entre le documentaire et les mises en scène du réel¹¹³. » Pour illustrer le jugement constant auquel est soumis l'individu à l'ère numérique, Jost se penche sur les médias sociaux, où l'on est constamment évalué par ce qu'on y partage : « À chaque personne est attachée une note inscrite dans une bulle qui la suit comme une ombre, une note déterminée non par ce qu'elle est, mais par les évaluations des autres¹¹⁴. » Bien que Larry Tremblay n'ait pas encore abordé dans ses pièces le phénomène des médias sociaux si ce n'est qu'en surface, cette idée d'évaluation et du jugement de l'autre est tout de même bien présente dans ses œuvres. On le voit particulièrement par l'intérêt que les personnages accordent à l'opinion publique.

Dans les trois œuvres étudiées, l'identité de certains personnages est définie en partie par l'opinion publique. Prenons le cas de *Téléroman*. Comme mentionné plus tôt, Ludovic et Hugues

¹¹² François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 98.

¹¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

sont tellement imprégnés de l'univers de *Piscine municipale* qu'ils se glissent dans la peau des personnages de l'émission, qu'ils suivent de manière assidue. Hugues devenu François, un jeune homme qui tente de percer dans le domaine musical, parle de l'importance qu'il accorde au *sex-appeal* et révèle son besoin de plaire : « Et, pour plaire, je suis prêt à beaucoup de sacrifices. Tu comprends, je veux plaire. [...] Je veux plaire à mon public. Je veux être beau et sexy. » (T, 29) La répétition du mot « plaire » souligne le caractère presque obsessionnel du personnage de charmer son public. L'importance de l'apparence dont il a été question un peu plus tôt est encore une fois bien présente dans le cas de ce personnage, celle-ci étant cette fois-ci entièrement guidée par le regard du public. Plus tard, c'est Christophe, le metteur en scène de la chorégraphie *Cheval*, qui manifeste son besoin d'approbation de la part du public alors que son spectacle est sur le point de commencer et que ses danseurs sont rassemblés dans la salle de bains, n'ayant visiblement pas comme priorité la chorégraphie qu'ils s'apprêtent à danser : « Vous voulez que je sois la risée de tout le monde ? » (T, 40). Ici, Larry Tremblay montre bien que le statut importe peu lorsqu'il est question du besoin de l'individu d'être reconnu et de plaire au public. Effectivement, Christophe, qui est dans ce contexte la personne en position d'autorité, ne se distingue pas d'un personnage fictif interprété par un des danseurs, ces danseurs que Christophe considère tous comme des « minables » (T, 40). Ce qu'on retient concernant l'analyse de ces extraits de *Téléroman*, c'est que le besoin de reconnaissance et de bien paraître aux yeux du monde est partagé par plusieurs personnages.

Dans *Ogre*, le regard du public, en plus d'affecter le personnage principal tout au long de la pièce, est utilisé par l'ogre pour définir les autres. Une certaine légitimité semble être accordée au public, à ce qu'il pense, mais on sent qu'une critique sous-tend les paroles du personnage. En effet, alors que l'ogre utilise l'opinion publique pour caractériser son fils, il mentionne à cet effet, non sans employer un ton sarcastique, que son fils est brillant parce que « si si / tout le monde le dit / Hugo est un jeune homme brillant » (O, 28). Cependant, quelques répliques plus loin, le personnage reprend le rôle de porte-parole du public, mais, cette fois, en ayant des propos

totallement opposés à ceux énoncés précédemment : « ton film / c'est de la merde / c'est ce que Julie pense / c'est ce que ta mère pense / c'est ce que nous pensons tous » (O, 29). Encore une fois ici, Larry Tremblay illustre par les paroles de son personnage l'importance accordée au regard du spectateur et, par le fait même, le caractère éphémère et inconstant de l'opinion publique, dont les fluctuations sont incessantes selon les agissements des personnes observées.

Finalement, dès le début de *Grande écoute*, un boxeur du nom de Gary, premier invité de l'animateur Roy, définit quant à lui sa propre identité en fonction de ce qu'on dit de lui. L'utilisation du pronom « on » collectif vient ici accentuer l'idée qu'une entité vague puisse avoir un rôle à jouer dans la construction de son identité : « On disait que j'étais dans ma tête, pas dans mes poings. On disait même que je parlais trop bien pour un boxeur. [...] On disait que j'étais la saveur de mois. » (GÉ, 10). Le rôle que joue le regard du public est plus tard repris, alors que lors d'une entrevue avec Cindy, autre invitée à l'émission de Roy, le sujet des médias sociaux est abordé. On apprend par l'échange entre Roy et son invitée que la jeune femme est une « des dix personnalités les plus influentes du pays » (GÉ, 22) sans toutefois que soient précisées les raisons de cette popularité outre le fait que son père est un ministre. Au bout de quelques répliques concernant uniquement la personnalité de l'invitée, Cindy affirme : « On m'a dit que je suis l'une des personnes la [sic] plus virales du monde actuel. » (GÉ, 24) Cindy se définit ici selon des mots empruntés au domaine médiatique. Elle précise toutefois qu'elle est attristée par « ce genre de formule qui ne veut rien dire » (GÉ, 24) et que, au fond, elle est une personne normale. Plus tôt, Cindy a dit se comporter « comme si [elle] ne faisai[t] pas partie de son époque » (GÉ, 22) lorsque Roy l'interroge à propos de ses activités sur les médias sociaux. Cindy est donc un personnage qui, défini par son caractère médiatique, semble vouloir sortir de cette emprise du regard de l'autre sans cependant pouvoir atteindre son but. Le comportement affligé de la jeune femme sera davantage analysé dans le troisième chapitre alors qu'il sera question de la vision pessimiste des personnages envers l'humanité. Un dernier exemple où le regard de l'opinion publique est manifeste dans *Grande écoute* se trouve dans le passage où Roy fait la lecture d'un article « publié

dans une revue sérieuse » (GÉ, 34) lorsqu'il souffle la phrase suivante à Dany, qui est alors à ses côtés : « Enfin quelqu'un qui me comprend » (GÉ, 34). Ce cri du cœur de l'animateur laisse transparaître l'incompréhension qu'il vit quotidiennement dans ses relations avec les autres. Ce qui attire l'attention ici, c'est que la seule personne qui le comprend est un critique, donc une personne du domaine médiatique. Alors que Dany lit à son tour l'article à voix haute, Roy ressent toutefois un malaise, qui, encore une fois ici, met en évidence le pouvoir qu'ont le regard et l'opinion de l'autre sur l'individu.

Dans l'ensemble, on a pu constater, grâce à différents exemples, que le regard du public joue un grand rôle dans la vie des personnages de Larry Tremblay. Plus précisément, nous avons vu que ces personnages accordent un pouvoir particulier à l'opinion publique, ceux-ci s'identifiant ou identifiant les autres par ce qu'elle en retient. Si l'identité des personnages est façonnée par l'autre, les médias agissent de manière exponentielle sur cette (dé)construction identitaire, l'autre se fragmentant en des milliers de regards rivés à leur écran. Rappelons que nous employons ici le terme de (dé)construction pour souligner le mouvement antagoniste qui fait évoluer l'identité des personnages, soit la déconstruction de l'identité première de l'individu suivie de la construction de sa personnalité médiatisée. La caméra est quant à elle ce qui permet au regard du public d'exister. On peut avancer que le besoin du regard de l'autre vécu par le personnage se transforme en un besoin d'un regard numérique, celui de la caméra. On constatera que, plus ce besoin augmente, plus le personnage semble sombrer dans une déconstruction identitaire. Comme si le fait de chercher sans arrêt à se construire à travers l'autre l'attirait vers un gouffre toujours plus grand.

b. Le statut de vedette

Jusqu'à présent, nous nous sommes penché sur des exemples dans lesquels le personnage fragmenté subissait le regard, révélant que c'est donc par le regard qui est posé sur lui que le personnage est morcelé. L'analyse d'extraits des trois pièces à l'étude a permis de découvrir un certain motif, un fil conducteur liant ces œuvres en plus de l'intérêt commun qu'elles accordent aux médias. En effet, la mécanique du regard varie d'une pièce à l'autre selon la position qu'occupent les personnages fragmentés dans l'univers médiatique. Nous verrons que, dans *Téléroman*, les personnages en dehors du monde proprement médiatique visionnent un contenu médiatisé et que c'est par ce regard que le pouvoir des médias pénètre leur quotidien et les fragmente. Dans la pièce *Grande écoute*, les personnages fragmentés font partie de l'univers des médias. Ils ont tellement subi le regard qu'ils s'en trouvent morcelés. Le regard qu'ils posent à leur tour sur les médias n'en est que plus pessimiste. L'ogre, de la pièce éponyme, est quant à lui situé dans une position intermédiaire, ambivalente. Effectivement, celui-ci ne fait pas réellement partie du monde médiatique, mais il y aspire tellement qu'il acquiert les caractéristiques des personnages médiatisés. C'est en gardant ces différentes configurations en tête qu'il sera possible de mieux saisir la mécanique du regard qu'a élaborée Larry Tremblay autour de la vedette.

Peu importe la pièce, le dramaturge propose deux types de personnages : d'un côté, l'homme narcissique et méprisant, et de l'autre, l'individu banal au regard obnubilé par les médias. C'est en dessinant ces deux types que Larry Tremblay montre les différents angles du vedettariat. Nous nous intéresserons d'abord à la relation qu'entretient l'individu banal avec la vedette et à la manière dont cette relation affecte à la fois l'identité de la personne banale et celle de la célébrité. Ensuite, nous nous pencherons sur la façon dont la vedette se perçoit elle-même ainsi que sur la relation qu'elle entretient avec les autres individus, que ceux-ci soient aussi des vedettes ou non. Le personnage de l'ogre nous permettra de montrer qu'il n'existe pas toujours de frontière claire entre l'individu banal et la vedette et qu'une certaine dualité peut traverser le personnage.

i. L'attrait de la vedette pour l'individu banal

Lorsqu'il est dans la position de l'individu banal, le personnage qui observe la personne médiatisée subit une fragmentation identitaire dont la source est justement ce regard. Comme l'indique Debord, « [l]es vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libres de s'exercer globalement. Elles incarnent le résultat inaccessible du *travail* social, en mimant des sous-produits de ce travail [...]»¹¹⁵ » Lasch va dans le même sens lorsqu'il aborde la relation qu'ont les individus avec les vedettes : « Les moyens de communication de masse, avec leur culte de la célébrité, ont fait des Américains une nation d'admirateurs fanatiques¹¹⁶. » Il n'est pas inutile de rappeler ici l'importance du regard, l'admiration impliquant la plupart du temps le regard qu'un être pose sur l'objet admiré, dans le cas qui nous concerne, la vedette. Le terme d'objet n'est d'ailleurs pas employé de manière arbitraire, celui-ci renvoyant à la notion de marchandise développée par Debord. Les personnages de Larry Tremblay évoluent donc dans ce milieu où l'idée de vedette suscite inévitablement chez eux l'envie. Toutefois, si les personnages voient en la vedette ce qu'ils aspirent à devenir, Debord souligne plutôt les aspects négatifs du vedettariat, expliquant que la vedette est en fait l'opposé de l'individu, « l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres¹¹⁷ ». À la lecture des œuvres de Larry Tremblay, on comprend rapidement que c'est en adoptant cette perspective négative du vedettariat que le dramaturge a créé ses personnages. Pour bien saisir la relation nocive qu'entretient l'individu banal avec la célébrité, il importe d'aborder la notion de représentation énoncée par Debord. Selon lui, les individus se réfugieraient dans la représentation pour ne pas affronter la nullité de leur propre existence : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles¹¹⁸. » Comme l'explique le théoricien, « [t]out ce qui était directement

¹¹⁵ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 34.

¹¹⁶ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 46-47.

¹¹⁷ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 35

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

vécu s'est éloigné dans une représentation¹¹⁹ ». Cette idée est particulièrement bien illustrée dans la pièce *Téléroman* alors que deux personnages décident de délaisser leur vie réelle pour se plonger dans celle de personnages médiatisés. Une nuance doit ici être apportée concernant le statut de vedette qui fait l'envie des personnages. Dans le cas de *Téléroman*, c'est moins la vedette incarnant le personnage de l'émission adorée que le personnage lui-même qui suscite l'envie. Cette nuance permet de supposer que c'est bien le fait que les personnages sont médiatisés qui les rend attirants pour l'individu banal.

Citons donc quelques exemples qui permettront de mieux analyser la relation entre l'individu banal et le personnage fictif médiatisé. Il y a d'abord Ludovic qui « ressent[t] une envie puissante » d'être Guillaume, personnage de *Piscine municipale*. Ses propos sont, à cet égard, éloquentes lorsqu'il indique ressentir « une envie puissante [...] de respirer comme lui. De [s]'habiller comme lui. De parler comme lui. De faire comme lui. » (T, 13) Guillaume n'est toutefois pas un homme rempli de vertus. Étant connu pour avoir des relations sexuelles avec de nombreuses filles, il se caractérise, selon les paroles de Ludovic même, par « son manque d'assurance, son manque de caractère [et] son manque d'équilibre émotif » (T, 13). Ainsi, l'admiration qu'éprouve Ludovic à l'égard du personnage télévisé ne résiderait pas dans sa volonté d'acquérir ses qualités. Il semble plutôt que Ludovic s'identifie au personnage par les failles qui le traversent. On comprend plus tard que la volonté de Ludovic d'imiter un personnage télévisé est partagée par son interlocuteur, Hugues : « Ludovic, je ressens une envie puissante, très puissante, d'imiter François. / Hugues, je ressens, moi, une envie puissante, très puissante, d'imiter Guillaume. » (T, 15) Après que les personnages soient devenus en scène les personnages télévisés qu'ils désiraient devenir, c'est au tour de ces personnages de vouloir atteindre un statut plus élevé dans l'univers médiatique. Il n'est pas impossible que ce soit Ludovic et Hugues qui transposent leurs propres sentiments à ces personnages. L'extrait suivant montre

¹¹⁹ *Ibid.*

la volonté du personnage interprété par Hugues de devenir populaire, en d'autres mots, de devenir une vedette : « Je tiens à goûter au bonheur. J'ai des rêves. De l'ambition. J'aspire à la gloire. Je ne tiens pas à passer ma vie dans l'anonymat. Mais je manque de sex-appeal. Toi, tu n'en manques pas. » (T, 17) Le bonheur serait donc indissociablement lié à la gloire et la gloire aux apparences, ce qui nous ramène à l'importance de l'image dont il était question plus tôt dans ce chapitre.

ii. La vedette face à elle-même

Considérons maintenant le regard que la vedette pose sur elle-même. Alors que les individus banals souhaitent acquérir le statut de vedette, ceux qui sont dans cette position semblent adopter un tout autre point de vue à l'égard de leur célébrité. Selon Debord, « [l']agent du spectacle », soit la vedette, « [p]assant dans le spectacle comme modèle d'identification [...] a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses¹²⁰ ». Ainsi, en acceptant de devenir célèbre, l'individu sacrifie son identité pour se conformer à ce qu'on attend de lui. Le glissement identitaire est donc enclenché et on constate que le statut de vedette, loin d'être à la source d'une personnalité forte et stable, est ce qui éloigne l'individu de ce qu'il était. Debord précise d'ailleurs que « [l]es gens admirables en qui le système se personnifie sont bien connus pour n'être pas ce qu'ils sont ; ils sont devenus grands hommes en descendant au-dessous de la réalité de la moindre vie individuelle¹²¹ ». C'est le cas du personnage de Roy, dans *Grande écoute*. Son ascension dans le milieu médiatique s'est accompagnée par la perte progressive de son identité. Roy se situe bien souvent dans une position d'autorité, d'une personne admirée, grâce à son statut de vedette. Toutefois, malgré la notoriété que lui procure son statut, le poids du regard de son public lui paraît insupportable : « Je ne supporte plus le regard des autres sur moi, le regard de qui que ce soit, encore plus de ces

¹²⁰ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 35

¹²¹ *Ibid.*

gens qui viennent faussement pleurer sur une inconnue dans le but de m'apercevoir, de me toucher, de me photographier. » (GÉ, p. 52) L'impact de la société médiatique sur le personnage est ici explicite. Le regard est devenu trop lourd à supporter. Le narcissisme est aussi bien présent dans cet extrait. En effet, alors que la mère de sa femme est décédée, Roy ne peut pas concevoir que les gens se présenteraient aux funérailles pour la défunte. Il est convaincu qu'il serait la raison de leur déplacement. L'extrait se poursuit avec la déclaration « Je ne supporte plus ma gloire. C'est comme la peste. » (GÉ, p. 52)

Pour Roy, le fait qu'il soit une vedette de la télévision est ce qui semble être à la source de son narcissisme. Les autres ne le reconnaissent donc qu'en tant que vedette. Rien d'autre. Dans l'extrait suivant, Roy, conscient de son prestige et de sa popularité, se met dans la peau de son interlocuteur. Dans cette nouvelle position, il se perçoit comme supérieur par rapport au barman Dany alors qu'il le rencontre pour la première fois : « Tu aimerais te rapprocher de moi, à la limite, tu aimerais prendre ma place. En fait, c'est tout simple, tout bête : tu voudrais être moi. » (GÉ, p. 19) Roy, bien qu'en dehors du studio, reste obsédé par sa personnalité médiatique et est convaincu que c'est l'unique aspect de son identité que voient les gens autour de lui. La fin de son échange avec Dany, plutôt indifférent aux propos de l'homme ivre qui se trouve devant lui, vient confirmer cette idée : « Et cesse de me regarder comme si tu ne m'avais pas reconnu ! Je te donnerai mon autographe même si tu perds ! » (GÉ, 20) Roy se définit continuellement par son statut de vedette de la télévision et il le fait, dans l'exemple précédent, par le regard qu'il s'imagine que l'autre pose sur lui. Plus tard, lors d'une autre conversation avec Dany, il se définit encore seulement par sa célébrité :

Roy : Je voudrais bien saisir ce qui se cache derrière mon image.

Dany : Pourquoi tu ne peux pas ?

Roy : Curieux ?

Dany : Ça m'intéresse.

Roy : Parce que tu parles à une vedette de la télé ? (GÉ, 30)

La perte de l'identité réelle de Roy se manifeste dans sa conviction de n'avoir qu'une valeur médiatique. Durant cette même conversation, l'animateur abordera l'idée du trou qui a été percé

dans son image, trou par lequel s'immisce le regard du public avide de faits croustillants : « Il y a un trou dans mon image, c'est clair. Le trou, c'est ce qui attire le public. C'est ce qui rend la vedette attirante. » (GÉ, 31). Selon Roy, ce que cherche le public n'est pas l'image, mais ce que cache celle-ci. Cependant, alors que le public « se rinc[e] l'œil » (GÉ, 31), donc qu'il prend plaisir à voir ce qui est censé être dissimulé, l'existence de ce trou peut grandement perturber celui qui l'a. Effectivement, si ce trou représente une brèche par laquelle il est possible d'accéder à une autre dimension du personnage, il est possible d'avancer que ce trou sert aussi à représenter le vide caractérisant l'individu constamment observé.

iii. L'entre-deux

Finalement, le personnage de l'ogre se situe dans une position d'entre-deux, celui-ci faisant partie du public, soit du monde banal, mais aspirant au vedettariat, ce qui le rend méprisant et hautain. Le personnage manifeste entre autres sa considération pour le statut de vedette lorsqu'il parle à Véronique qui, selon lui, est « une femme sensible » (O, 23) étant donné qu'elle est une actrice. S'adressant à la jeune femme, il ajoute « vous avez deviné / que je ne suis pas un homme quelconque » (O, 23). Cette phrase est très révélatrice de l'état d'esprit du personnage. Il ne se voit pas comme un individu banal. C'est ce statut qu'il cherche à fuir pour atteindre celui de la vedette. Plus tard, on remarque encore une fois que l'ogre voue une certaine admiration à Véronique parce qu'elle est une vedette. En effet, alors qu'il discute avec son fils Hugo, l'ogre apprend que Véronique devait accompagner son fils à la première de son film. Par les paroles de l'ogre, on comprend que l'actrice ne pourra cependant pas être présente, car, à ce moment, elle est morte dans le bain du personnage principal. On apprendra plus tard qu'elle n'était pas réellement morte et que ce n'était qu'une mise en scène. L'admiration vouée à l'actrice apparaît clairement lorsque l'ogre associe la présence d'une célébrité au prestige : « tu vas avoir l'air de quoi / sans ta star » (O, 27). Ici, on constate que, pour l'ogre, Hugo n'a aucune valeur s'il n'est pas accompagné d'une vedette. Cela nous ramène encore une fois à l'importance que les

personnages fragmentés accordent aux apparences. Pour le personnage, ce qui donne une valeur, c'est d'être aux côtés d'une célébrité.

Dans cette pièce, il est évident que, bien que l'ogre fasse partie du monde banal, il s'enthousiasme à l'idée d'apparaître à la télévision, pour peut-être passer du côté des vedettes. Au fond, l'ogre mise sur le pouvoir de la télévision pour arriver à ses fins. Ce personnage est en quelque sorte un représentant du public qui est témoin des différentes émissions qui « vinrent donner des preuves de cette capacité de la machine télévisuelle à métamorphoser n'importe qui en star¹²² ». On le voit entre autres par son absence d'hésitation à signer son contrat : « je dois signer ici / bien sûr que je suis d'accord / pour que ça passe sur les ondes » (O, 11) L'attrait pour la popularité qu'entraîne le domaine médiatique et que ressent l'ogre laisse aussi paraître la personnalité narcissique du personnage : « tu vas voir / ils vont me proposer une heure » (O, 19). Ici, le narcissisme est flagrant alors que le personnage est convaincu qu'il aura droit à un temps d'antenne plus long que prévu. L'ogre a un énorme ego. Il croit qu'il mérite l'attention des producteurs et des téléspectateurs. Il n'a pas tout à fait tort au sujet des producteurs qui ne cessent d'augmenter la valeur de leur offre, du temps d'antenne accordé au personnage. Les différents extraits qui suivent participent d'un leitmotiv, l'ogre répétant à plusieurs reprises les mêmes paroles, mais dans des circonstances différentes. À la première visite de l'équipe de *SOURIS SOURIS*, l'ogre a droit à une émission qui lui est entièrement consacrée : « vous voulez faire une émission spéciale sur moi / je suis flatté / un trente minutes consacré entièrement à moi / Mado tu entends une spéciale sur moi » (O, 11). Plus tard, on apprend que les producteurs veulent désormais créer une série lorsque l'ogre l'annonce avec engouement à sa femme : « vous voulez faire une série avec moi / orang outang [*sic*] tu entends / une série sur moi » (O, 35). Vers la fin de la pièce, c'est à une présence en direct à laquelle a droit le personnage de l'ogre : « un autre contrat [...] je vais être en direct / dans quelques minutes / je signe ici / tu entends orang outang /

¹²² François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 28.

je vais être en direct / dans quelques secondes » (O, 41). On peut avancer que ce leitmotiv représente le cercle vicieux dans lequel est enfermé le personnage, cette idée d'enfermement étant d'autant plus accentuée par le titre de l'émission à laquelle il participe : *SOURIS SOURIS*. L'ogre affirme lui-même qu'il est « à *SOURIS SOURIS* / piégé piégé / pas une souris / un rat » (O, 11). On peut aussi relever un détail intéressant à propos de ce leitmotiv. Effectivement, chaque fois que sa personnalité médiatisée se concrétise, l'ogre interpelle sa femme, comme pour lui prouver sa valeur. L'ogre ici partage donc certains traits avec le personnage de Roy dans *Grande écoute* pour ce qui touche sa relation de couple. Les deux cherchent en quelque sorte l'approbation de leur partenaire, ce qui rappelle l'importance du regard de l'autre. Quoi qu'il en soit, en proposant un personnage banal en quête de notoriété immédiate par ses apparitions au petit écran, Larry Tremblay met de l'avant cette idée de Jost que la télévision, loin de n'être qu'un simple média, est un acteur social jouant un rôle immense dans la transformation d'un individu¹²³.

c. Le regard des personnages sur les médias

La dernière partie consacrée à la puissance du regard associé aux médias concerne le regard que les personnages posent à leur tour sur les différents aspects du monde médiatique. En analysant les relations qu'ont les personnages à l'égard des acteurs du domaine médiatique, qu'il s'agisse du public, des producteurs ou des personnes devant ou derrière la caméra, nous tenterons de montrer comment, dans chacune des œuvres étudiées, Larry Tremblay dépeint le pouvoir continu que les médias exercent sur les individus en illustrant les diverses conséquences qu'entraîne cette force médiatique.

Répetons que, dans toutes les pièces du corpus, les médias jouent un rôle extrêmement important dans la (dé)construction identitaire du personnage. Bien que le pouvoir des médias soit omniprésent dans chaque œuvre, les paroles de certains personnages révèlent de manière plus

¹²³ *Ibid.*, p. 27.

explicite l'emprise que l'univers médiatique exerce sur eux. Dans la pièce *Téléroman*, le pouvoir des médias se manifeste par le contrôle réel qu'exerce *Piscine municipale* sur les personnages. Le regard que ceux-ci posent sur les médias est caractérisé par une grande ambivalence. En effet, ils semblent déchirés entre le désir irréprouvable de visionner *Piscine municipale* et le peu de valeur qu'ils disent accorder à l'émission. Le sentiment de honte qu'ils éprouvent en regardant cette émission est accentué par le titre du troisième tableau : « Episode 3: L'aveu » (T, 8). L'aveu, c'est de faire partie du public de cette émission. L'isolement et le désarroi ressentis par Emmanuelle, premier personnage à faire l'aveu, disparaissent rapidement lorsque Hugues dévoile à son tour : « Je l'avoue : je ne peux plus concevoir ma vie sans *Piscine municipale*. » (T, 10) La répétition de « Moi aussi » qui suit vient illustrer l'effet de masse que produit la télévision grâce à une simple émission, qui, selon les dires mêmes des personnages, est de piètre qualité.

Plus tard, c'est Linda qui s'exprime à propos de l'émission. Il s'agit probablement du personnage qui, dans cette pièce, fait preuve de la plus grande ambivalence. Celle-ci se croit effectivement supérieure à tous, et même à Dieu : « J'ai découvert [...] que j'étais supérieurement intelligente. J'arrive à dépasser le concept de Dieu. Je vais plus loin que lui. C'est facile pour Dieu d'exister, pas pour moi. Moi, je fais des efforts, lui pas. » (T, 27) L'antagonisme caractérisant ce personnage réside dans son désir de s'abêtir, l'intelligence lui procurant « beaucoup de stress » (T, 27). Elle s'accorde le mérite d'avoir découvert « l'idée qui crève tous les écrans du monde » soit celle de « devenir bête [...] parce qu'on ne supporte plus son intelligence » (T, 27). Par le personnage de Linda émerge donc une critique de l'univers télévisuel et du contenu qu'il propose. L'humain aurait donc abandonné l'intelligence sous prétexte que cela requerrait trop d'efforts. Il se serait plutôt réfugié dans un monde où la bêtise prime. Pour Linda, regarder *Piscine municipale* ou, par extension, toute émission télévisuelle, est un acte volontaire d'abêtissement. La perspective de Linda rappelle les propos de Debord, qui qualifie le spectacle comme « le mauvais

rêve de la société moderne enchaînée qui n'exprime finalement que son désir de dormir¹²⁴ ». Le besoin de s'abêtir dont parle Linda est effectivement lié à la passivité que dénonce Debord. Si « [l]e spectacle est le gardien de ce sommeil¹²⁵ », c'est qu'il réussit, ici par le biais d'une émission, à maintenir le public dans un état d'abrutissement. On remarque que l'idée de bêtise rattachée au contenu télévisuel avait déjà été abordée par Larry Tremblay dans *Ogre*. Effectivement, apprenant qu'il sera le centre d'un des épisodes de *SOURIS SOURIS* d'une durée de trente minutes, le personnage, après avoir manifesté son enthousiasme, dévoile sa pensée réelle : « *SOURIS SOURIS* / quelle émission abêtissante / dégénérescence / honte dépravation déclin / il n'y a pas de mots / pour qualifier cette émission » (O, 19). Ce qu'on observe, c'est cette même ambivalence caractérisant les personnages de l'ogre et de Linda à l'égard de ce que propose le domaine télévisuel. Malgré le dédain ressenti par les personnages envers le contenu télévisé, le pouvoir d'attraction médiatique est si grand qu'ils ne peuvent y résister. Le pouvoir de transformation des médias sur le personnage de Linda est manifeste lorsque la jeune femme exprime les effets de l'emprise qu'a l'émission sur elle : « Je n'étais pas comme ça avant. Je suis comme ça depuis que je regarde *Piscine municipale*. » (T, 27) Les propos d'Emmanuelle viennent, quant à eux, confirmer le caractère médiocre que les personnages attribuent à l'émission : « Je sais ce que vous êtes en train de penser. C'est un téléroman insipide, grossier, vulgaire, de la merde, je suis d'accord, mais... » (T, 9) Malgré la pauvre opinion qu'ils ont tous de *Piscine municipale*, les danseurs sont complètement envoutés par le pouvoir médiatique et ne peuvent se résoudre à manquer un épisode. L'importance que les danseurs accordent à l'émission au détriment de ce qui devrait occuper leur attention, soit leur chorégraphie, est d'ailleurs immédiatement apparente au début de la pièce. En effet, dès le premier tableau où les danseurs s'expriment par le biais de paroles, leurs propos portent sur l'émission *Piscine municipale* et ne concerneront que cela, mis à part quelques confessions personnelles, jusqu'à la fin de la pièce. Ce qu'il faut ici retenir, c'est

¹²⁴ Guy Debord. *La société du spectacle*, Simar Films, 1973.

¹²⁵ *Ibid.*

que même si regarder cette émission insipide nuit aux personnages, ceux-ci ne peuvent se défaire de l'emprise télévisuelle qui les tient et qui passe avant tout par leur regard.

La même ambivalence à l'égard des médias est présente dans la pièce *Ogre*, où le personnage, tout en aspirant au statut de vedette, semble ressentir un mélange de mépris et d'admiration envers le monde télévisuel. Dans cette œuvre, le pouvoir des médias se caractérise par une sorte de paranoïa de la part du personnage. Celui-ci se sent observé et on peut supposer que toute la mise en scène de l'émission *SOURIS SOURIS* provient de l'imagination du personnage. Selon cette interprétation, l'ogre s'imagine que des caméras sont installées dans sa maison : « où sont les caméras / derrière le miroir / derrière le porte-savon / c'est une installation prodigieuse / très pro » (O, 34-35). La société du spectacle est celle dans laquelle évolue ce personnage, car c'est pour le spectacle qu'il vit. La notion de spectacle est directement liée à cette volonté de se faire voir et c'est la raison pour laquelle l'image et les apparences occupent une place si importante dans l'esprit du personnage. D'une certaine façon, l'ogre « passe du vécu au vu¹²⁶ ». Les médias sont pour lui un moyen d'exister. Cependant, malgré cette immense volonté de faire partie du domaine télévisuel, le personnage entretient une relation contradictoire et conflictuelle avec les médias. Il s'agit en quelque sorte d'une relation amour/haine où le personnage ne semble pas pouvoir vivre sans les médias, mais souffre de vivre avec eux.

Dans *Ogre*, plusieurs formes médiatiques sont critiquées par le personnage et on le constate par les mentions qu'il fait de celles-ci. Notons que l'ogre n'exprime pas explicitement son opinion négative à propos des différentes formes que prennent les médias, c'est plutôt la voix de l'auteur qu'on semble entendre à travers les paroles du personnage. Ainsi, chaque fois que l'ogre manifeste son admiration à l'égard de tel ou tel aspect de la société médiatique transparait un commentaire récriminateur de Larry Tremblay. Nous avons observé un peu plus tôt, lorsqu'il était question de l'opinion du public et de sa légitimité, que l'ogre, même s'il méprise divers aspects

¹²⁶ François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 53.

propres au monde médiatique, leur accorde aussi une certaine importance. On remarque que, derrière chacune de ses paroles faisant l'éloge des médias, se dessine une sorte d'accusation à leur encontre. On le constate entre autres lorsque l'ogre parle à son fils de son film et de sa popularité naissante : « j'ai lu tes entrevues dans les journaux / j'ai regardé tes passages à la télé / félicitations / belle campagne de promotion » (O, 27). Il serait faux de croire que seuls les journaux et la télévision sont l'objet de critique dans cette œuvre. En effet, à travers le personnage de l'ogre, Larry Tremblay pose aussi un regard sur le caractère commercial de l'industrie cinématographique. Ainsi, durant la même discussion, le père parle de manière favorable du cinéma, mais on sent bien que ses propos sont marqués de sarcasme :

le cinéma une belle machine / ça transforme n'importe quoi / combien déjà / un million non deux / non trois millions / on t'a donné trois millions pour faire / *LES ABEILLES ATTAQUENT* / beaucoup d'argent / petit pays gros budget / disproportionné tout ça / ça sent la misère à plein nez (O, 28).

La fin de l'extrait entre en contradiction avec le début, mais tout porte à croire que ce sont les deux derniers énoncés qui révèlent la pensée réelle du personnage. L'aspect de commercialisation est aussi présent plus tôt dans la pièce alors que l'ogre parle de sa fille qui a gagné un voyage au Venezuela en participant à un concours à la radio : « il fallait être le septième à appeler » (O, 13). En plus d'ajouter un caractère saugrenu aux propos de l'ogre, qui passe sans prévenir d'un sujet à l'autre, cette mention du concours contient elle aussi une certaine critique des médias et de leur aspect commercial. Encore une fois ici, le personnage n'attaque pas directement la radio et son fonctionnement. C'est plutôt par cette sorte d'excitation qui sonne faux que se dissimule avec peine le regard critique qui est posé par le dramaturge sur les médias.

Finalement, ce sont les divers acteurs de l'univers médiatique qui sont l'objet du flot de paroles ravageur de l'ogre. Ce sont notamment les dirigeants de l'industrie télévisuelle et l'équipe de tournage qui sont critiqués alors que le personnage s'apprête à être en direct à l'émission *SOURIS SOURIS* : « ils se prennent pour des gens importants / avec leurs caméras avec leurs projecteurs / je leur crache dessus » (O, 46). Si, tout au long de la pièce, l'opinion du personnage

envers les médias était généralement sous-entendue, celle-ci devient claire lorsque l'univers médiatique s'approprie entièrement le monde de l'ogre à la fin de l'œuvre. Ce regard posé en partie sur les dirigeants de l'industrie de la télévision nous rappelle *Téléroman*, où ils sont aussi critiqués. En effet, lorsque Ludovic discute de l'émission avec Hugues, il est question du pouvoir que possèdent les producteurs de contrôler tout ce qui apparaît sur les écrans du public : « Mais pour une raison décidée par les grosses têtes de la télé, Guillaume [...] fonctionne seulement s'il devient indispensable à la vie sexuelle de son entourage. » (T, 13) Bien qu'elle soit brève, une critique des médias est ici perceptible dans les propos de ce personnage.

Dans *Grande écoute*, nous avons pu constater que Roy posait un regard plutôt négatif sur les médias et qu'une grande part de cette négativité venait de son statut de vedette de la télévision. La vision pessimiste du personnage sur son milieu est donc déjà évidente. On peut ajouter que Roy partage certains traits des personnages de *Téléroman*, car, tout comme eux, il a besoin des médias pour survivre, mais tout comme eux aussi, cette nécessité le détruit. Son univers ne semble être guidé que par les contraintes de l'univers médiatique. Ce qu'on peut relever ici, c'est la légitimité que les personnages de *Grande écoute* semblent reconnaître à différentes formes de médias. On le voit entre autres lorsque Roy annonce à Dany qu'il a démissionné de son poste. Devant la réaction incrédule de Dany, l'animateur lance « Tu liras les journaux demain. » (GÉ, 57), comme si la parole des journaux valait plus que celle d'un humain. Cette phrase révèle les qualités de vérité que le public confère aux médias, mais on ne peut toutefois pas affirmer que Roy partage cette position. Les paroles de l'animateur semblent plutôt dénoncer cette confiance aveugle que la population accorde à ce qui est écrit dans les quotidiens. Le pouvoir des médias est tel que, dorénavant, on croirait davantage les médias que l'individu. La légitimité des journaux revient par la suite à la fin de la pièce au moment où Dany a remplacé Roy en tant qu'animateur et qu'il a comme invitée Mary, qu'il interroge à propos de la tentative de suicide de son fils :

Dany : [...] Les journaux en ont beaucoup parlé. Il y a des rumeurs. Mary, tu es d'accord ?
Mary : Avec toi ?
Dany : Les rumeurs.
Mary : Il y a toujours des rumeurs.
Dany : Mais il y a rumeurs et rumeurs. (GÉ, 63)

Encore une fois ici, il y a une sorte d'opposition entre les propos médiatisés, dans ce cas-ci, les rumeurs, et les paroles d'un individu réel. Même si aucune critique évidente n'est faite de la part des personnages à l'encontre des médias, on perçoit la voix de l'auteur qui dénonce l'influence des produits médiatiques qu'il fait proliférer autour de ses personnages, à l'image de la société actuelle.

C. Le symbole du sourire : se cacher sous les apparences

Lorsqu'on est face à un individu, le premier élément qui s'impose au regard est bien souvent le visage. C'est par lui qu'on peut déceler le plus facilement les émotions ressenties par l'autre, particulièrement par le sourire. Cette porte de la personnalité qu'est le sourire, Larry Tremblay ne manque pas de l'utiliser et on est en droit de supposer que cette utilisation revêt plusieurs significations. Le motif récurrent du sourire met d'abord en évidence l'intérêt exagéré qu'on lui accorde en tant que société. Il symbolise en quelque sorte l'importance des apparences dans la société télévisuelle dont on a amplement parlé. C'est le cas du personnage de la pièce *Ogre*, qui se trouve piégé dans l'émission *SOURIS SOURIS*. Le jeu de mots met ici immédiatement en évidence le fait que le sourire est une injonction proférée par les producteurs de l'émission, qui piègent leur sujet telle une souris. L'exigence de sourire reflète le caractère artificiel créé par les médias et le règne de l'apparence. Cette idée est appuyée par les paroles du personnage disant que « sourire / (pause) / sourire jusqu'au bout / c'est tout ce qu'il faut / l'humanité ne veut rien d'autre » (O, 46). Pour Lasch, le sourire est le reflet de l'attitude que l'on adopte maintenant qu'on est constamment sous l'impression qu'on peut être filmé :

« Souriez, la caméra invisible vous observe! » L'intrusion de cet œil omniprésent dans la vie quotidienne ne nous étonne plus et ne nous

surprend plus sans défenses. Inutile de nous rappeler qu'il faut sourire. Ce sourire accueillant, bienveillant, s'est gravé sur nos visages et nous savons même sous quels angles il est le plus flatteur¹²⁷.

Sourire est donc un acte forcé et non une façon d'« exprimer sa joie ou son amusement¹²⁸ ».

Pour les personnages des pièces de Tremblay, le sourire peut aussi être vu comme une sorte de masque derrière lequel se réfugient ceux qui sont l'objet du regard. Dans *Grande écoute*, le motif du sourire revient à plusieurs reprises. À titre d'exemple, lorsque Roy commente le piteux état des dents de son invité Sony, ce dernier réplique qu'il ne désire pas être beau, ce à quoi Roy répond en s'exclamant : « Mais tout le monde veut être beau ! » (GÉ, 44). L'attrait pour le sourire est par la suite repris à la fin de la pièce et ce sont maintenant les dents de Roy qui sont l'objet du regard lorsque Dany, devenu animateur, le questionne : « C'est important pour toi, d'avoir des dents aussi éclatantes de blancheur ? » (GÉ, 59) Plus tard, le fils de Roy est interviewé par Dany et le père est alors confronté à une situation difficile, celui-ci étant pris au piège sur le plateau aux côtés de son fils qui a tenté de se suicider. On comprend par le biais des questions de Dany que c'est par la faute de Roy, à cause de « cette chose [...] gluante » s'étant déroulée entre eux et qui a « traumatisé » (GÉ, 64) son fils, que Willy a voulu mettre fin à sa vie. Au moment où Dany tente d'obtenir un commentaire de la part de Roy, l'animateur déchu a comme unique réaction de vouloir « montrer [s]es dents » (GÉ, 64) à la caméra. Notons que des mots ici employés par l'auteur ne se dégagent pas l'idée d'un sourire. On imagine plutôt un personnage dont le désarroi est apparent dans une grimace figée. Montrer ses dents bêtement devant un public est-il la façon qu'a trouvée l'animateur de dissimuler sa vulnérable identité mise à nu derrière son apparence ? La répétition d'un simple « Oui. », faite par Willy lorsqu'il est interrogé par Dany, contribue au malaise existant entre Roy et son fils en plus de contraster avec les formules préfabriquées de l'ancien animateur employées plus tôt dans la pièce. Comme s'il s'agissait d'un mécanisme de défense. Alors que l'entrevue tire à sa fin, c'est la femme de Roy, qui le méprise et qui dévoile leur relation, qui le

¹²⁷ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 87

¹²⁸ *Antidote 9*, version 5,3 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2018.

pousse encore une fois à montrer ses dents. La fin de cette pièce rappelle incontestablement celle d'*Ogre* où les dernières paroles du personnage qui s'apprête à tourner en direct sont : « souris / (pause) / souris » (O, 47). Dans les deux cas, on est face à un personnage dont le sourire est figé et artificiel devant les médias qui l'exposent. Finalement, mentionnons que, pour Tremblay, le sourire représente aussi un synonyme du vide : « À la fin, il n'y a plus rien sinon un sourire qui camoufle le vide¹²⁹. » Essentiellement, on peut retenir que le sourire grimacé par les personnages de Tremblay dans les pièces à l'étude est à la fois un masque et un exutoire face aux regards oppressants qui les affligent.

D. Fragmentation par le regard

Dans l'ensemble, nous avons vu au cours de ce chapitre de quelles façons le regard contribuait à construire ou déconstruire l'identité des personnages touchés par celui-ci. Nous avons plus particulièrement insisté sur la place qu'occupaient les apparences dans l'univers des personnages ainsi que leur besoin d'être reconnus par l'autre. Nous avons aussi illustré la puissance des médias à l'aide de multiples extraits des œuvres étudiées. L'importance du regard du public a été relevée et les différents effets du vedettariat sur l'individu, qu'il s'agisse d'une personne banale ou d'une célébrité, ont été détaillés. L'opinion des personnages à l'égard des médias a par la suite été étudiée. Finalement, nous avons vu que le symbole du sourire était une exigence de la société médiatique actuelle, mais qu'il représentait aussi le masque sous lequel se dissimulait le désarroi des personnages.

¹²⁹ Larry Tremblay. « One body show », *Figures du monologue théâtral, ou, Seul en scène*, Colloque Figures du monologue théâtral (2005, Québec, Québec), Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 19.

CHAPITRE 2 : Des propos vides et des échanges banals

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la fragmentation identitaire du personnage de Larry Tremblay passait principalement par le regard qui était posé sur lui. Il convient à présent d'examiner de quelles façons le dramaturge rend apparent le morcellement de ses personnages. Les travaux de Ryngaert et Sermon nous seront utiles. Ces théoriciens, qui s'intéressent particulièrement au personnage de théâtre, proposent d'examiner ce dernier « selon une série de catégories particulières¹³⁰ », dont l'importance varie d'un texte à l'autre. Dans le cas du corpus étudié, c'est la catégorie dramaturgique de la parole qui retiendra davantage notre attention. Ryngaert suggère, comme « première approche d'un fragment de dialogue¹³¹ », de se pencher sur tous les sujets abordés, quelle que soit leur importance les uns par rapport aux autres, et de les hiérarchiser en les examinant parallèlement aux relations qu'entretiennent les personnages entre eux¹³². Cette façon de faire nous permettra entre autres de mettre en évidence la banalité dont sont marqués les propos des personnages. Nous verrons que la société du spectacle décrite par Debord correspond à la société dans laquelle vivent les personnages de Tremblay, le statut de l'œuvre disparaissant progressivement au profit de celui de l'individu. Nous observerons que la disparition de l'œuvre combinée à la prédominance de la banalité offre les conditions idéales à la médiatisation de l'homme ordinaire.

Il restera par la suite à analyser de manière plus approfondie le langage des personnages de Tremblay. Nous allons montrer comment, tout comme l'avait remarqué Jane Moss dans son étude sur trois pièces antérieures du dramaturge, les personnages « ont tous recours à un langage ou à des formes spécifiques d'expression linguistique pour créer une *persona* publique, pour masquer [la] douleur¹³³ » qu'ils subissent. Nous constaterons que le langage employé par

¹³⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Op. cit.*, p. 17.

¹³¹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014 [2008], p. 87.

¹³² *Ibid.*, p. 88.

¹³³ Jane M. Moss. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 65.

les personnages s'éloignent souvent des cadres social et relationnel évoqués par Ryngaert¹³⁴ et se morcelle au même titre que leur identité. Dans une étude concernant *La hache* (2006), de Larry Tremblay, Lucie Robert décrivait l'énonciation du personnage comme une « [p]arole inquiète et disloquée, [une] expression du doute et de la quête, [un] éparpillement intérieur, [une] dissolution du moi¹³⁵ ». Nous croyons pouvoir affirmer que ces caractéristiques sont aussi celles des personnages des pièces de notre corpus. Il conviendra d'observer le lien entre la fragmentation identitaire des personnages et la fragmentation de leur langage, celui-ci comportant notamment de nombreuses répétitions attestant le vide qui caractérise les propos. Nous verrons que le morcellement identitaire des personnages se perçoit dans un besoin pressant de prendre la parole, qui se bute bien souvent à une absence de destinataire. C'est en analysant la forme que prend le discours de personnages spécifiques que nous pourrions mettre en lumière les aspects formels que Tremblay a utilisés afin de rendre plus saillante la déconstruction identitaire causée par l'action des médias.

A. La disparition de la pensée

a. Ne penser à rien ou ne rien dire

Les considérations qui suivent ont pour but de tisser un lien entre la banalité des propos des personnages des œuvres étudiées et l'acte de penser qui, selon Larry Tremblay, serait devenu difficile à accomplir pour l'humain : « Que s'est-il passé pour que penser, cet acte foudroyant, demande à présent un effort colossal¹³⁶? » Étant donné que depuis plus de quarante ans, « [c]elui qui parle [...] agit moins à travers le monde que dans et par le discours qu'il tient sur ce monde¹³⁷ », l'importance d'observer les paroles des personnages nous semble évidente.

¹³⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014 [2008], p. 88-89.

¹³⁵ Lucie Robert, « Le corps et la voix. Figures de l'autorité créatrice », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 123.

¹³⁶ Larry Tremblay, « Résister à la littéralité », *Liberté*, vol. 51, no 1, février, 2009, p. 9.

¹³⁷ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 84.

L'analyse de différents extraits permettra de montrer que l'auteur a illustré, à la fois dans le fond et dans la forme, son inquiétude à l'égard de la précarité de la pensée. Si certains personnages réfléchissent explicitement aux efforts qu'implique l'acte de penser, on constate que c'est par le vide des propos de nombreux personnages que Tremblay dénonce le plus ouvertement la disparition de la pensée, qu'il attribue sans contredit aux médias. Nous verrons que le vide a été exprimé dans l'ineptie des propos des personnages, mais qu'il se manifeste aussi dans l'absence de propos.

Dans la pièce *Ogre*, Tremblay tourne nettement en dérision l'acte de penser, son personnage se surprenant à réfléchir devant les événements qui s'accumulent dans sa journée : « quelle journée / (pause) / que faire / (pause) / me voilà en train de penser / (pause) » (O, 31). Penser est de toute évidence une action inhabituelle pour l'ogre. Cette idée se confirme lorsqu'il est sur le point de passer en direct à la télévision et qu'il voit d'un bon œil le fait de ne plus rien ressentir et de ne plus penser : « je ne ressens rien / (pause) / un bon signe / (pause) / sûrement un bon signe / (pause) / je ne pense à rien » (O, 44). L'absence de réflexion serait ainsi la zone de confort de ce personnage et à mesure que les médias s'emparent de son identité en la médiatisant toujours davantage, sa faculté de penser s'amointrit.

Concernant *Téléroman*, le thème de la disparition de la pensée a déjà été brièvement mentionné dans le chapitre précédent, lorsqu'il était question de la perception qu'avaient les personnages des médias. L'appauvrissement de la pensée y était alors envisagé sous l'angle de la bêtise. Nous avons vu que Linda était ambivalente à l'égard de l'émission *Piscine municipale*, la jeune femme la regardant sous prétexte de « retir[er] beaucoup de jouissance à [se] voir enfoncer dans la bêtise alors [qu'elle sait qu'elle est] brillante » (T, 27). Le tableau durant lequel elle se lance dans un monologue est d'ailleurs très évocateur : « Le vide-qui-sidère » (T, 25). Il s'agit d'un concept élaboré par Linda elle-même « en méditant sur la belle gueule de Guillaume » (T, 28) qui, rappelons-le, est un personnage de *Piscine municipale*. La sidération serait l'« anéantissement subit d'une ou plusieurs fonctions vitales provoqué par un choc émotionnel

violent¹³⁸ ». Le vide-qui-sidère serait donc un symptôme de l'univers télévisuel, qui n'offre que vacuité au public. Les propos d'Yves, un des danseurs de la troupe, offrent un exemple de l'absurdité du contenu de *Piscine municipale* : « As-tu regardé *Piscine municipale* hier soir ? Ça va mal. De plus en plus. La mère de Lucie a de gros gros problèmes avec ses implants mammaires. Plus gros que jamais. J'anticipe une catastrophe. Pour la semaine prochaine. » (T, 35) L'exagération teintant les paroles d'Yves illustre à quel point le personnage est investi dans l'émission et absorbé par la bêtise qu'elle étale. Si Linda parle de son expérience personnelle du vide liée à « sa fixation pour Guillaume » (T, 27), on a l'impression qu'elle décrit l'expérience du public dans son ensemble face au contenu télévisuel :

Vous lui obéissez, vous sombrez dans un évier, remontez à la surface mais la bulle que vous êtes devenue est de plus en plus creuse. Vous êtes sous l'emprise du vide-qui-sidère. Et vous adorez ça ! Alors, vous recommencez dans l'espoir que, cette fois-ci, la bulle va éclater. (T, 28)

Les nombreuses répétitions du pronom « vous » accentuent cette idée que nous sommes tous touchés par ce vide-qui-sidère.

Dans le cas de *Grande écoute*, la disparition de la pensée est illustrée par la vacuité des propos des personnages. Dès le début de la pièce, Roy dit à son invité qu'il n'est « [p]as facile de dire n'importe quoi. (GÉ, 5) ». On décèle la voix ironique de l'auteur derrière ces paroles, mais on ne peut être entièrement convaincu que le personnage lui-même fait usage d'ironie ou s'il pense réellement ce qu'il dit. Selon Debord, « la conversation est presque morte, et bientôt le seront beaucoup de ceux qui savaient parler¹³⁹ ». Autrement dit, ceux qui s'opposaient à la société spectaculaire, qui accordaient une importance à la lecture, ne sont plus très nombreux. À son avis, la société spectaculaire ne permettrait pas le dialogue. C'est ce qui est illustré sur le plateau de Roy, alors que les discussions sautent du coq-à-l'âne et ne semblent avoir aucune ligne directrice. Par souci de concision, nous nous limiterons aux propos de la première entrevue :

Roy : [...] Revenons à toi.
Gary : Je boxe.

¹³⁸ *Antidote 9*, version 5,3 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2018.

¹³⁹ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 38.

Roy : Oui, mais la vie ?
Gary : C'est évident.
Roy : D'accord avec toi. (GÉ, 11)

Dans cet échange, on remarque rapidement l'absence de continuité entre les questions de l'animateur et les réponses de l'invité. Afin de mieux saisir le personnage, Ryngaert explique la pertinence d'« étudier le dialogue du théâtre comme un échange conversationnel entre des énonciateurs, [de] comprendre les relations entre les mots et ceux qui les disent et [d']analyser pourquoi ils les disent¹⁴⁰ ». Il ajoute que « l'analyse des situations de communication et des rapports de force entre les énonciateurs¹⁴¹ » peut aider à la construction des personnages. Dans l'exemple précédent, bien que la forme du dialogue respecte le code social de questions/réponses que commande le *talk-show*, le contenu, lui, « rompt avec le code prévisible¹⁴² ». On l'observe aussi lorsque Roy demande à Gary s'il peut « ajouter quelque chose » (GÉ, 7) et que le boxeur commence à parler de sa peur des monstres :

Gary : Ils ont des gueules pas possibles, des crocs qui leur déchirent la face, et ils éjectent du pus comme moi je pisse quand j'ai trop bu.
Roy : Tu veux dire ?
Gary : Rien. Tu m'as demandé d'ajouter autre chose, alors j'ai ajouté autre chose. (GÉ, 7)

Cette dernière réplique de Gary vient briser la règle liant l'animateur et son invité, la coopération entre les deux personnages semblant ici forcée¹⁴³. Cette brisure n'est qu'un des éléments qui nous informent à propos des relations qu'entretient Roy avec les gens défilant sur son plateau. Cette incongruité des relations révèle une faille chez le personnage principal de la pièce, le non-respect du code social et, par prolongement, du concept du *talk-show* participant à la fragilisation de l'animateur et de son travail.

Un autre exemple du vide caractérisant les échanges entre Roy et Gary est celui où l'animateur aborde le sujet de l'avenir de l'humanité en posant, cette fois, une question incitant

¹⁴⁰ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014 [2008], p. 82.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 94.

davantage à réfléchir. Alors qu'on espère qu'une discussion cohérente et profonde suivra, la conversation ne va finalement nulle part, la vacuité langagière ne semblant avoir aucune issue :

Roy : Qui, selon toi, possède une vision juste de ce qui se passe actuellement dans le monde ?

[...]

Gary : Ce que je pense, c'est qu'une vision juste, ça n'existe pas.

Roy : Intéressant. Mais pourquoi ?

Gary : Parce que c'est impossible.

Roy : Tout est dit. (GÉ, 12-13)

L'absence d'explication logique de Gary et la réaction de Roy à l'égard de celle-ci montrent que les deux semblent peu soucieux, ou simplement inconscients, de la superficialité de leurs propos. Dans cet extrait, soulignons le manque d'écoute de l'animateur, qui approuve les dires de l'invité sans nécessairement y porter attention. Nous reviendrons sur cette question un peu plus tard. La banalité de la discussion entre Roy et Gary rappelle ce que faisait remarquer Jost à propos des participants des télé-réalités. Selon lui, les participants, qui semblent analyser leur situation, ont des propos finalement bien banals, « leurs raisonnements [étant] en général simplistes, binaires, mécaniques, privilégiant les réponses immédiates et brutales à leurs observations¹⁴⁴ ». On peut sans aucun doute affirmer que ce manque de réflexion au profit de réponses instantanées s'applique aussi au *talk-show* de *Grande écoute* dépeint par Tremblay.

Toujours concernant le vide des propos, on remarque qu'il est aussi représenté par le caractère amateur du *talk-show* de Roy. Le code social est effectivement brisé par l'animateur lui-même alors qu'il démontre un flagrant manque de maîtrise de son sujet lorsqu'il interviewe ses invités. L'animateur se trompe, par exemple, à propos du nombre de combats gagnés par Gary. Le fait que le même type d'erreur se reproduit plus tard avec son invitée Cindy révèle qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé : « Excuse-moi : traduit en quinze langues » (GÉ, 29). Bien qu'elles puissent paraître anodines, ces erreurs dévoilent la préparation négligée du personnage pour ses entrevues. Nous comprenons plus tard que ce manque d'attention pour des éléments cruciaux de son travail est cohérent avec le regard méprisant que Roy pose sur son métier et sur lui-même.

¹⁴⁴ François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 58-59.

Jusqu'à maintenant, nous avons vu que Larry Tremblay a illustré la disparation de la pensée dans les œuvres qui nous intéressent par l'attitude des personnages envers toute réflexion, par l'intérêt accordé au contenu absurde d'une émission télévisée ainsi que par l'ineptie des paroles de certains personnages.

b. La répétition comme illustration du vide

Si la vacuité présente dans l'univers médiatique est perceptible dans ce que disent les individus qui participent de près ou de loin à ce milieu, il convient de se pencher sur la figure de la répétition rythmant les propos de certains personnages. La pièce où l'usage de la répétition est le plus frappant est sans contredit *Grande écoute*. Ce phénomène touche d'ailleurs plus d'un personnage. Il nous apparaît évident que la répétition est un moyen très efficace pour souligner une absence de contenu. Les répétitions sont manifestes dans l'univers télévisuel du *talk-show* animé par Roy :

Roy : Ça te rend heureux ?
Gary : Ça me rend heureux.
[...]
Roy : Continue.
Gary : Je continue ?
[...]
Roy : Très juste. D'accord. Donc ?
Gary : Donc ?
[...]
Roy : À la femme de ta vie ?
Gary : À la femme de ma vie.
[...]
Roy : Le plus proche.
Gary : L'avenir le plus proche ?
[...]
Gary : Le plus proche ? Toujours le plus proche ?
Roy : Toujours le plus proche. (GÉ, 5-9)

Cette discussion entre Roy et son invité est principalement constituée de répétitions, qui créent un effet de redondance, de vide et de sur-place. Si c'est avant tout l'invité qui répète les énoncés de l'animateur, l'inverse est aussi vrai, comme l'illustre la suite de la discussion :

Gary : Mon père répète souvent qu'il y a un hic.
Roy : Un hic ?
Gary : Un hic.

Roy : D'accord, un hic. Et ta mère ?
Gary : Ça la rend triste que mon père lui lance à la face un hic.
Roy : Un hic. (GÉ, 9)

La même structure revient avec Sony, un autre invité :

Sony : Pas des vrais.
Roy : Pas des vrais.
Sony : En plastique.
Roy : En plastique. (GÉ, 47)

Le vide est donc présent, peu importe la posture du personnage, animateur ou invité. Ces échanges s'apparentent à un échange de tennis, manière dont Jost perçoit les entrevues de *talk-shows*¹⁴⁵. Le thème du combat est aussi présent du début à la fin de la pièce, et on peut l'interpréter comme le combat que Roy mène contre ses invités et, ultimement, contre la société médiatique. Les répétitions surviennent au cours d'une même entrevue, mais certaines, telles que « Pourquoi pas ? » (GÉ, 10, 28), reviennent aussi d'un invité à l'autre, entraînant une certaine indifférenciation des personnages.

Un dernier élément à mentionner concernant les répétitions dans *Grande écoute* est le fait qu'elles reviennent de manière plus insistante dans l'univers médiatique que dans le quotidien de Roy, bien qu'il soit aussi contaminé par les médias. On le remarque notamment par la présence manifeste des répétitions dans le dernier tableau de la pièce, où Dany a pris le rôle de l'animateur :

Dany : Je croyais. Donc.
Roy : Donc.
Dany : Donc.
[...]
Dany : [...] Tu ne veux pas répondre ?
Roy : Oui, je veux répondre.
Dany : Bien sûr, tu veux répondre. J'ai une surprise pour toi.
Roy : Une surprise.
Dany : Oui, une surprise. Regarde.
[...]
Roy : Willy.
Dany : Oui, Willy.
Roy : Willy.
Dany : Oui, Willy est avec nous en studio pour toi. (GÉ, 61-62)

¹⁴⁵ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 99-100

Ce dialogue entre Dany et Roy atteste que les médias jouent un rôle majeur dans le vide des propos des individus. Il importe maintenant d'observer si cette réalité est la même chez les personnages des deux autres pièces à l'étude.

Les répétitions que l'on trouve dans *Ogre* se présentent davantage sous forme d'un leitmotiv. À titre d'exemple, l'ogre répétera qu'il a « quelque chose à dire » à de multiples reprises, mais répétera aussi sans cesse les mêmes idées. Il demandera plusieurs fois qu'on lui apporte des chips ou de la bière, insistera souvent sur l'importance d'arriver à l'heure à la première de son fils et sera préoccupé par la signature de son contrat. La figure de la répétition représente ici le cercle vicieux dans lequel est confiné le personnage, qui reste immobile tandis que tout bouge autour de lui. Ainsi, les répétitions, en plus d'accentuer la vacuité des propos du personnage, amplifient l'emprisonnement vécu par cet homme qui se croit le centre de l'appareil médiatique.

Téléroman est aussi caractérisée par un leitmotiv, celui des personnages qui ressentent le besoin de prendre la parole, aspect qui sera abordé dans la seconde partie de ce chapitre. Pour l'instant, concentrons-nous sur les propos du personnage de Christophe, qui répète à maintes reprises les qualificatifs qu'il a lui-même attribués à la chorégraphie qu'il a créée : « [V]ous êtes en train de danser *Cheval*, une chorégraphie expérimentale et visionnaire ! Expérimentale... visionnaire... expérimentale... visionnaire... expéri... mentale...vision... naire ! » (T, 7) Ce qu'on constate par la suite lorsque le personnage s'adresse au public, c'est que, bien que son vocabulaire soit riche, celui-ci dissimule en réalité un énorme vide : « C'est pourquoi je tiens, avec eux, à créer une chorégraphie [...] que je considère expérimentale et visionnaire, sans savoir ce que j'entends précisément par "expérimentale et visionnaire". » (T, 8) Ces paroles rappellent d'ailleurs l'intérêt accordé aux apparences abordé au premier chapitre. Christophe emploie en quelque sorte des termes pour impressionner son public sans leur accorder de sens particulier, prouvant que la superficialité l'emporte sur le contenu. La discordance entre les mots et ce qu'ils signifient est manifeste à la fin de la pièce alors que le chorégraphe réalise que son spectacle sera un échec devant le désintérêt et le manque de rigueur de ses danseurs et danseuses :

« Expérimental, visionnaire. Deux mots. Mais seulement des mots, pas les choses qui viennent avec. » (T, 40) Le contraste entre les mots avec lesquels Christophe avait imaginé sa danse et ce qu'ils désignent dans la réalité s'inscrit dans l'idée que le langage s'est vidé de son sens, idée qui revient dans chacune des pièces à l'étude.

Maintenant que nous avons démontré les différents moyens qu'utilise Tremblay pour illustrer la disparition de la pensée causée par la prolifération des médias, nous verrons que cet effacement se déroule conjointement à l'appauvrissement de l'art. Il conviendra alors d'analyser la manière dont le dramaturge a mis en évidence la cause de cette perte d'intérêt pour l'art.

c. L'individu au détriment de l'œuvre

i. Ascension de la vedette-marchandise

« Peu importe le sujet, c'est la relation qui compte. » (GÉ, 35) C'est ce qu'affirme un journaliste à propos du *talk-show* qu'anime Roy dans la pièce *Grande écoute*. Cette déclaration est équivoque, celle-ci pouvant être perçue sous un angle positif ou négatif. Elle peut d'un côté évoquer le concept du spectateur émancipé, élaboré par Jacques Rancière à propos du théâtre, selon lequel les spectateurs « deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs¹⁴⁶ ». D'un autre côté, elle résume bien l'idée selon laquelle le contenu est devenu secondaire par rapport à la personne qui en est l'auteur. En songeant aux trois œuvres de notre corpus et à ce qui a été dit précédemment, il nous apparaît évident que cette phrase tirée de *Grande écoute* comporte une connotation négative plutôt que positive. Ainsi, même si relation participative du spectateur est bien présente dans les médias d'aujourd'hui, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent à propos de l'importance du public, les œuvres à l'étude ne reflètent en rien les bénéfices que peut apporter une telle relation. On remarque que la façon dont Tremblay présente le vedettariat s'apparente davantage à la pensée de Jost. Ce théoricien

¹⁴⁶ Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 10.

souligne qu'« [à] partir du moment où l'écrivain a "vendu" son produit par et dans les écrans, il a dû prouver qu'il était, avant tout, plus doué que d'autres pour raconter sa vie. [...] Restait à acquérir le droit de tous à vivre dans l'écran¹⁴⁷. » Selon Jost, l'œuvre serait donc réduite, dans la société actuelle, à une simple marchandise dont l'écrivain doit faire la promotion en effectuant des apparitions médiatiques afin d'en assurer la vente. À ce sujet, Debord souligne d'ailleurs qu'« [u]ne notoriété anti-spectaculaire est devenue quelque chose d'extrêmement rare¹⁴⁸ ». Cette réalité est celle que critique Tremblay, le dramaturge l'illustrant clairement dans les pièces à l'étude. On s'intéresse maintenant davantage à la personne qu'à l'œuvre : « La capacité de l'écrivain à débiter en tranches sa biographie, ni plus ni moins originale ou banale que la nôtre, est devenue la condition de sa réussite médiatique¹⁴⁹. » Cette affirmation de Jost peut sans contredit s'appliquer à tout artiste, mais aussi simplement à toute personne touchée par les médias. Déjà à la fin des années 1980, Lasch décrivait la façon dont l'écrivain percevait le monde, soit « comme son propre miroir¹⁵⁰ ». Plus précisément, il expliquait que l'écrivain, plutôt que de décrire « ses expériences "intérieures"¹⁵¹ » de façon à représenter un fragment de la réalité, « sédui[sait] afin qu'on s'intéresse à lui, qu'on l'acclame, qu'on sympathise, et qu'ainsi l'on conforte son identité chancelante¹⁵². » L'idée de séduire son public était déjà bien présente. Pourtant, la différence qu'on remarque à l'ère actuelle est que la séduction ne se trouve plus dans le contenu des créations. Elle s'est plutôt déplacée en dehors même de l'œuvre. La question de la séduction sera développée davantage un peu plus loin lorsque nous analyserons le vocabulaire du personnage de Roy. Pour l'instant, concentrons-nous sur la marchandisation de l'individu mise en scène dans les œuvres de Tremblay. Debord affirme que « c'est la vente qui authentifie toute valeur¹⁵³ ». Ce qu'on remarque à la lecture des pièces du corpus, c'est que l'objet de la vente est

¹⁴⁷ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 84.

¹⁴⁸ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 27.

¹⁴⁹ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 84.

¹⁵⁰ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 59.

la personne devant la caméra. Dans la pièce *Grande écoute*, Roy fait la promotion des invités en débitant une foule d'informations les mettant en valeur tels des produits qu'il tente de vendre :

Tu as réinventé la boxe avec ton style fulgurant. Tu t'acharnes sur ton adversaire avec la précision d'un scalpel et l'élégance d'un danseur. Tu as été approché par plusieurs marques mondialement connues. Tu es multimillionnaire. Tu te présentes bien. Et tout cela avant l'âge de vingt ans ! (GÉ, 10)

Ici, Roy fait la promotion de Gary en déballant ses qualités et ses exploits. La répétition du pronom « tu » vient mettre l'accent sur l'individu. L'animateur utilise le même ton promotionnel un peu plus tard avec son invitée Cindy, qui a écrit un livre après que sa mère se soit immolée devant un centre commercial :

Le cœur incombustible a battu tous les records de vente depuis sa sortie. Traduit en douze langues [...] Un tout petit livre, quelques pages à peine, à tel point que tout le monde ne l'appelle plus que *Le petit livre rouge*. (Roy sort de son veston un minuscule livre rouge vif) Mais... mais qui possède une densité de vérité, une intensité de pensée, un appel à la plus exigeante des spiritualités, qui vaut à lui seul toute une bibliothèque. Un petit livre rouge qui a changé la vie de milliers de gens. (GÉ, 29)

Dans cet extrait, la perte de la faculté de pensée dénoncée par Tremblay est réaffirmée par l'allusion faite par le dramaturge au petit livre rouge de Mao Zedong. En effet, en plus de créer un lien entre l'influence du livre de Cindy et celle qu'a eue l'ouvrage de l'ancien dirigeant chinois, Tremblay dénonce par la bande la Révolution culturelle, qui a, en quelque sorte, encouragé dans le passé tout ce que le dramaturge dénonce maintenant. Le ton promotionnel sur lequel est présenté le livre de Cindy accentue cette dénonciation que fait Tremblay de la propagande ayant suivi la publication de dizaines de millions d'exemplaires des écrits de Mao Zedong. Finalement, la façon de présenter l'individu comme une marchandise est reprise dans la pièce *Téléroman* alors que Guillaume, personnage de *Piscine municipale*, fait aussi l'éloge de son ami qui tente de percer dans le domaine de la musique : « Tes chansons, c'est du béton. Tu brilles pour moi comme une star. Déjà. Ton style est inimitable. Ta musique frôle l'envoûtement. Tu seras un interprète-auteur-compositeur de calibre international. » (T, 42) On remarque que dans les trois cas présentés, il y a une marchandisation de l'individu.

Dans la pièce *Ogre*, la critique de la marchandisation est représentée par l'image du gavage. Effectivement, la société de consommation est critiquée tout au long de la pièce, le personnage réclamant à plusieurs reprises des chips, de la bière ou du porto : « des chips / (pause) / des chips / (pause) / ça mérite des chips / (pause) / du porto / des bretzels » (O, 39-40). Ce type de nourriture est, à n'en pas douter, associé à celui que l'on consomme devant le téléviseur. Ce qui mérite aussi d'être souligné, c'est que la pièce *Ogre* est en quelque sorte le spectacle du banal. Le spectacle que propose l'ogre au public est le gavage : « je dois manger plusieurs heures par jour / leur prouver que j'ai des capacités étonnantes / je leur boirai des caisses de bière / en pleine face / ils verront bien que je n'ai pas de fond / tous vont applaudir debout » (O, 37). Cela nous amène à nous attarder à l'un des effets de la marchandisation. Selon Debord, une de ses conséquences immédiates serait « [l]a perte de la qualité, si évidente à tous les niveaux du langage spectaculaire, des objets qu'il loue et des conduites qu'il règle¹⁵⁴ ». La perte de qualité avait d'ailleurs déjà été abordée par Lasch à propos de la réussite sociale. Le sociologue explique que les manuels « consacrés à la réussite [...] soulignent que les apparences — “les images réductrices” — sont plus importantes que la qualité du travail exécuté, la réputation, l'attribution d'un succès comptant plus qu'un véritable accomplissement¹⁵⁵ ». Ces propos corroborent l'idée que, avec la glorification médiatique de l'individu, sont venues la commercialisation de l'art et la perte de l'intérêt pour l'objet artistique. La disparition de l'art est d'ailleurs clairement énoncée dans la pièce *Grande écoute*. Cela nous permet de croire que, pour Tremblay, avec la perte de la pensée survient inévitablement la perte de l'art. Le statut précaire des œuvres artistiques est directement commenté par Dany alors qu'il se met dans la peau d'Amy, l'une des invités de Roy : « Il y a des espèces en voie de disparition. Eh bien, l'art est aussi une espèce en voie de disparition. Parce que... parce que les gens n'en comprennent plus l'utilité. » (GÉ, 40) La critique du dramaturge est ici évidente d'autant plus que le personnage

¹⁵⁴ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 24.

¹⁵⁵ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 105-106.

ajoute que les « signes avant-coureurs de cette désaffectation » (GÉ, 40) sont « [l]a décadence de notre civilisation » (GÉ, 40).

Dans l'ensemble, ce que nous montre Larry Tremblay dans ses œuvres consacrées aux médias, c'est que cette incompréhension croissante à l'égard de l'art n'est pas un phénomène isolé, qu'il concerne les personnages de ses pièces comme l'humanité de manière générale. Nous verrons que cette réalité est aussi marquée par le récent phénomène de la transformation d'individus anonymes en vedettes.

ii. Le règne de l'homme banal – La transformation de l'homme quelconque

La banalité est un sujet que François Jost a amplement abordé dans ses travaux et c'est notamment en observant la télé-réalité qu'il développe son concept du culte du banal. Rappelons que ce culte est orienté vers la monstration du banal plutôt que vers sa représentation¹⁵⁶. Jost explique que le culte du banal, s'il n'est pas un phénomène nouveau, s'est cependant transformé avec l'avènement des médias : « [E]n envahissant nos téléviseurs, le culte du banal a fondamentalement changé. Il ne relève plus d'un processus d'individuation, attentif à la différence de chacun, mais d'un droit revendiqué par le téléspectateur à se regarder vivre¹⁵⁷ ». L'homme banal apparaissant à la télévision représenterait ainsi tout un chacun. Comme le mentionne Jost, la télévision laisse la place aux « gens ordinaires », aux anonymes¹⁵⁸. En occupant cette nouvelle place, l'homme ordinaire se transforme, acquérant progressivement un statut de vedette à mesure qu'il se médiatise. Si, « dès qu'il est rediffusé, n'importe quel événement banal (du monde de la télévision) est doté d'une valeur particulière¹⁵⁹ », c'est aussi le cas des individus participant à l'évènement. Établissant un parallèle entre la conception de l'artiste allemand Joseph Beuys et l'avènement de la reconnaissance de l'homme banal, Jost remarque que « [l]e "tout le monde est

¹⁵⁶ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

un artiste” de Beuys a fait place à “chacun est exceptionnel”, dès lors qu’il apparaît à la télévision¹⁶⁰ ». Ainsi, le statut de vedette serait maintenant accessible à grosso modo n’importe qui. À supposer que l’homme banal ait « [d]roit à être un héros, droit à passer à la télévision, droit de l’homme sans qualité à être connu et adulé¹⁶¹ », cela ne signifie pas qu’il ait un contenu à partager. C’est d’ailleurs ce que dénonce Larry Tremblay dans ses pièces :

La télé-réalité claironne la mort de l’artiste et son remplacement par la vedette spontanée [...] La vedette spontanée ne possède aucune compétence spécifique, doit ne rien faire, ne rien savoir. La vedette spontanée, si elle a une âme, la vend au plus vite. Si elle n’en a pas, c’est une étape de moins dans l’opération. La télé-réalité transforme en veau d’or le toc et la chair¹⁶².

Les propos de Jost concernant les candidats des télé-réalités, bien que plus nuancés, soulignent des caractéristiques semblables : « Hommes et femmes sans qualités, ils ne brillent ni par leurs conversations ni par leurs actions¹⁶³ ». Ce sur quoi il attire notre attention est le fait que « [c]’est même en raison de leur manque d’originalité, de leur capacité à ressembler à leurs spectateurs, qu’ils sont là, à la merci de leurs regards¹⁶⁴ ». La volonté de voir des personnes banales à l’écran proviendrait donc du « désir d’admirer non plus des surhommes, qui nous écrasent de leur supériorité, mais des “héros du quotidien”, qui, en même temps qu’ils représentent des valeurs positives [...] ont des failles, des défauts, comme nous¹⁶⁵ ». De toute évidence, les valeurs positives dont il est ici question ne sont pas ce qu’a voulu représenter Tremblay dans ses pièces. Au contraire, tout pousse à croire que c’est la vacuité véhiculée par l’homme banal qui est l’objet de sa satire pessimiste des médias.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶² Larry Tremblay. « Résister à la litté-réalité », *Liberté*, vol. 51, no 1, février, 2009,], p. 14

¹⁶³ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 5.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 70.

iii. Séduction et manipulation dans *Grande écoute*

Nous avons montré plus tôt que l'intérêt accordé à la personnalité médiatisée avait supplanté l'œuvre, qu'un artiste n'apparaissait plus dans les médias pour parler de son œuvre, mais bien de lui-même. Ce n'est donc plus l'œuvre qui doit séduire, c'est l'individu. Jost donne l'exemple de l'attitude d'un animateur envers ses invités du domaine littéraire :

Le journaliste devenu animateur [...] comprit très vite que, pour retenir le public devant le petit écran, il fallait bannir de la discussion la littérature et ses techniques, l'écriture [...] au profit de l'homme, de l'écrivain [...]¹⁶⁶.

Cependant, la personne interviewée n'est pas la seule à devoir user de séduction. Dans un contexte de *talk-show*, afin de soutirer une confiance et de creuser l'intimité de la vedette, l'animateur se trouve aussi dans une position où la manipulation se mêle à la séduction. À ce sujet, Jost évoque le concept de « droit de fuite », qui représente l'attitude d'un animateur qui ne remet pas en question les propos, parfois peu réalistes, de son invité¹⁶⁷. Il soutient que « l'animateur sait qu'il caresse une bonne partie de son public dans le sens du poil et, plutôt qu'opposer une attitude rationaliste qui le ferait fuir, il préfère fuir lui-même le terrain de la contradiction¹⁶⁸ ». Cette attitude complaisante est la cible de la critique de Tremblay lorsqu'il dépeint, dans *Grande écoute*, un animateur rempli de contradictions. La séduction est aussi un des aspects sur lesquels s'attarde Debord à propos de la société du spectacle, qu'il décrit selon les termes du *Nouveau dictionnaire des synonymes français*, élaboré par Antoine-Léandre Sardou : « [...] fallacieux, trompeur, imposteur, séducteur, insidieux, captieux [...] ensemble constituent aujourd'hui une sorte de palette des couleurs qui conviennent à un portrait de la société du spectacle¹⁶⁹. » L'aspect séducteur de Roy est illustré à plusieurs reprises dans la façon dont l'animateur traite ses invités sur son plateau. Par « séducteur », Sardou entend « l'action

¹⁶⁶ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 83.

¹⁶⁷ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 79.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶⁹ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 52.

propre de s'emparer de quelqu'un, de l'égarer par des moyens adroits et insinuants¹⁷⁰ ». Cette technique est exactement celle de Roy, qui est prêt à tout pour offrir du spectacle à son public dans le cadre de son émission. En effet, la majorité des paroles de l'animateur sont empreintes de flatteries et d'invitations à la confiance.

L'entrevue avec Gary est, à ce sujet, particulièrement éloquente. Roy incite son invité à partager ce qu'il ressent - « [c]e que tu as dans le cœur, tu peux le dire ? (GÉ, 6) -, utilise des formules manipulatrices - « Tout. Je veux tout savoir de toi. » (GÉ, 6) -, ou emploie un ton complaisant devant des propos peu pertinents - « **Gary**: La merde liquide. / **Roy** : Très drôle, la merde liquide. (GÉ, 10-11). L'entrevue avec Cindy met aussi en évidence la complaisance de l'animateur alors que Roy adresse des compliments impromptus à son invitée « Tu es sublime » (GÉ, 26), qu'il utilise l'exagération « Je t'écoute et j'en ai des frissons » (GÉ, 22) ou qu'il emploie un vocabulaire séducteur afin d'encourager une révélation « Je veux bien être surpris par toi » (GÉ, 21). Ces paroles, bien que séductrices, révèlent une certaine artificialité dissimulant à peine le manque d'intérêt de l'animateur envers ses invités. Le personnage semble, en effet, entretenir un rapport distant avec sa propre parole¹⁷¹. L'un des exemples les plus frappants est l'absence de phrases exclamatives où l'on s'attendrait normalement à en trouver : « Incroyable. Parlons de toi. » (GÉ, 21). L'expression « Incroyable » suivie d'un point sonne faux, comme tout ce que dit l'animateur. Soulignons un exemple semblable, provenant cette fois de l'entrevue avec Sony : « C'est tout de même ahurissant, ce qui t'est arrivé. » (GÉ, 45) Ici, l'utilisation du vocabulaire hyperbolique contraste avec le type de phrase utilisé par Roy, accentuant la distance qu'il a à l'égard de ses propos et révélant par le fait même une part de sa fragmentation identitaire. Cette fausseté se manifeste d'ailleurs aussi par l'apparence d'un intérêt excessif accordé à ce

¹⁷⁰ Antoine-Léandre Sardou. (Repéré le 23 août 2019). *Nouveau dictionnaire des synonymes français*, Paris, Delagrave, 1866, p. 248. Repéré à https://books.google.ca/books?id=4B9KAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁷¹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014 [2008], p. 94.

que dit l'invité alors qu'il n'en ressent aucun. Les termes choisis par Roy accentuent l'idée que celui-ci joue le rôle de l'animateur complaisant et on se demande s'il pèse réellement ses mots. Cette discordance n'est pas l'apanage de l'univers du *talk-show* de Roy. Ce ton paraît tout aussi faux lorsque Roy s'adresse à sa femme au sujet de l'amour qu'il porte à son fils : « En tant que père, j'ai toute liberté d'exprimer, par un envoi gigantesque de fleurs, ce que je ressens pour mon fils, un fils que j'aime de façon absolue. » (GÉ, 16) On sent que Roy est une fois de plus dans la surenchère, d'autant plus qu'il vient tout juste de révéler involontairement qu'il ne connaissait pas la date d'anniversaire de son fils. Il est difficile de déterminer si Roy est conscient de la façon dont il interagit avec les gens autour de lui, l'animateur reprochant lui-même à son invité Sony d'exagérer ses propos : « Là, je crois bien déceler une petite exagération. » (GÉ, 49)

Un élément récurrent dans les entrevues de Roy est le fait qu'il incite sans cesse son invité à se dévoiler davantage. Il demandera à l'un d'« ajouter autre chose » (GÉ, 7) et à un autre de « préciser » (GÉ, 21) un propos, cherchant toujours à creuser un peu, à aller plus loin dans l'intimité de son interlocuteur ou interlocutrice :

Roy : Ne t'arrête pas.

Gary : Je ne m'arrête pas ! (GÉ, 12)

De toutes les entrevues réalisées ressort l'intérêt porté aux vedettes au détriment de ce qu'elles ont accompli. La simple phrase « Bon, parlons maintenant de toi » (GÉ, 10), lancée par Roy pour ramener la discussion vers Gary alors qu'il en est le centre depuis le début, représente bien cet attrait de l'individu médiatisé, présente tout au long de l'œuvre. Lorsque Dany porte le chapeau de l'animateur, il adopte d'ailleurs le même ton que Roy, usant de complaisance et cherchant à faire parler davantage son invité, en l'occurrence Roy :

Dany : Et la persévérance, c'est aussi important pour toi ?

Roy : Ça dépend.

Dany : Voilà ! Ça dépend. Je suis d'accord avec toi. Ça dépend ! Mais de quoi, tu peux nous le dire ? (GÉ, 61)

Cela nous laisse croire que le statut médiatisé de l'animateur est ici l'objet de la critique du dramaturge au même titre que l'intérêt voué à la personne plutôt qu'à son œuvre. On pourrait

avancer que le langage employé par l'animateur de manière générale est en fait le langage spectaculaire dont parle Debord. Selon le théoricien, l'individu appauvri par la pensée spectaculaire utilisera le langage spectaculaire, car c'est le seul qu'il connaît¹⁷² :

[C]elui dans lequel on lui a appris à parler. [L'individu] voudra sans doute se montrer ennemi de sa rhétorique ; mais il emploiera sa syntaxe. C'est un des points les plus importants de la réussite obtenue par la domination spectaculaire¹⁷³.

Roy se trouve justement dans une situation où le langage qu'il utilise sur son plateau est celui de l'ensemble de son quotidien. La syntaxe spectaculaire dont parle ici Debord se traduit dans l'œuvre de Tremblay notamment par les flatteries auxquelles a recours l'animateur pour encourager ses invités à se confier. Le caractère hyperbolique de ses remarques peut aussi se rapporter au vocabulaire spectaculaire. Debord précise que cette opération relative au langage inclut la disparition du « vocabulaire pré-existant¹⁷⁴ », idée de perte que l'on peut directement lier à la fragilité identitaire de Roy. Mis à part le ton faussement enthousiaste de l'animateur, soulignons finalement les formulations toutes faites, telles que « Très clair. [...] Très juste. [...] » (GÉ, 11), qu'il utilise de manière mécanique.

Dans l'ensemble, nous avons constaté que, dans la plus récente pièce de notre corpus, Larry Tremblay dénonce le domaine médiatique en faisant le portrait d'un animateur utilisant manipulation et séduction afin de contribuer à la société du spectacle à laquelle il participe. Nous nous sommes particulièrement attardé au vocabulaire du personnage, celui-ci nous ayant notamment révélé l'important pouvoir que le domaine télévisuel exerce dans la vie de l'animateur. Dans le troisième chapitre, nous pourrions analyser plus en profondeur de quelles manières ce pouvoir fragmente l'individu au point de presque anéantir son identité.

¹⁷² Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 40.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

d. Le spectacle avant tout

Soulignons d'abord une similitude entre les pièces *Ogre* et *Téléroman*, écrites à quelques années d'intervalle. Dans les deux œuvres, on retrouve une gradation ascendante vers le spectacle. Dans le cas d'*Ogre*, il s'agit de l'ascension du personnage principal à son état médiatique. Dans le cas de *Téléroman*, il s'agit de la préparation d'un spectacle de danse « expérimental et visionnaire », selon les dires de son metteur en scène. La mise en abyme produit ici un effet d'amplification qui culmine alors que les personnages se transforment en êtres fictionnels et médiatisés à la fin de la pièce. Grande écoute n'échappe d'ailleurs pas à cette réalité. S'il est vrai que Roy, le personnage principal, est constamment mis en spectacle par son statut d'animateur, il l'est d'autant plus à la fin de la pièce alors qu'il se trouve dans la position de l'invité d'un *talk-show*. On peut donc en déduire que chacune des pièces étudiées comporte une ascension vers le spectacle, ascension qui se termine inévitablement par la chute du personnage principal, la chute d'un être en quête de gloire qui se fait finalement engloutir par elle.

i. Faire voir au nom du spectacle

Au chapitre précédent, nous avons vu que le regard occupait une place prépondérante dans la vie des personnages, particulièrement celui qui était posé sur eux. Nous avons aussi constaté que ce besoin d'être vu et reconnu par l'autre était un symptôme de la société du spectacle, où, selon Debord, « [ê]tre connu en dehors des relations spectaculaires [...] équivaut [...] à être connu comme ennemi de la société¹⁷⁵ ». Nous pouvons supposer que cette nécessité du regard posé sur soi est directement liée à cette volonté de montrer, de se montrer ou, en d'autres mots, de se donner en spectacle. Le besoin du regard est combiné à un besoin de voir de la part du public. Jost utilise d'ailleurs les trois instances de la photographie décrites par Barthes pour expliquer le rôle du « *spectator* » dans notre société : « l'*operator*, celui qui prend la photo, le *spectator*, celui

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

qui la regarde, et le *spectrum*, celui qui la subit. Or, dans notre société médiatique, on ne regarde les images que sous l'angle du *spectator*, dont la soif inextinguible de voir n'a d'égal que le désir de croire¹⁷⁶. » Le plateau d'une émission de *talk-show* est de toute évidence un lieu privilégié de spectacle et nous verrons que la recherche de l'émotion est en son centre. C'est du moins ce que laisse paraître Tremblay dans la pièce *Grande écoute* en créant des personnages qui sont amenés à se mettre en scène au profit de l'univers télévisuel. On peut en effet multiplier les exemples d'invités à l'émission de Roy qui sont forcés de s'exhiber devant la caméra. Ainsi, dès le premier tableau de la pièce, Roy demande à Gary de faire une démonstration de ses capacités de boxeur :

Roy : Tu peux faire une démonstration ?

Gary : Là, tout de suite ?

Roy : On n'attend que ça. (GÉ, 11)

L'animateur emploie le pronom « on », s'autorisant de ce fait à inclure le public dans sa volonté d'assister à la démonstration de l'invité. Le « on » collectif place Roy dans la position de porte-parole du public, qu'il englobe dans son univers. Cette idée est confirmée lorsque Gary demande à l'animateur s'il veut voir son tatou :

Roy : Ce serait un honneur.

Gary : Regarde.

Roy : La terre entière regarde avec moi. (GÉ, 13)

Cette dernière réplique de Roy amplifie la puissance de l'univers médiatique, qui permet à la « terre entière » d'avoir accès au spectacle diffusé. Cette formulation hyperbolique de l'animateur, abordée plus tôt, correspond aussi au monde du spectacle qui « ne serait rien d'autre que l'excès du médiatique¹⁷⁷ ». Plus tard, Roy emploie le même type de formule avec son invité Sony, alors qu'il tente de savoir comment le jeune homme a trouvé « le fameux billet de loto » grâce auquel il est devenu millionnaire : « C'est ce que nous voulons tous savoir. » (GÉ, 48) On remarque ainsi un effet répétitif dans la façon dont Roy agit avec ses invités, rappelant l'idée

¹⁷⁶ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 40.

¹⁷⁷ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 16.

d'indifférenciation mentionnée plus tôt. Cet effet est particulièrement apparent lorsque l'animateur demande encore une fois à son invité de démontrer ses talents à la caméra. Dans le cas de Sony, ce talent est celui de faire voler des oiseaux en plastique afin de les vendre à des touristes :

Roy : Tu nous en fais une petite démonstration ?

Sony : Je ne m'attendais pas à ça.

Roy : Ça te touche ? (*Sony fait oui de la tête et remonte la manivelle de l'oiseau et le lance dans les airs*) Tu n'as pas perdu la main. (GÉ, 47-48)

Dans cet exemple, on est en présence de l'ostension du banal, qui en vient à « désarticul[er] le spectacle¹⁷⁸ ». Si Jost aborde cette désarticulation lorsqu'il parle de l'intérêt du quotidien envahissant les émissions de télé-réalité, ce concept peut aussi s'appliquer à la banalité des invités de *Grande écoute*. Sur le plateau de Roy, l'objet du spectacle, même s'il est devenu banal, est ce qui, on le souhaite, suscitera l'émotion, qu'il s'agisse de l'émotion de l'invité ou de celle du public. Ce caractère ostentatoire accordé à l'entrevue télévisée revient quelques répliques plus loin alors que Roy demande à Sony s'il peut « montrer, ces doigts détériorés, à tout le monde » (GÉ, 49). Signalons que l'émotion recherchée est ici celle du dégoût ou de la pitié, laissant croire que l'important est de toucher le public, peu importe la réaction suscitée. Par ailleurs, Roy n'hésitera pas à tenter d'atteindre son public droit au cœur en utilisant l'histoire de son fils, Willy, qui a tenté de se suicider. Le père n'a effectivement aucune peine à projeter des extraits vidéo de son fils avant son accident, insistant outrageusement sur la nature dramatique de la situation : « On regarde. On regarde ce qui à jamais est disparu » (GÉ, 54). Ce manque d'empathie sera davantage abordé dans le troisième chapitre.

ii. À la recherche de l'émotion

Désormais, nous savons que dans sa plus récente pièce ayant pour cible les médias, Larry Tremblay les critique en créant des personnages poussés à s'exhiber devant la caméra afin de participer à la société spectaculaire dans laquelle ils évoluent. Le besoin de sensations est ce qui

¹⁷⁸ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 24.

semble inciter les danseurs et danseuses de la pièce *Téléroman* à se vouer entièrement à l'émission *Piscine municipale* plutôt qu'à la chorégraphie qu'ils sont censés répéter. L'émission procurera d'ailleurs les émotions attendues aux personnages, certains trouvant « affreux », « [à] vomir », « [à] remplir de ses larmes toute une piscine » (T, 10) la tromperie entre deux personnages tandis qu'un autre sera bouleversé par la chanson d'un personnage lui ayant « brisé le cœur » (T, 14). Concernant le besoin de sensation du public, l'auteur l'introduit aussi dans son œuvre de manière formelle. Effectivement, la pièce, comme son titre l'indique, prend la forme d'un téléroman où chaque épisode se termine, à quelques nuances près, de la même façon : « (*Malaise, suspense, tension*) » (T, 6 ; 8 ; 12 ; 17 ; 22 ; 24 ; 28 ; 32 ; 35 ; 37 ; 41). La critique du domaine télévisuel faite par le dramaturge est ici explicite, celui-ci insistant sur le caractère dramatique de chaque fin d'épisode chère aux émissions de télévision.

Cette même satire de la recherche de sensations et d'émotions est présente dans *Ogre*. On le constate par les propos du personnage lorsqu'il dit ressentir « trop d'émotion » (O, 35) et être « dépassé » (O, 35). Ce trop-plein émotionnel survient au moment où il est la cible de l'émission *SOURIS SOURIS* et que les gens autour de lui jouent un rôle pour contribuer au spectacle. On sent aussi que la surprise du personnage, lorsqu'il est « piégé piégé » (O, 11), sonne faux et qu'il s'agit encore une fois d'un moyen pour l'auteur de dénoncer cette mise en exergue de l'émotion : « non non non non non » (O, 11). La deuxième fois que l'ogre est l'objet d'une plaisanterie, sa réaction de surprise est similaire : « non non non / vous n'êtes pas morte / vous m'avez eu / bravo / je ne peux dire que bravo / laissez-moi reprendre mon souffle / je suis dépassé » (O, 34). L'exagération des émotions est ici perceptible en plus de l'enthousiasme et de l'admiration du personnage à l'égard de la farce télévisuelle à laquelle il participe. Le même scénario se reproduit la troisième fois que l'ogre se fait prendre au jeu : « non non non / il se prépare quelque chose / (*pause*) / qu'est-ce qu'il y a / (*pause*) / [...] / bravo / (*pause*) / bravo / (*pause*) / [...] / que dire d'autre / bravo » (O, 38-39). Les différentes pauses dans le monologue nous permettent d'évoquer la possibilité que ces sortes de coups de théâtre contribuent à

l'épuisement et à l'anéantissement du personnage. Sa fragilité est ainsi apparente dans ses paroles qui, toujours empreintes d'émotions, semblent cependant s'essouffler. Jost souligne d'ailleurs « la capacité de la télévision d'aujourd'hui à faire du spectacle avec des morceaux de vie et à les mettre bout à bout en sorte que l'émotion s'accroisse¹⁷⁹ ». On assiste, avec l'ogre, à un accroissement de l'émotion qui entraîne parallèlement un effondrement du personnage qui en est atteint. Un parallèle peut être créé entre les félicitations répétées de l'ogre et les applaudissements du *talk-show* de Dany, dans *Grande écoute*, une fois qu'il est devenu animateur. Les multiples applaudissements soulignant lourdement chaque geste posé par Roy en tant qu'invité représentent en effet le spectacle dans toute son artificialité. Ces applaudissements n'étant pas présents dans l'émission de Roy, leur ajout à la fin de la pièce permet d'insister une dernière fois sur le caractère spectaculaire dénoncé tout au long de l'œuvre. Autrement dit, le transfert du rôle d'animateur s'opérant entre Roy, déchu, et Dany, représentant la jeunesse, s'accompagne d'une dose supplémentaire d'artificialité et de simulacre. Ainsi, la fin de la pièce laisse croire que, selon Larry Tremblay, les impacts des médias, loin de s'amoinrir vont en s'accroissant d'une génération à l'autre.

iii. Les larmes : symbole de l'émotion par excellence

Dans un de ses ouvrages consacrés aux médias, Jost indique que « [l']une des critiques les plus souvent adressées aux journaux télévisés est de préférer l'émotion à l'information¹⁸⁰ ». Ce reproche peut vraisemblablement toucher d'autres genres du monde télévisuel. Le théoricien aborde ce qu'il nomme le « calcul de l'émotion », qui est « pour [lui] d'autant plus obscène que le producteur sait où et quand la larme doit couler et que son "acteur" fait généralement montre d'une complaisance narcissique sans borne¹⁸¹ ». L'abondance des émotions, particulièrement des

¹⁷⁹ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 102.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

larmes, est justement un sujet touché par Tremblay. Jost explique que « les larmes sont devenues l'étalon de l'émotion et l'émotion, la mesure de l'intensité de l'événement, qu'elles soient signe de douleur ou qu'elles soient signe de joie¹⁸² ». Il aborde cette idée en parlant des *émoticônes*, qui recréent « deux émotions élémentaires, antagoniques »¹⁸³. Tremblay expose justement ces deux émotions que sont la tristesse et la joie en insistant, dans son écriture, sur les éléments les représentant le mieux : les larmes et le sourire. Le symbole du sourire ayant déjà été abordé au chapitre précédent, il s'agira ici de rendre compte ici des différentes situations où Tremblay met en scène des personnages affectés par cet excès de larmes commandé par l'univers médiatique.

Dans la pièce *Ogre*, le personnage est face à un entourage « de pleumichards » (O, 27). Si au départ, l'ogre se dit ému « de voir des larmes / sur les joues de [s]a fille » (O, 14), il adopte une attitude complètement différente avec son fils : « qu'est-ce qui te prend / observe ton frère Julie / il pleure / comme un veau » (O, 26-27). À ce moment, on comprend que, pour l'ogre, « les larmes [constituent un] liquide infect » (O, 27). Son désarroi est d'ailleurs apparent lorsque sa femme, Mado, se met à son tour à pleurer : « tu ne vas pas pleurer toi aussi » (O, 33). Le motif récurrent des larmes est sans aucun doute une façon pour Tremblay de faire la satire du monde télévisuel privilégiant l'excès des émotions. Jost explique d'ailleurs qu'« *Aux larmes citoyens !* [p]ourrait [...] être le slogan de la plupart des programmes de plateau aujourd'hui¹⁸⁴. »

Dans *Téléroman*, les personnages sont aussi la proie d'émotions fortes suscitant parfois évanouissements, parfois flots de larmes. À titre d'exemple, à la suite de son monologue, « (*Emmanuelle s'effondre en larmes de façon imprévue [...]*) » (T, 9) tandis que « *Linda s'évanouit* » (T, 34) après le sien. Une situation semblable se produit avec Jérémie, qui « *pleure comme un enfant* » (T, 39) après avoir raconté un souvenir troublant de son enfance révélant implicitement qu'il avait été victime d'une agression sexuelle. Si le trop-plein d'émotions touche

¹⁸² *Ibid.*, p. 105.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 101.

les personnages que l'on peut qualifier de réels dans la pièce *Téléroman*, l'émotivité se fait aussi sentir chez les personnages de *Piscine municipale*. Prenons le cas du personnage de François, jeune homme tentant de faire carrière dans le domaine de la musique, qui explique être « capable de [s]e mettre à chialer comme un veau seulement en se concentrant sur l'émotion de base » (T, 30). Cette émotion qui, selon le personnage, « doit être simple, genre : je t'aime, tu n'es plus là, j'ai mal » (T, 30), rappelle l'une des deux émotions télévisuelles fondamentales abordées par Jost.

De la même façon, les personnages de *Grande écoute* sont parfois aux prises avec des crises de larmes. Celles-ci se produisent sur le plateau de l'émission de Roy alors que le boxeur, Gary, se met à pleurer et qu'il n'a « [a]ucune idée » pourquoi (GÉ, 9) ou bien au moment où Cindy pleure « les larmes de l'habitude d'exister, les larmes d'une femme que tout le monde envie et qui s'est vue propulsée dans la visibilité extrême » (GÉ, 26). Ces excès émotifs se produisent toutefois aussi dans la sphère personnelle des personnages. Ainsi, Mary se moque de Roy qui prend des « pilules bleues » (GÉ, 34) et « éclate de rire » (GÉ, 32) lorsqu'ils font l'amour. Cependant, au moment où Roy, visiblement insulté, quitte la chambre à coucher, Mary fond en larmes et « est secouée de sanglots péniblement sonores » (GÉ, 34). On retrouve cette même combinaison d'émotions antagonistes quand Roy et Dany, chez Dany, « rient aux larmes » (GÉ, 40), alors qu'ils jouent le rôle d'animateur et d'invitée. On peut supposer que Dany et Roy rient d'insouciance lorsqu'ils discutent de « [l]a décadence de la civilisation » (GÉ, 40), mais tout permet de penser qu'il s'agit davantage d'un rire de désespoir. Le rire ne semble donc jamais être très loin des larmes dans les pièces de Tremblay. Il est possible que, tout comme c'était le cas pour le sourire, le rire permet aux personnages de dissimuler leur détresse. Cette idée est appuyée par le fait que Roy « éclate en sanglots » (GÉ, 58) vers la fin de la pièce alors que son sourire de façade tombe et qu'il confie à Dany qu'il « a tout perdu » (GÉ, 57).

Ces divers exemples nous ont permis de constater que, afin de dénoncer le caractère excessif des émotions de l'univers télévisuel, Larry Tremblay met en scène une variété de personnages ne pouvant contrôler leurs larmes. On peut avancer que cette profusion d'émotions

répond au besoin du public d'en ressentir. Comme l'indique Christopher Lasch, « [I]es gens se plaignent d'être incapables de sensation. Ils sont à la recherche d'impressions fortes, susceptibles de ranimer leurs appétits blasés et de redonner vie à leur chair endormie¹⁸⁵ ». Ce qu'on retient de cela, c'est que la fragmentation des personnages est perceptible, d'une part, dans la façon dont ils subissent les torts de la société spectaculaire, qui exige d'eux qu'ils s'exhibent pour susciter l'émotion et, d'autre part, dans la disproportion des émotions vécues par les personnages par rapport à ce qui les suscite.

B. Problèmes de communication

À présent que nous savons que la fragmentation des personnages des œuvres de notre corpus se manifeste en partie par le vide des propos qu'ils tiennent et par la disparition progressive de la notion d'œuvre au profit d'une personnalité médiatisée, il nous reste maintenant à déterminer comment la forme même du discours des personnages exprime l'effritement identitaire. Nous verrons que le morcellement de ceux-ci apparaît dans les problèmes communicationnels qu'ils éprouvent. Nous observerons d'abord que la difficulté de communiquer des personnages est apparente dans leur langage même. Ainsi, au vide des propos, mentionné plus tôt, correspondrait une parole hachurée perdant de sa cohérence. Nous examinerons par la suite la relation qu'entretiennent les personnages avec leur interlocuteur. Nous pourrions à ce moment créer un parallèle entre l'importance du regard de l'autre et le besoin pressant que ressentent les personnages de s'exprimer et d'être entendus, sans toutefois que ce besoin ne soit assouvi. Nous verrons que ce problème de communication est accentué dans *Ogre* et *Téléroman* par la forme du monologue. Nous tenterons alors de comprendre comment le monologue participe à la déconstruction identitaire des personnages. Finalement, nous pourrions créer un lien entre les

¹⁸⁵ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 31-32.

problèmes de communication vécus par les personnages d'*Ogre* et de *Téléroman* et ceux du personnage de Roy dans *Grande écoute*.

a. Du morcellement identitaire au morcellement du langage

Ryngaert et Sermon expliquent que, depuis plus de vingt ans, « le principe constitutif du personnage s'est [...] affirmé dans ce qu'il dit, plutôt que dans ce qu'il est ou ce qu'il fait¹⁸⁶ ». Compte tenu de ce qui a été dit plus tôt concernant le vide de leurs propos, il est clair que les personnages se trouvent fragilisés. En proposant des individus au discours disloqué, le dramaturge met aussi formellement en scène l'éclatement qui se produit chez eux en plus de souligner l'isolement dans lequel ils sont plongés. C'est le cas de l'ogre, lorsqu'il se retrouve seul dans son bain : « moi moi seul » (O, 20). On note toutefois que le personnage dont la fragmentation langagière est la plus apparente est celui de Jérémie dans la pièce *Téléroman*. Comme expliqué au premier chapitre, ce personnage croit qu'il serait une personne différente sans le mal de tête qui l'assaille. Après qu'il eut dressé un portrait de la « personne irrésistible » (T, 24) qu'il serait sans ce mal, son discours se fragmente alors qu'il décrit ce qu'il est réellement :

Moi avoir mal à la tête. Moi avoir perdu ma vie. [...] Moi souffrir. Moi déchets. Moi envie de mourir. Moi envie de tuer. Moi demander pourquoi. Pourquoi posséder une tête qui souffre. Qui ne pense pas. Qui saigne à l'intérieur [...] Moi insignifiant. (T, 24)

On ne saurait nier que la déconstruction du personnage affecte le langage du personnage, sa façon de s'exprimer. On remarque d'ailleurs que le fait que le personnage possède « une tête qui souffre » semble directement lié à l'idée qu'il « ne pense pas ». Ainsi, la réflexion du dramaturge concernant la disparition de la pensée se poursuit, celle-ci étant cette fois conjuguée à la disparition progressive de la cohérence langagière. Le même phénomène se produit plus tard, les propos de Jérémie confirmant la gravité du problème identitaire dont il souffre et la façon dont son langage en est affecté :

¹⁸⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Op. cit.*, p. 77.

Moi souffrir. Moi être un tas, un amas, un bric-à-brac de garçon banal, un casse-tête de jeans et de blouson. Moi souffrir. [...] Il y a quelque chose qui ne tourne pas rond, là. (*Il désigne sa bouche*). Tu l'as remarqué, non ? Qui suis-je ? Réponds-moi ! Qui suis-je ? (T, 33)

Spécifions que le morcellement du langage ne touche pas que Jérémie. À titre d'exemple, juste avant sa mort, Christophe subit une crise et son langage se désarticule à son tour : « Moi. Paquet. Petit paquet de rien. » (T, 40) Cela nous permet de supposer que, chez les personnages de Tremblay, la crise de l'individu s'accompagne souvent de la crise du langage.

b. Monologue et altérité

L'importance de l'autre dans la déconstruction identitaire des personnages de Tremblay se manifeste par le regard, mais aussi dans le besoin qu'ont les personnages d'être entendus. Comme le fait remarquer Jane Moss dans un article consacré à la dramaturgie de Larry Tremblay, dans le théâtre québécois des années 1980, le « [d]ialogue et [l']action cèdent la place au monologue et au récit dans des pièces où l'usage conventionnel d'une intrigue linéaire et du suspense dramatique est [...] largué¹⁸⁷ ». Ryngaert et Sermon abordent aussi ce déplacement de l'action vers la parole lorsqu'ils décrivent les particularités du théâtre de l'écoute : « Les théâtres des actes de parole sont des théâtres de l'oreille : résorbant les effets de la fiction dans les modalités du dire, ce sont des écritures qui demandent à leurs récepteurs de se mettre à l'écoute [...]»¹⁸⁸ » L'écoute est justement un élément qui y est mis à mal dans les pièces de Tremblay. Ryngaert et Sermon avancent l'hypothèse que cette primauté accordée « à un théâtre de l'oreille¹⁸⁹ » peut être vue comme « une forme de résistance à la cacophonie visuelle du monde ambiant, qui finit par vider de leur chair les images comme le langage¹⁹⁰ ». On est en droit de supposer que, dans ses pièces, Tremblay représente en quelque sorte l'opposé du théâtre de l'écoute. Il s'agirait plutôt d'une dénonciation de cette « cacophonie visuelle », sa conséquence.

¹⁸⁷ Jane M. Moss. *Loc. cit.*, p. 63.

¹⁸⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Op. cit.*, p. 106.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

Les pages qui suivent ont pour objectif de montrer que la confusion identitaire des personnages de Tremblay est non seulement manifeste dans leurs propos, mais dans la structure monologique qui gouverne certains de ceux-ci. Il nous apparaît effectivement évident que le dramaturge a installé ses personnages dans des situations énonciatives problématiques afin d'exposer le dysfonctionnement de leurs interactions. Le rôle du monologue dans les œuvres de Tremblay peut alimenter diverses réflexions telles que celles de Marie-Christine Lesage, d'Adeline Gendron ou d'Irène Roy. Nous nous efforcerons de limiter nos propos à l'essentiel afin d'éviter toute lourdeur. Il ne sera donc pas question de déterminer si les paroles des personnages entrent dans la catégorie du monologue ou du soliloque, d'autant plus que les difficultés définitionnelles relatives à ces concepts, sont, selon Françoise Dubor, « souvent spécieuses et jusqu'à ce jour, rarement convaincantes, car contradictoires¹⁹¹ ». Dans leur étude de deux pièces de Larry Tremblay, Lesage et Gendron abordent aussi la difficulté de différencier le monologue du soliloque et soulignent que « [c']est surtout par la façon dont les personnages se constituent eux-mêmes et créent l'autre, leur propre spectateur, qu'il sera possible de les distinguer¹⁹² ». Citant Ryngaert, les chercheuses expliquent que le monologue classique s'est grandement modifié avec l'avènement du théâtre contemporain, différents textes n'étant initialement pas destinés au théâtre ayant été adaptés sur scène. Elles indiquent que « [c]ertains auteurs préfèrent utiliser, pour désigner le "monologue contemporain", le terme de soliloque¹⁹³ », soulignant toutefois qu'aucune définition claire n'avait été établie. Nous reconnaissons donc la confusion relative que peut entraîner la volonté de distinguer le soliloque du monologue. C'est la raison pour laquelle nous préférons le terme plus général de monologue pour aborder les propos qui feront l'objet de notre analyse.

¹⁹¹ Françoise Dubor. *Loc. cit.*, paragr. 11.

¹⁹² Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron. « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 181.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 177.

Certains des éléments de définition proposés par Dubor à propos du monologue se révèlent pertinents pour notre réflexion autour du personnage. De l'étude de la théoricienne, on retient notamment l'effacement des différences qu'entraîne le monologue par rapport au dialogue et que l'élimination de l'altérité a pour conséquence l'élimination de « la spécificité du moi¹⁹⁴ ». Dubor explique que d'autres personnages peuvent être présents sur scène aux côtés du locuteur du dialogue tout comme des interlocuteurs peuvent être convoqués « par la seule vertu de sa parole : ils sont alors physiquement absents, mais verbalement présents¹⁹⁵ ». Dubor précise aussi qu'une définition adéquate du monologue doit tenir compte de la place du spectateur.

Rappelons aussi que le monologue révèle un individu vivant une crise intérieure et ressentant de vives émotions, qu'il exprime par le biais de la parole. Hausbei et Heulot indiquent d'ailleurs que, dès le XIX^e siècle, la fonction du monologue représente « une parole désarticulée, fragmentaire et convulsive où se dévoile la psyché de ceux qui restent seuls avec leurs problèmes et leurs angoisses¹⁹⁶ ». Nous verrons que ces caractéristiques sont bien présentes dans les monologues qui nous intéressent. Maintenant que nous avons une idée plus précise de la façon d'envisager la forme monologique, il importe de comprendre comment cette forme de discours illustre les problèmes communicationnels révélant des êtres fragmentés en quête d'interlocuteurs dans les œuvres de Larry Tremblay.

i. Besoin de s'exprimer et incapacité à le faire dans *Ogre*

Pour la première pièce qu'il a consacrée à sa critique des médias, Larry Tremblay a décidé de présenter une pièce à un seul personnage, comme il l'avait fait auparavant dans *Le dé clic du destin* (1989), *Leçon d'anatomie* (1992) et *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995). Ce choix, qui met le dialogue à l'écart, implique « une modification de la forme directe de l'action, son avancée

¹⁹⁴ Françoise Dubor. *Loc. cit.*, paragr. 38.

¹⁹⁵ *Ibid.*, paragr. 7.

¹⁹⁶ Kerstin Hausbei et Françoise Heulot, « Monologue », *Poétique du drame moderne et contemporain, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

résidant dans le récit, subjectif, fait sur scène¹⁹⁷ ». Le contexte solitaire dans lequel Tremblay a choisi de placer son personnage est idéal pour exposer le questionnement identitaire de ce dernier. À propos des personnages faisant des « récits de vie rétrospectifs¹⁹⁸ » sous la forme de « narrations en solo¹⁹⁹ », Lesage et Gendron s'appuient sur George Schlocker pour expliquer qu'ils ont « cette particularité de témoigner, par leur forme même, d'un sujet en crise, en état de faiblesse intérieure²⁰⁰ ». Dans le cas d'Ogre, le sujet est effectivement en crise, mais, contrairement aux récits de vie rétrospectifs, le monologue se fait au présent. Dans son texte consacré à *La hache*, Alain-Michel Rocheleau parle des « longs moments à l'intérieur desquels la parole semble se disloquer irrémisiblement, se vider de sa substance, abandonner sa fonction de communication, pour se cristalliser dans de surprenantes logorrhées et de nombreux aphorismes grimaçants²⁰¹ ». Ces propos sont en accord avec ceux de Dubor, qui aborde la façon dont est touchée la parole lorsqu'on est en présence d'un monologue :

[L]a parole est alors la représentation de fragments qui forment un discours dépourvu de la plupart des articulations logiques normalement nécessaires à une bonne compréhension, et qui, en s'attaquant radicalement à la redondance intrinsèque de la langue, mettent ainsi le sens en péril²⁰².

Bien que les propos de l'ogre restent compréhensibles, leur fluidité est mise à l'épreuve, le spectateur ne sachant pas toujours à qui le personnage s'adresse ou lorsqu'un changement d'énonciation a lieu. L'absence de ponctuation contribue à cette confusion et rend difficile la compréhension du récit des événements fait par le personnage. Les énoncés peuvent, par exemple, avoir plusieurs sens : « vous avez avalé une porte / la tête que vous avez / vous pleurez ou vous riez » (O, 22). L'enchaînement de ces énoncés dépourvus de ponctuation nous amène à nous demander si l'ogre interroge son interlocutrice ou s'il décrit ce qu'il voit. Insistons cependant

¹⁹⁷ Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron. *Loc. cit.*, p. 172-173.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Alain-Michel Rocheleau. « Oblique II », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 77.

²⁰² Françoise Dubor. *Loc. cit.*, paragr. 43.

sur le changement d'énonciation qui se produit à certains moments durant la pièce, alors que le personnage ne s'adresse plus à ses interlocuteurs imaginaires, mais bien à lui-même. La dualité, qui marquait le personnage depuis le début de la pièce se concrétise quand, après une « *(très longue pause)* » (O, 36), il devient son propre interlocuteur : « ils t'aiment / tous te déclarent leur complète admiration » (O, 36). On sent que le personnage se dédouble, l'emploi du « tu » accentuant l'opposition intérieure qui le tenaille. L'autre qui se présente en lui sous différents noms est maintenant son propre reflet. Cette idée de dédoublement est d'ailleurs constamment en filigrane durant la pièce, celle-ci étant représentée par l'obsession qu'a l'ogre à propos de la copie de son contrat de télévision. Au moment où le personnage s'adresse à lui-même, ses propos sont contradictoires et on sent qu'il vit une sorte de combat intérieur, celui-ci se disant qu'il « doi[t] aller jusqu'au bout / [...] / ne pas abandonner » (O, 36). Plus tard, après que l'ogre eut exigé d'être laissé seul, survient une autre « *(longue pause)* » (O, 43), suivie de la même dualité. Le personnage semble encore une fois partagé entre la volonté de contrôler son dédain de l'autre, particulièrement du public, et le mépris qu'il ressent à son égard : « je les aime / je les aime tous sans exception / *(pause)* / non je les déteste / ils me nuisent » (O, 44). À la lumière de ces différents exemples, on constate que la fragmentation du personnage de l'ogre est perceptible dans les multiples voix qui le traversent ainsi que par le double auquel il est confronté.

Rappelons que le combat intérieur que se livre l'ogre lorsqu'il se parle à lui-même n'est pas l'unique manifestation de son désordre identitaire. Dubor souligne que le monologue peut être envisagé comme une sorte de forme hybride, car il « propose un simulacre de dialogue », la communication n'étant pas totalement absente, bien que les paroles ne soient prononcées que par un personnage²⁰³. Les effets que le monologue peut avoir sur le personnage sont donc non négligeables :

Jouer solitairement une partition à deux voix n'est pas sans conséquences.
L'incorporation d'autrui est un geste violent qui s'apparente plus à son meurtre qu'à son acceptation [...] l'autre est désormais une part de soi,

²⁰³ *Ibid.*, paragr. 38.

maîtrisable à volonté. En retour, la définition de soi devient problématique : le locuteur risque sa propre destruction dans cette entreprise réciproque d'intégration.²⁰⁴

Il est évident que ce phénomène affecte le personnage de l'ogre. Ce qui retient particulièrement notre attention, c'est que dans cette polyphonie s'inscrit un immense désir de communiquer qui, plutôt que d'être assouvi, ne fait que s'accroître. Les voix que nous transmet le personnage font progressivement place à une « parole en lambeaux²⁰⁵ ». La fragmentation identitaire de l'ogre se manifeste donc par les diverses voix qui existent en lui, « une multitude de fantômes²⁰⁶ » auxquels il s'adresse, révélant que le personnage est « cruellement à la recherche de l'autre²⁰⁷ ». Comment rendre compte du dysfonctionnement communicationnel caractérisant l'univers d'*Ogre* ?

Dans cette pièce, le besoin qu'éprouve le personnage de prendre la parole revient à plusieurs moments mais entre en opposition avec l'absence de profondeur des propos du personnage. On peut en effet remarquer que son besoin inextinguible de s'exprimer révèle une incapacité de celui-ci à le faire. Le personnage s'adresse d'abord à sa fille, puis à une actrice du nom de Mlle Lynx et finalement à son fils, pour leur signifier qu'il a « quelque chose à dire » (O, 18 ; 23 ; 26). L'ogre réitère aussi plus tard à sa fille l'importance qu'ont ses propos, mais en y incluant cette fois le public : « attends que ton père ait dit ce qu'il a là-dedans / attends que le monde l'apprenne » (O, 25). Au moment où l'ogre rencontre le producteur de l'émission *SOURIS SOURIS* et qu'il apprend que ce dernier désire tourner une série à propos de lui, le leitmotiv revient une fois de plus : « je suis différent d'eux / j'ai quelque chose à dire » (O, 36). Ainsi, l'ogre répète avoir « quelque chose à dire » tout au long de la pièce. Cependant, ce n'est que lorsqu'il est sur le point d'apparaître en direct à la télévision, son leitmotiv s'entrecoupant de pauses, que la fragmentation du personnage est à son apogée. Le morcellement de l'ogre se manifeste par les

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Op. cit.*, p. 79.

²⁰⁶ Larry Tremblay. « One body show », *Figures du monologue théâtral, ou, Seul en scène*, Colloque Figures du monologue théâtral (2005, Québec, Québec), Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 18.

²⁰⁷ Adeline Gendron. « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu*, n° 127 (2), 2008, p. 124.

silences de plus en plus nombreux venant se glisser entre ses mots. Sous la puissance des projecteurs, et donc de l'industrie médiatique, la certitude d'avoir quelque chose à dire à son public s'estompe peu à peu : « qu'est-ce que je vais leur dire / *(pause)* / ils ne méritent pas que je leur dise quelque chose / *(pause)* » (O, 45). Le mépris du personnage envers l'autre est toujours présent, mais la confiance qu'il avait en ses propos semble s'effriter pour laisser place à l'incertitude. Il apparaît évident que la déconstruction identitaire du personnage est à son paroxysme à la fin de l'œuvre lorsqu'il s'apprête à passer en direct à la télévision. À ce moment, le morcellement identitaire se produit conjointement à la fragmentation langagière du personnage. Un parallèle peut d'ailleurs être créé entre le décompte des responsables de l'émission derrière la caméra et la fin de l'identité non médiatisée du personnage. L'ogre répète alors les mêmes énoncés jusqu'à ce que, finalement, il soit entièrement sous le joug télévisuel :

qu'est-ce que je vais leur dire / des souvenirs / *(pause)* / des anecdotes / *(pause)* / des opinions / *(pause)* / dans dix secondes / oui / oui / je suis prêt / *(pause)* / des souvenirs / *(pause)* / des anecdotes / *(pause)* / des opinions / *(pause)* / qu'est-ce que je vais leur dire / *(pause)* / dans deux secondes / oui oui / *(pause)* / souris / *(pause)* souris » (O, 46-47).

Ces paroles, auparavant répétées par l'ogre sans interruption au cours de la pièce, sont maintenant disloquées tout comme l'est le personnage. Si la destruction identitaire du personnage est perceptible dans ses paroles, la forme du monologue contribue aussi à ce processus :

[L]e locuteur, livré à lui-même, engage un combat avec l'altérité du monde qu'il intériorise, et il risque de s'y perdre en plongeant sa propre parole dans un silence d'autant plus dangereux qu'il ne serait plus un retour au secret de la pensée : il signerait son total anéantissement²⁰⁸.

Le monde que le personnage intériorise ici en est un extrêmement médiatisé. L'œuvre se termine lorsque la parole du personnage laisse finalement de plus en plus de place au silence : « je m'endors / *(pause)* / en direct / *(pause)* / moi / *(pause)* / dans une minute » (O, 46). Dans le passage précédemment cité, Dubor mentionne aussi la pensée, qui n'est maintenant plus accessible au locuteur une fois que le silence s'est installé en lui. Cette idée nous ramène à la

²⁰⁸ Françoise Dubor. *Loc. cit.*, paragr. 50.

disparition de la pensée, représentée ici par l'endormissement du personnage, qui correspond finalement à son anéantissement. Ces silences, de plus en plus présents, marquent en quelque sorte la victoire des médias qui ont finalement achevé de s'emparer de l'identité du personnage.

Cette analyse de l'obsession de l'ogre de vouloir prendre la parole nous a permis de mieux comprendre que la déconstruction identitaire affligeant le personnage passe par un immense besoin de s'exprimer. On constate que ce besoin, alimenté par la société télévisuelle, n'est en réalité qu'un besoin d'exister, de se démarquer des autres, qui sont, aux yeux du personnage, « tous des êtres noyés dans la banalité / des cadavres qui respirent » (O, 44). Malgré l'illusion qu'entretient l'ogre à propos de son état supérieur, ses paroles en viennent toutefois à manquer, celui-ci étant finalement le porte-étendard de l'homme contemporain banal sans contenu.

ii. **Besoin et absence d'écoute dans *Téléroman***

Dans la pièce *Téléroman*, les problèmes communicationnels sont tout aussi présents que dans *Ogre*. La forme du monologue, révélant la fragilité des personnages, y est encore une fois présente bien qu'il ne s'agisse plus d'un solo. Dans *Téléroman*, les monologues surviennent lorsque les personnages sont poussés par un puissant désir de prendre la parole pour raconter un souvenir douloureux. Au cours de la pièce, les différents personnages monopolisent la parole, s'isolant dans celle-ci alors qu'aucune interaction ne suit leur déclaration. Chaque monologue révèle aussi, par son contenu, la fragilité qui traverse l'identité des personnages. Qu'il s'agisse de Christophe racontant le sentiment d'étouffement ressenti à trois ans alors qu'il avait le bras dans le plâtre, de Marie-Eve dévoilant que son père la battait à dix ans, d'Emmanuelle expliquant sa rencontre avec un homme qui l'avait agressée dans un parc ou de Jérémie révélant, quant à lui, l'agression qu'il avait subie à la piscine du quartier, chaque déclaration est faite dans un contexte d'écoute déficiente. L'exemple le plus frappant est celui d'Yves racontant sa rencontre avec le Diable : « Je prends la parole. Écoutez-moi. Je sens un besoin irréprouvable de prendre la parole. M'accordez-vous la parole ? Me l'accordez-vous ? ... Je prends la parole. » (T, 19) L'absence de

réponse de ses partenaires de danse met en évidence l'isolement du personnage, qui commence son monologue malgré tout. Ce monologue est suivi presque immédiatement d'une confidence de Marie-Eve, qui commence de façon très similaire à celle d'Yves : « Je dois parler. Je parle, je parle, voilà. [...] Le voulez-vous? (*Personne ne lui répond*) Vous le voulez. Alors le voici, le voilà. » (T, 22) Devant le silence de ses pairs, les paroles de Marie-Eve demeurent sans écoute, tout comme c'était le cas pour celles d'Yves. Dans *Téléroman*, la fragmentation identitaire des personnages apparaît donc dans l'isolement dans lequel les enferme le monologue qui, devant une écoute déficiente, les laisse seuls avec les tourments de leur passé.

Si les confidences sans réponse des personnages révèlent la précarité de leur identité, nous observons que cette fragilité se manifeste aussi dans la perception que les personnages ont de leurs révélations. Le contraste existant entre ces souvenirs dévoilés à la volée et le fort intérêt pour la banalité de l'émission *Piscine municipale* est frappant. À titre d'exemple, après que le personnage de Marie-Eve ait dénoncé l'injustice dont elle était victime lorsque son père la battait, la jeune femme déclare simplement qu'elle « ne supporte pas l'injustice » (T, 12) et enchaîne en disant qu'elle « regarde *Piscine municipale*. [Elle] aussi » (T, 12). Cette dualité est aussi apparente alors qu'Yves s'exprime de manière passionnée à propos du Diable. Débitant un flot de paroles s'apparentant à une sorte de légende racontée à un public silencieux, le personnage s'exprime sur l'horreur caractérisant le monde, mélangeant souvenirs troublants d'enfance et questionnement identitaire. La profondeur de son monologue disparaît par la suite abruptement lorsque Yves déclare à son auditoire qu'« [é]videmment, tout ce [qu'il] raconte n'est qu'une rêverie » (T, 21). Alors qu'il avait affirmé « l'[avoir] rencontré, le Diable », et ce, « [e]n venant à la répétition » (T, 19), il révèle finalement que lorsqu'il s'y rendait, il pensait plutôt au moment où il allait revenir chez lui en taxi de sorte qu'il « serai[t] certain de ne pas rater le début de *Piscine municipale* » (T, 21). Rappelant l'exemple de Marie-Eve, la mention de *Piscine municipale* contraste avec ce qu'on vient d'apprendre de la bouche du personnage. On constate, en effet, que chaque révélation, aussi douloureuse soit-elle, ne semble pas arriver à la hauteur de ce qui

se déroule dans l'émission. L'importance que revêtent les malheurs des personnages fictifs de *Piscine municipale* aux yeux des danseurs et danseuses par rapport à leurs malheurs, bien réels, révèle le pouvoir des médias sur eux. La banalité de la fiction aurait ainsi supplanté l'atrocité de la réalité. Comme l'indique Hervé Guay dans un article consacré à la pièce :

[Les] modèles proposés par *Piscine municipale* [...] contrôlent leur vie dans la mesure où ils consentent à ce que les images le fassent. En effet, leurs problèmes leur apparaissent tout à fait médiocres face au lustre des soucis rencontrés par les personnages de *Piscine municipale*. Qui plus est, la télévision leur permet de fuir les leurs²⁰⁹.

Dans *Téléroman*, la cohabitation de souvenirs d'enfance et d'évènements provenant de l'émission *Piscine municipale* provoque un effet particulier. On remarque que l'isolement pesant sur chaque personnage ne semble avoir pour issue que l'univers télévisuel. C'est effectivement grâce à *Piscine municipale* qu'une réelle interaction a lieu entre les personnages. Si chacun parle sans réellement s'écouter, les seuls moments où les personnages semblent porter attention à ce que l'autre dit sont ceux concernant l'émission. Autrement dit, Larry Tremblay nous montre que la seule conversation viable entre individus est gouvernée par les médias qui, comme nous l'avons vu, seraient à la source du vide et de la bêtise de la société actuelle.

iii. Absence d'écoute dans *Grande écoute*

Notons que l'opposition entre réalité difficile et banalité, présente dans *Téléroman*, caractérise aussi l'univers de *Grande écoute*. Plus tôt dans ce chapitre, nous avons mentionné qu'au moment où des sujets plus sérieux étaient sur le point de se développer sur le plateau de Roy, ils étaient rapidement balayés. Prenons le cas de Gary, qui se confie à propos de la relation abusive entre sa mère et son père. Après cette confidence, Roy ne relève pas la gravité de la situation et utilise plutôt un des éléments abordés par le boxeur pour formuler sa question subséquente, qui n'est plus du tout liée aux propos de Gary (GÉ, 9). Le même scénario se produit

²⁰⁹ Hervé Guay. « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : Fantômes, enfance et rêves », *Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1, automne 2013, p. 65.

avec Sony, jeune homme devenu multimillionnaire en gagnant à la loterie. Alors que Sony raconte les conditions horribles de sa naissance à bord d'un paquebot insalubre, qui menait sa famille vers son pays d'accueil, en plus de décrire son enfance marquée par un père abusif, Roy, plutôt que de faire preuve d'empathie, questionne sans arrêt son invité afin de savoir l'histoire entourant « le fameux billet de loto qui a changé [sa] vie » (GÉ, 48). Amy, une chanteuse ayant souffert d'un cancer, subit le même traitement de la part de l'animateur qui, face à un sujet délicat, se montre peu sensible en réorientant brusquement la discussion :

Amy: Mon cancer ?

Roy : Ça a dû être une épreuve.

Amy: Oui. (*Temps*) Je suis en période de rémission.

Roy : Et tes parents ? Je sais que tu es très proche d'eux.

Amy: Ils l'ont vécu comme une punition.

Roy : Intéressant. Parle-moi encore du désir ? » (GÉ, 38)

Le rapport de force, évoqué par Ryngaert à propos des enjeux du dialogue, est ici flagrant alors que Roy dirige la discussion pour le bien de l'émission et non de l'invité²¹⁰. Dans ces exemples, « les règles élémentaires de la conversation²¹¹ » ne sont pas respectées par le personnage principal, qui, en tant qu'animateur, se doit normalement d'être à l'écoute de ses invités. Cette combinaison entre manque d'intérêt et absence d'écoute caractérise cet animateur qui ne se soucie guère de son interlocuteur, le rapprochant par le fait même d'un sujet monologuant. Ainsi, on peut avancer que dans *Grande écoute*, le manque d'écoute représente une conséquence du spectacle qui place éventuellement Roy dans une sorte de solitude. Il reste sourd aux commentaires froids de ses invités, qu'il s'agisse de Sony qui affirme que l'animateur « ne compren[d] rien » (GÉ, 46) ou de Cindy, qu'il remercie « de tout cœur » (GÉ, 29) après que celle-ci eut déclaré être « indifférente à [s]es marques d'affection » (GÉ, 29). Notons finalement que le titre même que Tremblay a donné à sa pièce est polysémique et marqué d'ironie. Une émission diffusée à l'heure de grande écoute est celle qui attire un large public. Cependant,

²¹⁰ Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014 [2008], p. 88.

²¹¹ *Ibid.*

l'écoute est justement ce qui brille par son absence dans cette émission. On peut avancer que ce manque d'écoute est en réalité le reflet du narcissisme qui caractérise la société médiatique actuelle, narcissisme qui, nous le verrons, contribue inévitablement, selon Tremblay, à l'effondrement identitaire de l'individu.

iv. Du monologue au dialogue médiatisé

En conclusion de ce chapitre, nous nous attarderons au rôle des didascalies dans l'écriture de Tremblay et montrerons comment elles rendent encore plus tangibles les effets des médias sur l'individu. Comme l'indique Hervé Guay, « [l]es didascalies de *Téléroman* soulignent l'omniprésence des médias et leur inscription dans la société de consommation²¹² ». Ces indications sont celles qui, lors de la mise en scène, sont « transmis[es] au public par l'entremise d'un afficheur électronique » (T, 4). L'auteur illustre ainsi formellement l'univers médiatique dans lequel vivent les personnages. Il convient de rappeler que chaque tableau de la pièce porte le titre d'un épisode et qu'il faut donc envisager l'œuvre comme la succession d'épisodes d'un téléroman. L'importance médiatique est accentuée par la mise en abyme à laquelle participent les personnages de ce téléroman qui, eux, forment le public de l'émission *Piscine municipale*. Cette mise en abyme permet d'accentuer l'emprise qu'ont les médias sur les personnages et sur le spectateur.

Dans *Téléroman*, les didascalies remplissent différentes fonctions selon le contexte dans lequel elles sont employées. Parfois simplement informatives, indiquant le temps écoulé entre les tableaux de la pièce, elles représentent à d'autres moments la voix de l'auteur, et son humour grinçant, ou même celle du public réagissant aux événements vécus par les personnages. Il arrive effectivement que les didascalies, plutôt que de se limiter à une fonction descriptive, participent activement du récit et mobilisent le public : « Marie-Eve regarde-t-elle aussi *Piscine*

²¹² Hervé Guay. « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : Fantômes, enfance et rêves », *Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1, automne 2013, p. 61.

municipale ? » (T, 11), « Embrassez-vous... embrassez-vous... embrassez-vous... » (T, 32). Derrière ces didascalies se fait entendre le ton satirique de l'auteur qui, une fois de plus, trouve un moyen de dénoncer le sensationnalisme du monde télévisuel. Cet aspect participatif des didascalies revêt une importance toute particulière lorsque l'afficheur électronique devient l'interlocuteur d'un des personnages. Ainsi, le soir de la première du spectacle *Cheval*, Jérémie s'adresse au public pour une dernière confession. Il déclare aimer Lucie, personnage de *Piscine municipale*. Cette confession est suivie d'une réaction, qui ne provient toutefois pas d'un être humain, mais bien d'un dispositif propre à l'univers médiatique. L'afficheur électronique, sur lequel apparaissaient jusqu'alors des énoncés qui n'interagissaient pas directement avec les personnages, occupe maintenant le rôle d'interlocuteur de Jérémie :

Jérémie : Me donnes-tu le feu vert pour te raconter un souvenir d'enfance ?

Tu as le feu vert. Accouche.

Jérémie : J'accouche [...] (T, 39)

Nous avons constaté que, tout au long de la pièce, les personnages sont en quête d'écoute et que leur monologue se bute toujours à un silence rempli de « *[m]alaise, [de] suspense [et de] tension* » (T, 6 ; 8 ; 12 ; 17 ; 22 ; 24 ; 28 ; 32 ; 35 ; 37 ; 41). Cependant, au moment où le personnage monologuant arrive à trouver un destinataire, celui-ci se présente sous forme d'écran, symbole du pouvoir médiatique qui a pris le dessus sur le quotidien des individus. Cet exemple illustre clairement l'une des conséquences majeures de la société médiatique sur les relations interpersonnelles. Cette utilisation du langage faite par Tremblay permet d'unir le fond et la forme de manière à montrer les effets que peut avoir l'obsession ressentie pour une émission télévisée sur les relations mêmes des personnages.

Cette seconde partie de notre chapitre nous a permis de montrer que c'est notamment en exposant les problèmes communicationnels de ses personnages que Tremblay arrive à illustrer le trouble identitaire que provoquent les médias. En résumé, le personnage de l'ogre affirme avoir quelque chose à dire sans toutefois que ce soit le cas. Son ascension médiatique se fait au

détriment de son langage, qu'il perd progressivement au fur et à mesure qu'il se médiatise. On a pu créer un lien entre le caractère médiatique de l'individu et son incapacité à s'exprimer adéquatement. Dans *Téléroman*, les personnages manifestent leur besoin de s'exprimer, mais, contrairement à l'ogre, ils sont capables de le faire. Cependant, la communication est tout aussi problématique, l'écoute lacunaire confinant les personnages dans leur monologue. On a aussi mis en évidence que les personnages ignoraient que le récit de leurs souvenirs était beaucoup plus profond que celui des personnages télévisés qu'ils admirent. L'absence d'écoute a aussi été observée dans *Grande écoute*, où Tremblay utilise la figure de l'animateur pour dénoncer la vacuité des interactions entre individus. Finalement, nous avons constaté que le dramaturge avait aussi utilisé certains procédés formels, tels que les didascalies, pour rendre encore plus évidente sa critique de la société médiatique.

C. Paroles vides prononcées dans le vide

Des constatations qui ont été faites dans ce chapitre, il ressort que la parole des personnages de Larry Tremblay, par son contenu et par sa forme, joue un rôle majeur dans la façon dont le dramaturge a décidé de mettre en évidence l'impact négatif qu'ont les médias sur l'individu. La première partie nous a permis d'observer les différents moyens déployés par le dramaturge pour illustrer la disparition de la pensée menaçant la société actuelle. Le vide des propos des personnages, les répétitions qui les caractérisent, la célébration de la vedette au détriment de l'œuvre ou de l'art ainsi que l'attrait inconditionnel du spectacle sont ainsi tous des éléments contribuant à cet effacement psychique. Dans la seconde partie, nous avons vu que la déconstruction identitaire était aussi montrée par les difficultés qu'avaient les personnages à entretenir des échanges significatifs les uns avec les autres. Rappelons simplement que Tremblay a décidé de montrer les effets nocifs de l'univers médiatique sur l'individu en s'attaquant à la parole de ses personnages, en la vidant de son contenu, en disloquant son langage et en l'isolant dans un monologue sans réponse.

CHAPITRE 3 : Une vision pessimiste de l'humanité et de son avenir

Les deux chapitres précédents nous ont permis de mieux comprendre par quoi le personnage de Larry Tremblay était fragmenté et comment cette fragmentation devenait perceptible. Nous avons vu que ce morcellement était principalement causé par le regard posé par l'autre et que les propos, tant par leur forme que par leur contenu, faisaient état de la fragilité du personnage. Cette fragilité se dessine donc progressivement chez le personnage qui s'enfonce dans l'univers télévisuel. Nous aborderons à présent les conséquences les plus marquantes de la (dé)construction identitaire qu'entraînent les médias dans les œuvres de Tremblay. Rappelons que, selon cette double logique, l'univers médiatique déconstruit l'individu pour le reconstruire autrement. Nous verrons donc plus en détail que la déconstruction s'effectue de manière antagoniste à la construction d'une nouvelle identité chez les personnages. Il sera ainsi pertinent d'aborder, en premier lieu, l'influence des médias dans le quotidien des personnages, qui délaissent progressivement leur identité propre pour une identité médiatisée. Nous établirons aussi un lien entre la société médiatique et le factice qui caractérise l'univers des personnages.

En deuxième lieu, nous étudierons différents cas montrant que la fragilisation découlant du regard de l'autre a pour principale conséquence de modifier la perception que celui qui en est affecté a de lui-même. Nous verrons ainsi que chez le personnage fragmenté par le regard de l'autre naît un immense mépris. L'une des formes de mépris analysées sera celle que le personnage ressent envers lui-même et nous verrons que celle-ci est intimement liée à sa personnalité narcissique. Nous verrons par la suite que la part méprisante du personnage n'a pas uniquement pour cible sa propre personne, mais s'étend bien au-delà de celle-ci.

Il conviendra ainsi de nous pencher, en dernier lieu, sur la déshumanisation subie par les personnages des pièces étudiées. Il sera alors possible de créer un parallèle entre la prédominance des médias et leur effet déshumanisant. Nous observerons que cette déshumanisation est apparente dans la banalisation d'atrocités, le mépris ressenti, cette fois-ci, à

l'égard des autres, ainsi que dans la vision extrêmement pessimiste que les personnages ont de l'avenir de l'humanité. Ce dernier chapitre nous permettra donc d'analyser les conséquences les plus graves que les médias ont sur l'intégrité de l'individu selon Larry Tremblay.

A. Vers un individu médiatisé

La première constatation qui s'impose, c'est que les trois pièces de notre corpus sont liées entre elles par la cause de la fragmentation identitaire des personnages, soit les médias. Les différents aspects analysés précédemment ont permis de mettre en évidence que, quelle que soit la pièce étudiée, les personnages de Larry Tremblay éprouvent le besoin d'être médiatisés. Si cela est évident pour ceux d'entre eux qui font déjà partie du monde des médias — on pense entre autres à Roy, de *Grande écoute*, ou aux personnages de l'émission *Piscine municipale*, dans *Téléroman* — c'est également vrai pour ceux qui n'ont pas encore acquis leur place dans le monde télévisuel mais qui cherchent à s'y glisser. En effet, plusieurs éléments portent à croire que les personnages qui sont à l'extérieur du monde des médias font tout en leur pouvoir pour y entrer. C'est là où la frontière entre le monde réel et le monde médiatique se brouille, comme le suggère d'ailleurs Debord : « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique²¹³. » Le cas des personnages de Ludovic et de Hugues qui, dans *Téléroman*, se mettent dans la peau des êtres fictionnels que sont Guillaume et François, est une parfaite illustration de cette volonté d'individus banals de se médiatiser. Pour sa part, le fait que l'ogre soit obsédé par la copie du contrat qu'il a à signer pour passer à la télévision laisse croire que « [s]a copie » (O, 42) est en réalité un double médiatisé de son être. Enfin, dans *Grande écoute*, la médiatisation de Roy est quotidienne et finit par toucher toutes les sphères de son existence. Dans tous les cas, l'univers médiatique, qui avait d'abord assuré la déconstruction identitaire des

²¹³ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 15.

personnages, s'applique maintenant à construire une identité à son image. On remarque, en effet, que les médias dépeints par Tremblay rappellent le spectacle dont parlait Debord en tant que « réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission achevée à l'intérieur de l'homme²¹⁴ ». Le théoricien ajoute que « [l]e spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images²¹⁵ ». Les œuvres du dramaturge illustrent chacune à sa façon la transition qui s'opère chez l'individu dont l'identité se médiatise progressivement. Une scission se produit chez ces personnages qui subissent l'influence constante et oppressante de l'univers médiatique. Nous verrons à présent quelques exemples de situations montrant que les médias constituent une part de l'identité des personnages et que celle-ci est à la source de leur crise.

a. Les médias en nous...

La transformation identitaire que vivent les personnages de Tremblay est flagrante dans plusieurs situations où ils se définissent eux-mêmes par leur présence médiatique. C'est le cas de l'ogre, qui considère que les médias sont en nous, répétant à plusieurs reprises qu'il a « avalé une antenne » (O, 26, 43). C'est aussi le cas de Roy, qui « capte les pensées qui grésillent dans les plis crasseux de [l]a cervelle [de Dany] » (GÉ, 17). Ici, les personnages se caractérisent de manière matérielle comme vecteurs de l'industrie médiatique. De plus, Roy attribue la plus grande partie de son identité, sinon son entièreté, à son statut de vedette médiatisée :

Mary : [Ma mère] t'a toujours apprécié. Elle parle de toi chaque jour au personnel.

Roy : Parce que je passe à la télé, ça n'a rien à voir avec moi. (GÉ, 43)

Les paroles de Roy révèlent que celui qui se considère comme un simple produit médiatique croit que les gens ne s'intéressent à lui que parce qu'il est une vedette de la télévision. L'animateur avait d'ailleurs fait un commentaire semblable lorsqu'il s'adressait à Dany. L'attitude du

²¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

personnage indique qu'il ne se sent pas apprécié pour ce qu'il est, en dehors de son identité télévisuelle. Il est probable que Roy envie en quelque sorte le public qui l'observe et le définit, car il semble lui-même incapable de saisir son identité : « J'essaie de glisser l'œil dans ce petit trou. Parce que j'aimerais, tu le devines, regarder dans le petit trou. Impossible. Le trou est déjà parti ailleurs. Je suis un homme insaisissable. » (GÉ, 31-32).

De leur côté, les personnages de *Téléroman* sont complètement assujettis à la logique médiatique, car leur désir de regarder l'émission *Piscine municipale* s'apparente à un besoin vital. Ainsi, Emmanuelle est consciente que « [c']est un téléroman insipide, grossier, vulgaire, de la merde [...] mais... mais... » (T, 9) elle fait partie du public de l'émission. De même, Marie-Eve ne peut s'empêcher de regarder l'émission même si elle affirme que « *Piscine municipale*, ce n'est que ça : de la merde, de la culpabilité, de la merde, de l'injustice. » (T, 23) Yves, quant à lui, résume bien le sentiment de tous les danseurs et danseuses de la troupe lorsqu'il affirme « que regarder *Piscine municipale* constitu[e], pour chacun [d'eux], une expérience décapante, à la limite, nécessaire » (T, 32). Malgré l'ineptie évidente du contenu de l'émission, le pouvoir qu'exerce celle-ci sur les personnages est si grand qu'elle est devenue une partie intégrante de leur identité. Remarquons finalement que le motif de l'antenne abordé un peu plus tôt à propos de la pièce *Ogre* se retrouve aussi dans *Téléroman* lorsque Marie-Eve discute avec Jérémie de ce qu'il adviendra des personnages de *Piscine municipale* : « N'as-tu pas d'antenne pour ce genre de drame ? » (T, 23). Cette simple phrase de la jeune femme rappelle l'idée que notre relation aux médias ainsi que notre compréhension des produits de l'univers médiatique font de nous des êtres en partie médiatisés.

b. Contamination du quotidien

En plus de montrer que les médias sont au cœur même des personnages, Larry Tremblay illustre aussi dans ses pièces que ceux-ci envahissent leur espace environnant. Plus particulièrement, le dramaturge met en scène la contamination par l'univers médiatique du

quotidien des individus. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Debord, qui souligne l'ampleur du pouvoir du spectaculaire, expliquant que le spectacle est « le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire²¹⁶ ». Ainsi règne l'univers médiatique sur l'ogre, qui baigne dans sa passivité prenant littéralement la forme d'une baignoire. C'est aussi cet univers qui s'impose aux personnages de *Téléroman*, pour qui « le rêve devient nécessaire²¹⁷ ». Selon Debord, « [l]e spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir²¹⁸ » sous l'œil vigilant de ce spectacle²¹⁹. De la même manière, la contamination des médias se manifeste, dans *Téléroman*, par l'abrutissement que la société télévisuelle provoque chez les personnages.

Si c'est un téléroman qui contamine le quotidien des individus de la pièce du même nom, cette contamination se présente autrement dans *Ogre* et *Grande écoute*. Dans la première œuvre, c'est le sentiment d'emprisonnement vécu par le personnage qui montre que les médias rendent infernal le quotidien de l'ogre. La société du spectacle brouille d'abord la frontière entre le public et le privé, ouvrant la voie au voyeurisme. Ainsi, l'ogre déclare « [qu'il n'a] plus droit à une vie privée » (O, 37). L'effacement de cette frontière est à la source de l'impression du personnage d'être observé, espionné. On peut même ajouter que la surabondance des médias fait émerger un sentiment de paranoïa chez le personnage isolé : « un coup monté / ne jamais accorder sa confiance / à des gens qui travaillent / avec des caméras et des micros / Julie fouille partout / j'entends un moteur / ils sont en train de tourner / les monstres / ils utilisent des caméras minuscules » (O, 20). La présence des médias est si forte dans l'imaginaire de l'ogre qu'il les soupçonne d'être partout. Notons que cette idée d'emprisonnement par les médias est présente dès le début de la pièce : « où se cache la caméra / pas une semaine / sans que je me dise / ça

²¹⁶ *Ibid.* p. 13.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

y est / je suis à *SOURIS SOURIS* / piégé piégé » (O, 11). Dans la pièce *Ogre*, c'est donc en montrant un homme aux prises avec les éléments du domaine médiatique qui viennent contaminer son quotidien que Tremblay met en évidence le climat de paranoïa suscité par ceux-ci.

Du côté de *Grande écoute*, l'infiltration des médias dans le quotidien du personnage principal est aussi évidente. Déjà par son métier d'animateur, Roy transporte toujours une part de la société médiatique avec lui. Le spectacle dans lequel évolue l'animateur affecte d'abord ses relations interpersonnelles. En effet, l'obsession de Roy d'obtenir une réponse dans ses interactions avec des gens hors du studio montre qu'une sorte de déformation professionnelle s'opère. Autrement dit, son travail commence à envahir les autres sphères de sa vie : « Pourquoi je sais tout de toi ? Et la réponse ? La réponse ? » (GÉ, 17) L'impact négatif qu'a son emploi sur la vie personnelle de l'animateur est évident lorsque celui-ci considère qu'il travaille alors que, en réalité, il est annihilé par les médias :

Roy : Je travaille.

Mary : En passant la journée devant la télé ?

Roy : C'est mon travail. (GÉ, 41)

Invasif, le milieu télévisuel où travaille Roy s'infiltré jusqu'à son domicile, nuisant à sa relation conjugale. On remarque que, inversement, Roy amène à son tour le quotidien à son studio, trainant son fils sur son plateau. Les espaces se mélangent dans un sens comme dans l'autre, montrant que l'univers de cette personnalité du milieu télévisuel est complètement contrôlé par les médias. On en voit un autre exemple lorsque Dany et Roy font semblant qu'ils sont sur le plateau de l'animateur. Les deux espaces ne sont plus distincts. Celui du studio s'impose dans l'espace du quotidien. À ce moment, le fait que les personnages sont entourés de médias et interagissent avec eux montre à quel point ceux-ci nuisent à leurs échanges. Il y a une dérision du concept du *talk-show* par les personnages. La réalité de la télé chevauche entièrement la réalité quotidienne par une sorte de mise en abyme. Si Tremblay effectue une critique des médias tout au long de son œuvre, ce sont maintenant les personnages mêmes de la pièce qui se

moquent de l'univers médiatique. L'emprise qu'ont les différentes formes médiatiques met en évidence la critique de l'auteur, qui sous-tend l'entièreté de son œuvre.

À présent que nous avons montré l'ampleur de la contamination du quotidien par les médias dans les œuvres à l'étude, il apparaît nécessaire de nous pencher sur l'estompement de la frontière entre la réalité et la fiction, de laquelle découle un caractère de fausseté affectant l'identité des personnages.

c. Le faux

Désormais, nous savons que la médiatisation des personnages s'effectue notamment par l'intrusion d'éléments du domaine médiatique dans leur quotidien. Il nous reste maintenant à observer la manière dont le faux s'inscrit aussi dans cette transformation de l'univers du personnage. Les différents exemples analysés permettront de mettre en relief la critique que Tremblay fait de la fausseté caractérisant l'univers télévisuel. Comme nous l'avons déjà souligné, le thème du double est récurrent dans les œuvres du dramaturge. Dans le cas des trois pièces à l'étude, cette dualité est notamment celle de la réalité dans laquelle vivent les personnages. Étant constamment sous l'emprise du domaine télévisuel, les personnages se trouvent en quelque sorte dans deux dimensions. L'effet de poupées russes, cher à Tremblay, crée lorsqu'un individu prend les traits d'un autre, accentue le fusionnement de deux univers auparavant distincts. Selon Ryngaert et Sermon, l'enchâssement de récits « renforç[e] l'existence fictive des personnages en les faisant cohabiter avec des figures prétendument "réelles"²²⁰ ». La cohabitation de multiples récits a donc un impact considérable sur le personnage qui, troublé devant cet effacement progressif des frontières, découvre que le passage entre la réalité et la fiction « est possible et qu'il peut survenir à tout moment²²¹ ». Ainsi, une transformation s'opère d'abord dans l'espace des personnages, mais finit par atteindre leur identité même. On peut avancer que les

²²⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. *Op. cit.*, p. 86.

²²¹ *Ibid.*

personnages de Tremblay se trouvent en quelque manière dans le « pseudomonde », défini par Debord, où le spectacle est envisagé « comme inversion concrète de la vie [et] le mouvement autonome du non-vivant²²² ». En empruntant la peau de personnes médiatisées, les personnages de Tremblay s'éloignent de plus en plus de la réalité et, par le fait même, s'apparentent de plus en plus au « non-vivant ». Le spectacle créerait donc un « monde réellement renversé [où] le vrai est un moment du faux²²³ ». L'enchevêtrement de la réalité et de la fiction, du vrai et du faux, est justement l'élément sur lequel joue Tremblay pour créer l'univers hautement médiatisé dans lequel évoluent ses personnages.

De son côté, François Jost soulève aussi à la relation entre réalité et fiction, qui, selon lui, fait partie intégrante de l'univers télévisuel. Il aborde ainsi le changement des rôles qu'ont vécu la réalité et les médias : « Cette pseudo-équivalence entre notre monde et un monde inventé repose sur l'idée que le média est transparent, qu'il ne change rien à la réalité, idée bien sûr opposée à celle qui avait cours dans les années 1970, qui luttait contre cette illusion²²⁴. » On peut créer un rapprochement entre la « pseudo-équivalence » de Jost et le « pseudomonde » de Debord, les deux concepts renvoyant à des réalités altérées. Jost laisse entendre que la télévision est un lieu privilégié pour jouer avec la frontière séparant le vrai du faux²²⁵. Le sémiologue explique qu'« on accorde la plus grande confiance à la fiction pour dire le vrai²²⁶ », ce qui rend aisée la manipulation du spectateur, qui, devant des « *reality shows* et autres télé-réalités [...] finit par ne plus savoir ce qu'est une fiction et ce qui la différencie de la réalité²²⁷ ». Ce rapport à l'authenticité est mis en scène par Tremblay à l'aide des propos et des comportements de ses personnages. Il convient à présent d'analyser la manière dont Tremblay a illustré ce floutage des frontières dans les œuvres qui nous intéressent.

²²² Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 10.

²²³ *Ibid.*, p. 12.

²²⁴ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 63.

²²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²²⁷ *Ibid.*, p. 67.

L'estompement des frontières est au cœur de la pièce *Ogre*, grâce au procédé de mise en scène de l'émission *SOURIS SOURIS*. Cette frontière floue entre la réalité et la fiction, entre le faux et le vrai, est vue comme un symptôme de la société du spectacle représentée dans la pièce. Comme mentionné au deuxième chapitre à propos de la recherche des émotions suscitée par le domaine médiatique, l'ogre semble très impressionné par tout simulacre. Il souligne, par exemple, l'exploit des gens qui réussissent à faire semblant : « toi aussi mon fils / (pause) / tu faisais semblant / toi aussi / (pause) / bravo / (pause) / bravo » (O, 39). Le faux se manifeste aussi dans la relation que le spectateur peut tisser avec le personnage. Étant donné que l'ogre monologue et que tout ce qui nous est raconté est filtré par son propre regard, il est difficile de distinguer le vrai du faux. En effet, la forme monologique que prend le discours de l'ogre amène le spectateur à se demander si les paroles sont réellement celles des personnes à qui il s'adresse ou s'il invente celles-ci. Il est en effet difficile de savoir si la fille du personnage trouve réellement son père « délectable » (O,16) ou si le personnage, étant donné son énorme égo, s'imagine ce que pense sa fille. Le fait que le personnage se contredit nous amène à douter de son honnêteté et à remettre en cause tout ce qu'il dit. Rappelons que le sourire, déjà abordé précédemment, joue le rôle de masque et contribue à la difficulté de cerner le personnage : « je vais leur sourire jusqu'au bout / ils n'auront jamais vu un homme / avec un sourire comme le mien » (O, 45). Cette idée de masque renvoie aux propos de Jost lorsqu'il explique que l'avènement de la télé-réalité a entraîné des « débats sur la possibilité d'être soi-même face à des caméras²²⁸ ».

Dans *Téléroman*, la fausseté du monde de la télévision est dénoncée par un élément revenant tel un leitmotiv, soit la didascalie qui réapparaît à la fin de chaque tableau et abordée plus tôt dans ce mémoire : « (*Malaise, suspense, tension*) » (T, 6 ; 8 ; 12 ; 17 ; 22 ; 24 ; 28 ; 32 ; 35 ; 37 ; 41). Les didascalies représentent un bon moyen pour le dramaturge d'illustrer le manque d'authenticité qu'il reproche aux médias. Elles permettent effectivement de mettre en évidence

²²⁸ François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 22.

l'aspect décalé des réactions des personnages. On peut aussi prendre l'exemple du « *[s]ilence triste pour absorber la nouvelle* » (T, 11) dont semblent avoir besoin les danseurs et danseuses lorsqu'ils apprennent de la bouche de Linda qu'un des protagonistes de *Piscine municipale* deviendra un homme-tronc. Quant à la frontière entre la réalité et la fiction, nous avons vu l'exemple des personnages de Ludovic et de Hugues qui traversent cette mince ligne séparant leur univers de celui qu'ils voient sur leur petit écran. L'ensemble de cette œuvre peut, au fond, être résumé par cette déclaration de Debord à propos de la société du spectacle : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images²²⁹ ». L'influence de *Piscine municipale* est telle que, même si Ludovic et Hugues sont les seules personnes qui plongent entièrement dans l'univers du téléroman, tous en sont affectés. Le dramaturge a simplement poussé à l'extrême la transformation de ces deux personnages comme un modèle de la mutation que subit chaque individu face aux médias.

La fausseté se présente aussi de manière récurrente dans *Grande écoute*. Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous avons abordé différents aspects concernant le ton faux employé par Roy lorsqu'il est dans son studio. Nous avons souligné que la façon dont s'exprime l'animateur dans ses entrevues avec ses invités correspond au besoin de sensations et d'émotions du public. Cette fausseté a pour conséquence de remettre en cause la sincérité du personnage. Effectivement, lorsque Roy explique à Dany qu'il quitte son studio, le jeune homme a de la difficulté à le croire. Il semblerait que la sincérité de Roy soit compromise, celui-ci peinant maintenant à se faire prendre au sérieux dans son quotidien : « Ne te moque pas, je suis sincère, absolument sincère. » (GÉ, 57) Étant donné que ses paroles sont bien souvent empreintes d'exagération, il est difficile de savoir si ce qu'il dit est vrai ou faux. Roy s'inscrit d'une certaine façon dans la logique de l'« *artificiel illimité* » dont parle Debord à propos de la marchandise de la société spectaculaire :

²²⁹ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 10.

[L']accumulation mécanique [de la marchandise] libère un *artificiel illimité*, devant lequel le désir vivant reste désarmé. La puissance cumulative d'un artificiel indépendant entraîne partout *la falsification de la vie sociale*²³⁰.

Devenu une marchandise de la société du spectacle, Roy ne semble plus pouvoir maintenir une vie sociale authentique. L'artificialité de son studio s'est propagée dans sa vie personnelle. La question de la frontière entre le vrai et le faux est d'ailleurs explicitement abordée dans un article écrit à propos de Roy : « C'est un homme qui, d'un simple regard, saisit l'âme de son invité. L'entrevue, telle qu'il la pratique, installe un combat subtil avec le vrai et le faux d'où ressortent les vagues nuancées du trouble. » (GÉ, 35) L'idée de combat, en filigrane tout au long de l'œuvre, est ici clairement liée à l'opposition de ce qui est vrai et de ce qui ne l'est pas. L'idée d'authenticité apparaît d'ailleurs lors de l'entrevue de Sony. Rappelons que ce jeune homme, avant de gagner à la loterie, vendait des oiseaux en plastique à des touristes. Justement, toute l'idée de ces oiseaux sans vie est au fond une façon de critiquer l'artificialité, bien présente dans les médias. Un peu plus tôt, lorsque Roy remet en question les dires de son invité, Sony confirme la véracité de ses propos : « **Roy** : C'est vrai ? / **Sony** : Authentique. » (GÉ, 45) On peut finalement souligner que dans cette même entrevue, Sony aborde l'idée de jeu : « On n'apprend pas à jouer, on joue, c'est tout. » (GÉ, 48) Même si la question de Roy faisait ici référence au monde de la finance, la réponse de Sony est, quant à elle, générale et laisse croire que tout n'est qu'un jeu. On peut interpréter ces paroles de multiples façons. En effet, cette référence au jeu peut être autant celle du théâtre que celle du jeu de rôle des personnages qui se mettent dans la peau d'individus. Il peut aussi s'agir du jeu entre le vrai et le faux, le « combat » que mène Roy avec chacun de ses invités en plus de celui qu'il se livre à lui-même. Debord souligne d'ailleurs que le spectacle entraîne « l'effacement de la personnalité²³¹ », celle-ci étant « toujours plus séparée des possibilités de connaître des expériences qui soient authentiques [...]»²³² » Il rattache donc la

²³⁰ *Ibid.*, p. 39.

²³¹ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 41.

²³² *Ibid.*

fausseté ainsi engendrée par la société spectaculaire à une perte d'authenticité. Il est ainsi possible de tisser un lien entre cette perte d'authenticité et la déconstruction identitaire subie par les personnages de Tremblay, en particulier lorsque ceux-ci déclarent « jouer ». Or, qu'il s'agisse de l'ogre, des danseurs et danseuses de *Téléroman* ou de Roy, chaque personnage « [doit] se renier en permanence, s'il tient à être un peu considéré dans une telle société²³³ ».

Dans l'ensemble, nous avons vu que Larry Tremblay utilisait divers procédés afin de pointer du doigt la fausseté et le manque d'authenticité dont souffrait le domaine médiatique. Dans les univers créés par le dramaturge, les médias forcent ainsi les individus à nier leur existence pour en adopter une qui appartient dorénavant au domaine médiatique. On est devant des personnages qui, en se médiatisant, participent à la « négation de [leur] vie qui est devenue visible²³⁴ ». La dernière partie de notre analyse permettra d'exposer la conséquence la plus importante de cette mutation identitaire chez les personnages de Tremblay. Pour l'instant, attachons-nous toutefois à mieux comprendre la façon dont l'industrie médiatique altère la perception que l'individu a de lui-même et, éventuellement, des autres et de tout ce qui l'entoure.

B. Le regard posé sur lui-même

Sachant maintenant qu'une grande part de la déconstruction identitaire du personnage passe par le regard de l'autre, il importe de considérer le regard que le personnage pose à son tour sur lui-même. Il apparaît évident que ces deux aspects sont intimement liés, la perception de l'autre influençant directement celle que le personnage a de lui-même. En s'attardant sur chaque pièce à l'étude, on remarque qu'il y a, d'un côté, le personnage qui se perçoit comme inférieur, voire médiocre, et de l'autre, celui qui se voit comme supérieur et qui regarde avec mépris les gens autour de lui. Il est donc à présent nécessaire d'analyser le regard que certains personnages

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 12.

posent sur eux-mêmes dans chacune des œuvres de notre corpus. Nous pourrions ainsi rendre compte de l'évolution de la pensée de Tremblay au fil des années quant aux impacts des médias.

a. Un ogre narcissique

Dans la première des pièces qu'il a consacrées à sa critique des médias, Larry Tremblay a choisi de présenter un personnage dont le narcissisme est criant. L'auteur a d'ailleurs qualifié le corps de son personnage de « lambeau chétif de cet ego démesuré [qui] n'est plus qu'une protubérance insignifiante traînant comme une ficelle derrière un ballon emporté par le vent²³⁵ ». Contrairement aux personnages des pièces subséquentes écrites autour du même thème, celui d'*Ogre* n'a du mépris qu'envers les autres et non lui-même. Il est celui qui, à l'image de Narcisse, est « avide d'admiration, mais méprisant [envers] ceux qu'il parvient à manipuler²³⁶ ». Quelques exemples suffisent à illustrer le narcissisme de cet homme autour duquel tout semble tourner. Il affirme d'abord que l'idée derrière le film de son fils est la sienne : « l'histoire des abeilles c'est moi / moi moi moi » (O, 13). La répétition du pronom personnel « moi » vient renforcer l'égoïsme du personnage. Son narcissisme est ensuite apparent lorsqu'il incite l'actrice Véronique à l'embrasser et à en profiter « pendant [qu'elle le pouvait] » (O, 24) car il « ne ser[ait] pas toujours accessible » (O, 24). Les propos de l'ogre sous-entendent qu'il croit fermement en son potentiel de devenir une célébrité inaccessible. Cette idée est réaffirmée lorsqu'il déclare que l'actrice qui feint d'être sans vie est morte pour lui et que, bientôt, ce phénomène sera commun : « dans peu de temps / je prévois qu'elle ne sera pas la seule / à mourir pour moi » (O, 26). Finalement, prétendant avoir une voix contrairement à tous les gens qu'il méprise, l'ogre représente en quelque sorte le spectacle en lui-même qui, selon Debord, « ne veut en venir à rien

²³⁵ Larry Tremblay. « One Body Show » dans *Figures du monologue théâtral, ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 19.

²³⁶ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 73.

d'autre qu'à lui-même²³⁷ ». Plus loin dans ce chapitre, un lien sera créé entre le narcissisme et le mépris ressenti à l'égard de l'autre.

b. Des danseurs pathétiques

Dans sa deuxième œuvre ayant pour sujet les médias, Tremblay décide de créer des personnages toujours rongés par le mépris, mais ce sentiment est cette fois davantage dirigé vers soi-même. C'est effectivement dans *Téléroman* qu'on retrouve le plus de personnages dont la perception d'eux-mêmes est extrêmement négative. Affirmant que « [c]haque âge développe ses formes particulières de pathologie²³⁸ », Lasch, s'appuie sur les travaux du psychiatre et psychanalyste Peter L. Giovacchini pour expliquer que les malades contemporains sont différents de ceux d'autrefois, et ce, particulièrement depuis la Seconde Guerre mondiale : « La prédominance croissante des troubles du caractère semble bien signifier qu'il s'est produit un changement fondamental dans l'organisation de la personnalité²³⁹ ». À cette époque d'après-guerre, ces troubles du caractère, dont font partie les « désordres narcissiques²⁴⁰ » seraient donc de plus en plus communs ou, du moins, se manifesteraient de manière plus évidente. Bien que les propos de Lasch aient été rédigés en 1979, ceux-ci peuvent toujours s'appliquer à l'époque actuelle. Citant le psychanalyste Herbert Hendin, Lasch ajoute que les malades contemporains sont aux prises avec un « sentiment persistant de vide et [...] une incapacité à évaluer positivement leur propre personnalité²⁴¹ ». Ainsi, la personnalité narcissique serait aussi caractérisée par une vision négative de soi, ce qui pourrait expliquer son besoin constant du regard de l'autre. Plusieurs exemples de la pièce *Téléroman* portent à croire que le comportement des danseurs et danseuses s'inscrit dans une telle conception du narcissisme. Ainsi, au cours des répétitions de leur chorégraphie, les danseurs discutent de l'émission *Piscine municipale*,

²³⁷ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 14.

²³⁸ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 78.

²³⁹ *Ibid.*, p. 79.

²⁴⁰ Hendin cité dans Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 79.

²⁴¹ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 79.

mais partagent aussi à tour de rôle une confiance de leur vie personnelle. Ces confessions révèlent la vulnérabilité des personnages et l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes. À titre d'exemple, alors qu'il converse avec Marie-Eve, Jérémie dévoile son identité fragmentée par ce mal de tête dont il souffre depuis sept ans. Il aimerait être quelqu'un d'autre et non « pas le cendrier, la bouteille cassée [qu'il est] présentement » (T, 24). Il imagine alors l'homme qu'il serait sans ce mal qui l'afflige : « Je serais, dans cette paire de jeans et dans ce blouson de cuir, une personne irrésistible. » (T, 24) Cette réplique, où Jérémie fantasme à propos de son moi rêvé et attirant, révèle tout le mal-être identitaire du personnage. La réplique se termine par une abondance de pronoms « Moi » et de phrases grammaticalement incomplètes comme « Moi déchets » ou « Moi insignifiant » (T, 24), qui laissent formellement entrevoir la déconstruction de Jérémie. Ce procédé est d'ailleurs repris par le personnage de Christophe, qui, même s'il adopte généralement la position du personnage méprisant et apparemment supérieur, révèle par moments sa vulnérabilité : « Moi. Paquet. Petit paquet de rien. » (T, 40) Précisons que la personnalité de Christophe s'apparente davantage à celle de Roy qui, comme nous le verrons plus tard, est tiraillé entre la part de lui-même qui voit tout le monde de haut et celle qui, parfois, le cible comme objet de son mépris.

Cette attitude dévalorisante revient par la suite chez le personnage télévisé de François, interprété par le danseur Hugues. Ses paroles manifestent un grand dégoût de lui-même et une piètre estime personnelle : « Guillaume, tu sais ce que je suis ? Je suis de la merde. De la merde en bâtons. » (T, 42) Précisons que la raison pour laquelle François se sent méprisable provient d'un regard extérieur posé sur son démo de musique, ce qui nous ramène à la question du regard abordé au chapitre précédent. On remarque, de plus, que le sentiment de mal-être et d'infériorité est ici présent chez les personnages d'un univers fictif. Ainsi, peu importe si l'on est un acteur ou un spectateur du domaine médiatique, le mal-être traverse les frontières et s'étend d'un univers à l'autre.

Les exemples des différents personnages de *Téléroman* portant un regard négatif sur eux-mêmes ont permis de montrer que les individus touchés ont en commun la décomposition qui afflige leur identité. On verra toutefois que le regard négatif porté sur soi n'est pas l'unique facteur venant morceler l'individu. La dislocation identitaire proviendrait aussi de l'ambivalence du regard que l'individu pose sur lui-même, comme c'est le cas de Roy, dans *Grande écoute*.

c. Un animateur déchu

Il est intéressant de constater que, dans la plus récente pièce de notre corpus, Tremblay construit un personnage partagé entre le mépris que suscite en lui sa propre image et le narcissisme découlant de sa gloire médiatique. Notons que plusieurs des extraits présentés dans les chapitres précédents laissaient déjà transparaître des traits de la personnalité narcissique de Roy. Celle-ci est toutefois moins alimentée par le mépris, comme c'était le cas pour l'ogre, que par l'égoïsme et l'indifférence que Roy ressent face aux autres. L'animateur représente bien le côté de l'homme narcissique qui n'a pas de curiosité envers les autres²⁴². Nous avons vu que cette absence de curiosité était manifeste dans les différents entretiens entre Roy et ses invités, les sauts abrupts dans les conversations et les changements de sujet ayant déjà été analysés. On peut ici ajouter que de la tendance de Roy à ne se préoccuper que de lui-même découle une indifférence ressentie envers les autres individus. Cette indifférence provient fort probablement de son milieu « décourage[ant] la formation de liens personnels profonds²⁴³ ». Mary est d'ailleurs la première à critiquer l'égoïsme de son mari :

C'est bien ça le problème : tu te comprends et tu crois que ça suffit. Mais comprendre les autres, surtout moi, la seule capable de supporter tes humeurs, tes dépressions, tes enthousiasmes, tes idées de grandeur, ta mégalomanie, tes sarcasmes, ton odeur même, ça, ce n'est pas dans tes projets immédiats. (GÉ, 14)

²⁴² *Ibid.*, p. 75-76.

²⁴³ *Ibid.*, p. 81.

L'accumulation utilisée par le dramaturge accentue l'idée que vivre avec Roy vient avec son lot de problèmes. On découvre l'homme selon la perspective de Mary, ses paroles mettant l'accent sur l'égoïsme de son mari. Pourtant, Roy semble aveugle aux souffrances des autres, disant un peu plus tôt à sa femme qu'il « aimerai[t] une fois, une seule fois, être crevé sans [qu'elle lui] dis[e] [qu'elle] aussi [elle] l'es[t]! », ajoutant qu'il est « au bord de la catastrophe » (GÉ, 14). Le narcissisme de Roy s'accompagne ici de l'exagération, qui teinte constamment son discours sur son plateau de télévision. C'est le même type de formulation que Roy utilise à la fin de la pièce lorsqu'il est chez Dany : « Pourrais-tu, pour une fois, cesser de penser à toi ? Tu ne vois pas que je souffre ? Je n'ai jamais autant souffert. » (GÉ, 57) On a l'impression que sa scène de couple se transfère, Dany occupant une place plus importante que sa femme à mesure que la pièce avance.

Répetons que l'un des traits de la personnalité narcissique de Roy abordé au premier chapitre est le besoin de l'autre. On peut encore une fois ici créer un parallèle entre l'animateur et Narcisse, qui « en dépit de sa souffrance intime, [...] possède de nombreux traits propres à lui assurer le succès dans les institutions bureaucratiques²⁴⁴ ». Il convient ici d'apporter une nuance, le succès de Roy n'étant pas d'ordre bureaucratique, mais bien médiatique. Qu'il s'agisse de Narcisse ou de Roy, les deux vivent à la fois souffrance et succès. On remarque justement le rapport inversement proportionnel entre l'ascension médiatique et la perte identitaire de Roy : plus celle-là augmente, plus celle-ci s'accélère. Cette dynamique est d'ailleurs soulevée par la femme de l'animateur alors que ce dernier se vante de l'augmentation des cotes d'écoute de son émission : « Plus elles grimpent, plus tu dégringoles. » (GÉ, 43) Lorsqu'il développe son concept de personnalité narcissique caractérisant l'époque actuelle, Lasch s'appuie sur une étude faite par Eugene Emerson Jennings à propos des postes de direction d'entreprises²⁴⁵. Il explique que, « [p]our le directeur d'entreprise placé sur une trajectoire ascendante, le pouvoir [est représenté]

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

par le dynamisme, “une image convaincante”, une réputation de gagneur²⁴⁶ ». On peut dire que le pouvoir médiatique de Roy alimente son narcissisme, mais l’entraîne par le fait même vers sa chute. La déchéance de Roy s’accompagne d’un lourd sentiment de mépris qu’il éprouve envers lui-même. C’est vers la fin de la pièce, lorsque Roy est chez Dany, que ce mépris est à son paroxysme : « Le studio. J’abandonne. Trop dur. Surtout inutile. Dépravant même. Humiliant. Je me sens rongé comme un os donné à une meute de chiens. Je me sens disloqué. » (GÉ, 57) Devant le manque de soutien et d’empathie de Dany, Roy plonge de plus en plus dans sa crise identitaire dont la source est l’univers télévisuel au sein duquel il évolue quotidiennement :

Oh là là, j’en suis là, ne plus avoir aucune pudeur, aucune estime de moi-même. Plus de secrets, plus de mensonge, plus de stratégie, plus d’énergie. Je pourrais te lancer au visage toute la merde que j’ai accumulée dans ma vie, toute la merde que j’ai provoquée. Et je n’aurais pas honte devant toi. Parce que ce soir, tout, tout, tout me fait souffrir, surtout moi. Je sens la merde, la merde de celui qui a tout perdu. (GÉ, 57)

À ce moment, Roy effectue une prise de conscience de l’échec de sa vie. Ces divers exemples nous permettent de mettre en évidence l’évolution qu’ont connue les personnages principaux de Larry Tremblay au fil de ses œuvres. On retient que chaque personnage, en réponse au regard des autres, pose à son tour un regard sur lui-même, qu’il soit fier ou méprisant. Dans la prochaine et dernière partie, qui s’intéresse aux conséquences les plus sévères des médias sur l’individu, nous analyserons plus en profondeur les différentes facettes du regard du personnage fragmenté sur les autres ainsi que sur le monde dans sa globalité.

C. Déshumanisation

Le deuxième chapitre de ce mémoire portait sur la banalité caractérisant les propos des personnages. Nous élargissons maintenant ce concept à l’ensemble des univers dépeints par Tremblay. On peut avancer qu’à force d’être exposés à la banalité, les individus évoluant dans un monde fortement médiatisé en viennent à banaliser tout événement. Debord aborde ce

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

phénomène de la banalisation, qui fait, selon lui, partie de la société du spectacle : « La production capitaliste a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de *banalisation*²⁴⁷. » Dans les œuvres étudiées, c'est notamment sous forme de déshumanisation qu'apparaît la banalisation, l'individu perdant alors, à mesure qu'il se médiatise, certaines de ses qualités humaines, dont la plus importante est l'empathie.

Il importe à présent d'observer la manière dont, dans chacune de ses œuvres, Tremblay montre que la déshumanisation est une des conséquences les plus dramatiques de l'action des médias. À ce titre, Jost aborde l'idée que le cinéma, plus que tout autre art, peut effacer la trace de l'humain : « Si la peinture risque toujours de garder la trace de la main, la caméra peut n'être qu'un œil totalement désincarné.²⁴⁸ » Or cette caméra peut aussi être celle qui capte le contenu télévisuel. La télévision, avec les outils et les techniques qu'elle utilise, vide d'humanité celui qui la crée tout comme celui qui la subit. Nous croyons ainsi pouvoir affirmer que, pour Tremblay, la médiatisation de l'individu rime avec sa déshumanisation.

a. Banalisation et cruauté

Plusieurs situations provenant des pièces de Tremblay attestent que cette déshumanisation se manifeste notamment par la banalisation d'évènements qui devraient normalement susciter l'horreur. C'est le cas lorsque l'ogre prend à la légère le fait que son fils Hugo puisse tenter de se suicider : « ne t'abaisse pas toi aussi / à jouer au petit garçon / qui veut se suicider / avec le revolver de son père / pour l'impressionner / j'en ai vu d'autres » (O, 31). Il y a banalisation de la mort, ce qui dans ce cas-ci est d'autant plus marquant qu'il s'agit de la mort du fils du personnage principal. Plus tard, l'ogre met tous ses malheurs au même niveau lorsqu'il déclare que « ça va mal » (O, 33) alors que son fils vient apparemment de mourir et que sa femme n'a toujours pas

²⁴⁷ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 103.

²⁴⁸ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007] p. 40.

trouvé la copie de son contrat. Il dédramatise aussi la situation devant les larmes de sa femme, qui pleure leur fils : « Hugo Hugo Hugo / mais oui Hugo / ce ne sera pas la première fois / qu'un jeune talent disparaît prématurément » (O, 33). En ressentant une indifférence complète à l'égard de la mort de son fils, l'ogre montre une part de sa fragmentation, car, comme l'indique François Jost, « [ê]tre indifférent, c'est atteindre la neutralité, qui est l'ultime conséquence de la réduction du monde au regard [...]»²⁴⁹ » La grande gamme d'émotions provoquée par l'univers de la télévision et ressentie plus tôt par l'homme, s'estompe quand le personnage croit se retrouver dans son quotidien. Sa réaction est en effet plus forte lorsqu'il apprend que son fils faisait semblant d'être mort que lorsqu'il le croit réellement sans vie.

Dans *Téléroman*, la cruauté est banalisée lorsque c'est la bonté de l'être humain qui est tournée en dérision. Ainsi, Christophe affirme vouloir « dédier [s]on œuvre à tous les enfants qui crèvent de faim dans le monde » (T, 13). Christophe est incontestablement le personnage le plus dépourvu d'empathie, les commentaires qu'il émet à propos de ses danseurs et danseuses étant principalement des insultes acerbes et sans retenue : « Quelle idée stupide j'ai eue de vouloir travailler avec des amateurs ! [...] Vous me faites tous chier. [...] Vous êtes des petits paquets de merde, pas de nerfs, rien que des nouilles molles dans un sac en plastique. Beurk ! Regardez-vous ! » (T, 18) Le manque d'empathie de Christophe sera abordé plus en profondeur lorsqu'il sera question du mépris que ce dernier ressent envers la jeunesse.

Finalement, dans *Grande écoute*, la déshumanisation de l'individu subissant le pouvoir des médias est principalement représentée par le personnage de Roy. La perte d'humanité de l'animateur est alimentée, tout comme c'était le cas pour l'ogre, par le narcissisme qui le ronge. Quelques exemples suffisent à le montrer. Roy oublie d'abord la date d'anniversaire de son propre fils, mais blâme sa femme plutôt que de reconnaître sa faute : « Pourquoi ? Pour me culpabiliser aujourd'hui ? » (GÉ, 15) Pour, Roy il est normal de ne pas connaître le jour de naissance de son

²⁴⁹ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 51.

enfant, ce qui accentue l'idée que, dans son monde, tout tourne autour de lui. L'égoïsme de Roy se manifeste aussi quand on apprend qu'il n'est pas allé aux funérailles de la mère de Mary (GÉ, 51). Le manque d'empathie de l'animateur est par la suite renforcé lorsqu'il converse avec Dany à qui il explique que sa femme le « trompe depuis des années » (GÉ, 55), qu'elle prend plaisir à l'humilier, qu'« [e]lle veut [l]e quitter » (GÉ, 56) et que « [d]epuis que sa mère est morte, elle se croit tout permis » (GÉ, 56).

Sur son plateau, le manque de compassion de Roy confine parfois même à la cruauté. Ainsi, Roy n'hésite pas à critiquer l'absence de motif valable qu'avait, pour se suicider, la mère de son invitée Cindy : « Si au moins elle avait voulu défendre une cause, ne serait-ce que la libération du Tibet ou la défense des plus démunis. [...] [L]es causes pullulent actuellement. On ne gaspille pas ainsi une spectaculaire immolation [...] devant le plus chic des centres d'achats de la ville. » (GÉ, 28) Les propos de Roy ont de quoi choquer. Ceux-ci révèlent un flagrant manque de compassion malgré ce que le personnage laisse entendre. Il y a encore une fois banalisation de la mort, dans ce cas-ci, du suicide vu comme vain car ne soutenant pas une cause importante.

La perte d'humanité est à son paroxysme quand Roy invite, ou plutôt, emmène son fils sur son plateau. Ses plus grands vices sont exposés : il est un mauvais père, alcoolique, narcissique et égoïste, qui fera tout pour son propre bénéfice. Il ne pense qu'à son profit personnel et non aux répercussions que cela peut entraîner sur les autres. Pourtant, Roy reproche tout de même à Willy tout l'argent qu'il lui coûte : « Tu n'es plus que les trois dixièmes de ce que tu étais. Et pourtant tu me coûtes une fortune en tristesse, en cauchemar, en regrets. Tu as pensé à ça avant de te rendre dans le garage et de faire ce que tu as fait ? » (GÉ, 54) On peut aussi souligner l'importance des paroles de Roy lorsqu'il dit que son fils n'est qu'une partie de ce qu'il était. On pourrait en effet appliquer cette même affirmation à l'animateur. Devant l'humiliation que lui fait subir son père, sans que ce dernier ne semble en être conscient, Willy dit qu'il voudrait disparaître (GÉ, 54). Willy, qui ne veut pas être l'objet du regard, est l'opposé de son père. Il est silencieux et ne veut pas être vu tandis que son père se définit par la parole et le regard. Finalement, soulignons cette

déclaration que Roy fait à son fils : « Nous sommes si proches de nous aimer pour l'éternité. » (GÉ, 54) L'idée de la mort est incontestablement présente, Roy semblant conscient que sa fin est imminente. Ce thème revient d'ailleurs à la fin de la pièce alors que Dany déclare à Roy qu'il « mérit[e] une surprise éternelle » (GÉ, 63).

Ces exemples attestent que, même dans des situations tragiques, le personnage est aveugle face à la douleur des autres et qu'il se concentre uniquement sur sa propre personne. L'inhumanité des propos de Roy laisse entrevoir la déshumanisation qui le traverse. De la banalisation qui s'étend dans l'univers des individus créés par Tremblay survient un besoin toujours croissant de « spectaculariser ». Il convient à présent d'examiner les conséquences qu'engendre cette avidité de la spectacularisation chez les personnages du dramaturge.

b. Besoin de sensations et spectacle à tout prix

Comme nous l'avons vu au second chapitre, le public est en constante recherche d'émotions et de sensations. On peut dorénavant créer un lien entre ce besoin et la déshumanisation que subit l'individu influencé par les médias. Les *talk-shows*, par leur mélange de divertissement et d'information, représentent un lieu privilégié pour mettre en scène des événements pouvant combler le besoin de sensations de leur public²⁵⁰. Cette volonté de plaire au spectateur est d'ailleurs critiquée par Jost, qui dénonce « la complaisance dont [les *talk-shows*] font parfois montre avec certaines idées, que ce soit pour attirer une partie du public ou pour obéir à la logique entrepreneuriale²⁵¹ ». Les cotes d'écoute, qui font la fierté du personnage de Roy parce qu'il y voit les signes de son succès, alimentent cette soif de sensations : « Et partout ou presque, on observe le même phénomène : un scandale porté sur la place publique et un énorme succès d'audience²⁵². » Debord souligne quant à lui « la vulgarité de la planète spectaculaire²⁵³ ».

²⁵⁰ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 53.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

²⁵² François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 11.

²⁵³ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 43.

Celle-ci, présente dans les pièces de Tremblay, apparaît comme une manifestation de l'indécence du voyeurisme du public en quête d'émotions. Dans son ouvrage *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Jost aborde le concept de la médisance, expliquant que « [l]e passage au studio [contrairement au documentaire] construit un artefact, un décor, une mise en scène qui sont d'abord destinés à divertir le téléspectateur²⁵⁴ ». Cette médisance apparaît chez les personnages de Tremblay. On pense, entre autres, à l'ogre, qui médite à propos de son fils et de plusieurs autres, dont les dirigeants et employés de l'industrie médiatique. Selon Jost, on blâme souvent les producteurs ou les candidats, mais on doit accorder une importance au rôle que joue le public dans la présentation d'éléments provocateurs à l'écran. Le théoricien attribue le fait que le spectateur soit attiré par le spectacle du malheur à l'émergence des *reality shows* : « Pendant des années, la télévision ne se prêtait pas à un tel questionnement et ne nous mettait pas en présence de spectacles gênants. C'est l'arrivée des *reality shows* de l'intimité [...] qui a obligé les analystes à s'interroger²⁵⁵. » Les médias étant en constante évolution, Jost aborde aussi le phénomène des médias sociaux, qui encouragent et laissent libre cours à la violence et au plaisir qu'en tire le public : « [L]a brutalité et la violence sont un spectacle qui ravit les internautes²⁵⁶ ». Bien que Jost parle ici de l'émission *Le Dîner presque parfait*, ce même goût pour la violence avait déjà été critiqué par Tremblay dans ses œuvres ayant pour cible les médias. Dans *Grande écoute*, le danger auquel s'expose l'invité en participant à un *talk-show* est mentionné explicitement, l'animateur mettant à nu les gens défilant sur son plateau et ne « se souci[ant pas] véritablement de savoir ce que pense l'invité » (GÉ, 35). À titre d'exemple, Roy recherche le drame lors de son entrevue avec Sony, lorsqu'il aborde la période où le jeune homme s'est prostitué :

Roy : Tu étais désespéré ?

Sony : Le pire moment de mon existence.

Roy : Tu avais pourtant connu la prostitution et je n'ose imaginer le reste.

Sony : Le pire moment, je t'ai dit.

Roy : D'accord. Le pire moment. (*Temps*) Ensuite ? (GÉ, 50)

²⁵⁴ François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 58.

²⁵⁵ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 92.

²⁵⁶ François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 92.

De la même façon, Roy, même s'il dit comprendre la souffrance de Cindy à la suite de la mort de sa mère, dont nous venons tout juste de parler, insiste pour révéler au public les détails de son suicide : « Je comprends. Mais. » (GÉ, 27) L'animateur est prêt à compromettre le bien-être de son invitée pour celui de son émission. Il demande à Cindy s'il est possible de regarder les images de la vidéo montrant sa mère s'immolant devant le centre commercial. Ainsi, la volonté de montrer, de faire du spectacle pour un public en soif de sensations fortes n'a pas de prix pour Roy. C'est ici la cruauté des téléspectateurs que critique Tremblay, ceux qui, devant la télé-réalité, « se réjouissent que les célébrités passent un mauvais quart d'heure²⁵⁷ ». Ainsi, le *talk-show* joue le même rôle que la télé-réalité, qui ne serait « qu'une illustration supplémentaire de cette pente naturelle de la société du spectacle : transformer [...] tout scandale en phénomène banal, via le divertissement qu'il apporte à son spectateur (Jost, 2007)²⁵⁸ ». Au *talk-show* peut ainsi s'appliquer le concept du « sadisme du téléspectateur » élaboré par Jost, qui « décrit[t] cette attirance du téléspectateur pour un spectacle qui assouvit certaines de ses pulsions les moins nobles²⁵⁹ ». Il y a donc une filiation distincte entre le sadisme du téléspectateur et la déshumanisation des personnages dépeints par Tremblay.

Dans cette partie, nous avons vu que la cruauté du téléspectateur ou bien celle de l'individu contribuant directement au domaine médiatique est le syndrome de la société hautement médiatisée dans laquelle évoluent les personnages. La dignité humaine, qui était apparemment la préoccupation première du producteur de l'émission de télé-réalité *Loft Story*, est plutôt ce qui semble être fragilisé par le monde télévisuel²⁶⁰. Tremblay révèle que la dignité humaine a une bien piètre valeur aux côtés d'un jeune homme ayant tenté de s'enlever la vie à cause de la cruauté sans borne de son père (GÉ, 62). Penchons-nous maintenant plus particulièrement sur le regard que l'individu pose sur l'autre afin de mettre en évidence une autre part de sa

²⁵⁷ François Jost. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007], p. 116.

²⁵⁸ François Jost. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 89.

²⁵⁹ François Jost. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010, p. 93.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

déshumanisation. Cible constante du regard, le personnage médiatisé en vient effectivement lui-même à poser un regard destructeur sur ceux qui l'entourent de près ou de loin.

c. Du narcissisme au mépris envers les autres

La déshumanisation des individus, en plus de se manifester dans le désir sans limite d'offrir du spectacle, et ce, quel qu'en soit le prix, se traduit dans le regard que le personnage narcissique pose sur les autres. Les personnages narcissiques de Tremblay évoluent dans un univers de spectacle et font « partie du monde *se représent[ant]* devant le monde, et lui [étant] supérieure²⁶¹ ». Plusieurs de leurs paroles laissent paraître leur sentiment exacerbé de supériorité. Christophe, de *Téléroman*, bien que ne participant pas directement au domaine médiatique, contribue tout de même à l'univers du spectacle, le chorégraphe étant celui qui tire les ficelles de ses danseurs et danseuses. Dans les trois cas, le regard empreint de mépris que posent les personnages sur les autres découle de l'environnement dans lequel ils évoluent. Dans cette partie, il conviendra d'analyser les différentes formes que prend le mépris ressenti par le personnage narcissique. Nous verrons que celui-ci, s'il est d'abord orienté vers la figure du fils, l'est aussi vers la jeunesse et, finalement, vers l'humanité toute entière.

i. Mépris envers le fils

Les personnages de Tremblay se voyant comme supérieurs affichent ouvertement leur mépris envers l'autre et ce sentiment est particulièrement présent dans la figure du père. Ainsi, dans deux des œuvres à l'étude, l'homme narcissique a un fils, pour lequel il éprouve du mépris. Prenons d'abord le cas de l'ogre. Celui-ci envie son fils qui a du succès à sa place : « Hugo / le monde ce soir / ne tournera pas uniquement pour toi / il n'y a pas que ton film qui mérite un public » (O, 27). Il est évident que le père veut être l'objet de l'attention. On peut noter un double

²⁶¹ Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 20.

sens au verbe « tourner », qui signifie aussi le tournage relatif au monde de la télévision ou du cinéma. Le narcissisme du père et le mépris qu'il ressent à l'égard de son fils sont apparents lorsque le personnage laisse entendre que lui seul aurait des idées originales : « il m'a pris mes idées / son film / je vous le dis / ce sont mes idées / Hugo n'a pas beaucoup d'imagination » (O, 13). Il va jusqu'à ajouter que « le pauvre ne possède pas / le dixième du goût de son père » (O, 17). On sent que l'ogre voudrait être le seul à avoir les projecteurs braqués sur lui. S'appuyant sur les propos du philosophe français François Flahault, qui a étudié la méchanceté, Jost précise que « nous avons un sentiment d'inexistence, dû à l'échec, le ressentiment, l'envie, etc.²⁶² » Cette idée peut sans aucun doute s'appliquer au personnage de l'ogre, qui refuse d'abord de reconnaître le talent de son fils : « Hugo / que beaucoup de gens très compétents / considèrent être un garçon exceptionnel / un talent prometteur / une force montante / a surtout fouillé / dans les poubelles des autres » (O, 13). Jost précise que « [p]our Flahault, la méchanceté n'est donc pas de faire passer l'amour de soi avant la loi morale, ce n'est pas l'égoïsme où on la confine souvent, c'est plus que cela : c'est s'en prendre à l'autre²⁶³ ». C'est exactement ce que fait l'ogre, qui reproche à son fils d'avoir utilisé « ce scénario original / [qui] est devenu / après [qu'il] soi[t] passé dessus / [...] / une platitude infinie » (O, 30) L'ogre, en plus de dénigrer les accomplissements de son fils, s'en prend directement à sa personne, le dénigrant ouvertement sur son apparence en lui lançant qu'il « [a] l'air idiot dans [son] smoking » (O, 30).

En résumé, tout ce que l'ogre, ce personnage en quête de gloire médiatique, dit à son fils correspond à ce que ressent la personne rongée par la méchanceté théorisée par Flahault : « Ma propre finitude, et, le cas échéant, mon sentiment d'inexistence "me pousse à percevoir tel ou tel autre comme *quelqu'un qui existe à ma place* et que, par conséquent, je hais, j'envie, je

²⁶² François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 64.

²⁶³ *Ibid.*

jalouse²⁶⁴ ». On peut avancer que cette méchanceté est ainsi un aspect particulier de la déshumanisation vécue par les personnages.

Ce même type de relation père-fils malsaine apparaît plusieurs années plus tard dans la pièce *Grande écoute*. Cependant, le regard que pose Roy sur son fils en est moins un de mépris que d'indifférence. On le constate entre autres lorsque Roy « oublie l'anniversaire de Willy » (GÉ, 15) ou qu'il affirme ne pas avoir le temps de rendre visite à son fils, que l'on suppose être à l'hôpital : « Aujourd'hui, non, pas le temps. J'ai trop de choses. » (GÉ, 33) Finalement, l'utilisation de la tentative de suicide de Willy à des fins spectaculaires, abordée plus tôt, constitue un dernier exemple du manque d'égard que le père a pour son fils. Soulignons d'ailleurs un parallèle entre les relations père-fils des pièces *Ogre* et *Grande écoute*. Dans les deux cas, en plus de nombreuses autres ressemblances, les fils ont tenté de s'enlever la vie à cause de leur père. Ce qu'on retient pour *Grande écoute*, c'est que le mépris n'est plus uniquement dirigé contre la figure du fils, mais bien contre la jeunesse en général. Nous verrons que Tremblay avait d'ailleurs déjà exploré cette avenue quelques années plus tôt avec *Téléroman*.

ii. Mépris envers la jeunesse

En tant qu'animateur de *talk-show*, Roy subit constamment le regard de l'autre. On constate que le regard qu'il pose à son tour sur ceux qui l'entourent est incisif et sévère : « Quand je rencontre une personne pour la première fois, je sais à qui j'ai affaire dès le premier coup d'œil. Et toi, toi, je t'ai transpercé comme si tu étais une motte de beurre mou et moi un couteau plongé dans la flamme d'une bougie. » (GÉ, 17) L'allitération du « t » vient même soutenir cet aspect tranchant du regard de Roy. C'est la jeunesse, représentée au cours de la pièce par le personnage de Dany, qui sera la plus grande cible de son mépris. Dès la première rencontre entre Roy et le barman, les propos de l'animateur sont empreints de dédain :

²⁶⁴ *Ibid.*

Ton petit cœur espère qu'un réalisateur te débauche ou te découvre, à toi de choisir le mot qui te convient, pour que ta carrière prenne son envol. Je vous connais, moi. Vous êtes tous faits sur le même modèle. Tous des anémiques qui attendent que le miracle leur tombe dessus. [...] Tu n'es qu'un petit paquet mou d'acteur débutant qui joue au barman. Vous êtes des milliers dans cette ville. » (GÉ, 20)

Le mépris de Roy envers la jeunesse est ici évident. La conviction qu'a Roy de tout savoir du barman, qu'il n'a jamais rencontré, laisse encore une fois transparaître la déformation que son métier d'animateur provoque chez lui. Roy a donc la prétention de tout connaître, même les inconnus qu'il rencontre. Son attitude est toutefois contradictoire, car il a besoin de Dany pour se définir, bien qu'il semble le mépriser. Ce trait de caractère nous rappelle les propos de Lasch concernant le besoin de l'autre ressenti par l'homme narcissique contemporain et abordés au début de ce mémoire. Ainsi, son sentiment, tout comme ceux qu'il éprouve pour sa femme, semble ambivalent : « Ne te vexe pas, mais j'ai rarement vu un jeune de ton âge dégager autant de mollesse. C'est insupportable et fascinant. » (GÉ, 17) La contradiction est complète à la fin de la pièce alors que Roy est vidé de son identité et que ses propos sont totalement contraires à ce qu'il disait plus tôt :

Dany : Ta vie a été exemplaire. Tu as eu une influence sur plusieurs générations. Tu aimes la jeunesse ?

Roy : La jeunesse, c'est la vie. (GÉ, 61)

À la fin de l'œuvre survient le coup de grâce pour le personnage de l'animateur, emblème du milieu médiatique. Ce qui était méprisé par Roy, soit la jeunesse, est finalement ce qui l'a amené à sa perte.

Dans *Téléroman*, bien que le personnage narcissique de Christophe ne soit pas une figure paternelle, il se trouve tout de même dans une position de mentor par rapport à ses danseurs et danseuses. Le mépris est ainsi dirigé vers la jeunesse de manière générale. Le caractère dédaigneux et hautain du personnage, mentionné plus tôt lorsqu'il était question de la déshumanisation, revient à plusieurs reprises au cours des répétitions de danse : « Vous êtes tous, sans aucune exception, médiocres. » (T, 19) Cependant, tout comme c'était le cas chez les autres personnages de Tremblay, les contradictions habitent aussi le chorégraphe, chez qui la

fierté cohabite avec le mépris : « Vous pensez que je vous méprise parce que je vous traite de tous les noms. Je suis fier de vous. » (T, 12) Bien que Christophe semble s'adoucir par moments, c'est le mépris envers la jeunesse qui caractérise généralement son discours : « Mais qu'est-ce qui m'a pris de vouloir travailler avec des psychopathes, avec des maniaco-dépressifs, avec des déchets ? » (T, 35) Le regard méprisant qu'il pose sur ceux et celles qu'il pourrait normalement voir comme ses protégés est confirmé lorsque le chorégraphe s'adresse à Dieu vers la fin de la pièce : « Je l'avoue : je les méprise, ces amateurs qui ne se rendent pas compte de ce qu'ils font [...] Je vous promets même de les aimer, ces minables. » (T, 40). Ces quelques exemples tirés du discours de Christophe suffisent à montrer que ce personnage est aussi touché par la déshumanisation que nourrit l'univers du spectacle.

iii. Mépris envers ceux qui participent au monde médiatique

Au premier chapitre, nous avons vu que les personnages des pièces de Tremblay posaient un regard parfois ambivalent sur les médias, ils les critiquent mais sans pouvoir vivre sans eux. La vision négative que les personnages ont de l'univers médiatique prend cependant le dessus sur les bénéfices qu'ils paraissent en tirer. Cette vision négative ayant déjà été brièvement abordée, il s'agit maintenant d'examiner la part que tient le mépris dans cette vision.

La pièce *Ogre* est particulièrement intéressante à cet égard puisque le mépris de l'univers médiatique s'y manifeste sous différentes formes. Alors qu'il s'imagine apparaître sur les ondes télévisuelles, le mépris qu'il ressent envers l'autre est frappant et on peut supposer que cet autre est le futur public de l'homme qui s'apprête à apparaître à la télévision : « je les ferai taire / je leur dirai qu'ils sont des animaux en cage / je leur cracherai dessus / je leur lancerai des bouteilles / je leur pisserai dessus » (O, 38). Il y a une gradation dans le sentiment de mépris ressenti par l'ogre et on remarque, une fois de plus, l'idée d'emprisonnement présente dans ses propos. On peut aussi supposer que l'ogre inclut dans sa diatribe les producteurs du domaine télévisuel, qui lui procurent des contrats à la pelle. Le fait que l'ogre voie les producteurs et le public comme des

êtres emprisonnés alors que c'est lui qui l'est montre qu'un filtre brouille la réalité dans laquelle il vit. Le personnage ne semble pas vouloir réaliser ou admettre qu'il est probablement le plus captif de tous. C'est le seul qui ne bouge pas dans toute cette histoire, qui reste au service du monde télévisuel. Comme nous l'avons déjà mentionné, les contradictions font partie intégrante de l'identité du personnage et sa volonté de dissimuler son mépris en est un exemple : « je vais leur donner ce qu'ils veulent / je vais même leur en redonner / jusqu'à ce qu'ils en crèvent / (pause) / du calme / se surpasser / être magnanime / immense indépassable / tolérer leur petitesse » (O, 36). L'ogre se dit prêt à faire du spectacle au point d'en faire mourir ceux qui y seront exposés. Ce qui est notable, c'est que c'est bien l'ogre qui provoque sa perte en acceptant de se médiatiser à n'importe quel prix. On retient de ce personnage solitaire que le mépris est manifesté de manière flagrante et verbalisé. Il dit ainsi « les regarde[r] tous avec mépris / [qu']ils le méritent / [qu']ils n'ont droit qu'à [s]on mépris » (O, 36). Ainsi, pour l'ogre, les individus orchestrant l'univers de la télévision et ceux consommant leur produit télévisuel représentent « des parasites » (O, 19).

La dernière forme de mépris présente dans les pièces de Tremblay est celle dirigée vers l'humanité toute entière. Nous verrons que la perte d'espoir, abordée en dernière partie, est intrinsèquement liée au mépris qu'inspirent les humains est les actes qu'ils commettent. Les personnages que le dramaturge met en scène semblent effectivement enfermés dans un « monde méprisable²⁶⁵ ». Nous pensons que la perte de foi en la race humaine est la conséquence la plus importante associée aux médias que Larry Tremblay a décidé d'illustrer dans ses œuvres.

d. Désillusion et vision pessimiste

« Le détraquement du sujet semble avoir pour cause celui du monde, devenu irréel, d'une violence inouïe, d'une bêtise sans fond²⁶⁶. » Ces propos de Marion Boudier montrent que, déjà

²⁶⁵ Marion Boudier. « Dramaturgie et mise en scène de *La hache* : un réalisme expérimental », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 46.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 45.

en 2006, Tremblay se questionnait à propos de la direction que prenait notre monde avec son œuvre *La hache*. À propos de la pièce du dramaturge, qui est un monologue tout comme *Ogre*, Boudier parle d'une double crise : le détraquement du sujet et celui du monde²⁶⁷. On remarque la continuité caractérisant la pensée de Tremblay qui, au fil des années, « présente un personnage en crise, défiguré par le doute et la désillusion²⁶⁸ » et dont « l'identité vacille²⁶⁹ ». Tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant à propos des trois œuvres de notre corpus s'inscrit dans la même logique. Nous verrons à présent que l'ébranlement de l'identité du personnage, causé par l'environnement médiatique qui l'entoure, le plonge dans un état d'extrême pessimisme où règne la désillusion.

La vision pessimiste qu'a l'ensemble des personnages à l'égard de l'humanité et de son avenir s'apparente à celle de Debord à propos de la société spectaculaire : « [I]l n'existe plus rien, dans la culture et dans la nature, qui n'ait été transformé, et pollué, selon les moyens et les intérêts de l'industrie moderne. La génétique même est devenue pleinement accessible aux forces dominantes de la société²⁷⁰. » En plus d'aborder le monde de manière semblable, les personnages sont touchés par l'idée de pollution, qui revient à plusieurs occasions dans leurs propos. De ce que dit Debord, on peut aussi noter que si le spectacle va parfois jusqu'à toucher à la génétique, il est possible de tisser un lien entre cette idée et l'identité des individus. Le théoricien associe aussi l'affaiblissement de la faculté de penser au dysfonctionnement du discours qu'a entraîné la société du spectacle :

Sur le plan des moyens de la pensée des populations contemporaines, la première cause de la décadence tient clairement au fait que tout discours montré dans le spectacle ne laisse aucune place à la réponse ; et la logique ne s'était socialement formée que dans le dialogue²⁷¹.

La forme monologique, utilisée par Tremblay et abordée au deuxième chapitre, vient donc formellement souligner cette détérioration caractéristique de la société. Nous verrons d'ailleurs

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 19.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

que les personnages dénoncent ouvertement dans leurs propos le fait que l'humanité court à sa perte. Dans son théâtre, Tremblay montre que les médias ont immergé les personnages dans un monde de désillusion, complètement dépourvu d'espoir de changement. Cette vision pessimiste n'est pas sans rappeler les remarques de Ryngaert et Sermon à propos de la postmodernité :

[L]a postmodernité définit le passage à une civilisation qui a conscience que le monde est épuisable, et que ses actions engendrent des réactions qui échappent à toute justification et dépassent toute prédiction — si ce n'est, à plus ou moins long terme, celle d'une probable catastrophe²⁷².

Tout nous pousse à croire que ce contexte est celui qu'a dépeint Tremblay par l'intermédiaire de personnages manifestant leur désillusion envers ce qu'il advient de l'humanité.

Comme nous l'avons vu, l'ogre pose un regard méprisant sur tout ce qui lui est extérieur, le moindre élément semblant capable de renforcer son sentiment de supériorité. La solitude dans laquelle se trouve le personnage apparaît bien lorsqu'il explique se sentir seul « entouré de nullités habillées / [qu'il] abandonne / que le navire coule / l'incompétence envahit le moindre recoin » (O, 19) Le désarroi du personnage est disproportionné par rapport à la situation qui en est la source, soit l'incompétence dont il accuse à tort sa femme lorsqu'elle présume qu'il peut mémoriser un numéro de téléphone alors qu'il en est incapable. Ainsi, une simple contrariété plonge l'ogre dans une réflexion déprimante sur l'humanité. La vision négative qu'il en a se confirme vers la fin de la pièce lorsqu'il déclare que « l'humanité est une épave » (O, 45), que le monde est rempli « [de] cadavres qui respirent » (O, 44). La métaphore utilisée par le personnage pour qualifier l'humanité mérite qu'on s'y attarde. L'épave renvoie à un navire qui fait naufrage et l'idée de noyade est bien présente tout au long de la pièce. Notons que l'action se déroule en partie dans la salle de bains où le personnage veut prendre son bain. Selon l'ogre, c'est le reste de l'humanité qui se noie et non lui. Encore une fois, l'ogre projette sur les autres ce qu'il vit lui-même. Rappelons qu'il qualifie les autres « [d']êtres noyés dans la banalité » (O, 44). La désillusion quant à l'avenir de l'humain est aussi perceptible chez le personnage lorsqu'il parle à son fils de son film : « qu'as-tu imaginé

²⁷² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 107.

pour sauver l'humanité / des abeilles mutantes » (O, 30). Ces propos laissent entendre que le monde a besoin d'être sauvé. Le père compare d'ailleurs son fils à un fardeau qu'il a « ajouté au poids de ce monde » (O, 19), précisant qu'Hugo « ne sait pas ce qui l'attend » (O, 19). Ces différents moments, durant lesquels le personnage de la pièce se laisse emporter dans ses accès de pessimisme, représentent l'un des moyens employés par Larry Tremblay pour dénoncer le pouvoir abusif des médias sur l'individu dans la première œuvre qu'il a consacrée au domaine médiatique. Voyons maintenant de quelle façon a évolué la pensée de l'auteur d'*Ogre* à *Téléroman*, créée seulement quelques années plus tard.

Dans *Téléroman*, la vision pessimiste des personnages est tout aussi présente que chez le personnage de l'ogre. L'individu qui incarne le mieux la perte d'espoir en l'humanité est sans aucun doute Yves. Celui-ci exprime l'horreur qu'il éprouve envers le monde, expliquant en s'adressant directement au public que « [n]otre siècle a été la plus grande caricature du mal de tous les temps passés et à venir. Des enfants sont devenus des adultes pour tuer des enfants. Des enfants, incapables d'être des enfants, ont tué des enfants, des adultes et, après, se sont suicidés. » (T, 20) La réflexion d'Yves l'amène à douter de sa propre identité et à finalement réaliser qu'il se trouve « du côté du mal, [qu'il] préfér[ai] faire souffrir les autres plutôt que de perdre une seule bouffée d'air » (T, 20-21). Cette idée nous ramène à l'homme narcissique de Lasch auquel la perte de l'humanité serait liée. De plus, tout comme le personnage de l'ogre, qui souffrait d'avoir mis au monde un fils dans cette société à la dérive, Yves « compren[ai] que ce monde est la maison de l'horreur, que naître, c'est naître avec le mal dans la bouche comme un cri maudit » (T, 20). À un autre moment de la pièce, Yves s'adresse encore une fois au public afin d'expliquer la manière dont la télévision a ouvert les yeux aux danseurs et danseuses de la troupe : « Peu à peu — mais de façon vertigineuse — *Piscine municipale* nous a introduit [sic] au mal et au Diable et, par conséquent, à la claire compréhension du fonctionnement de notre société, de notre monde, de notre univers » (T, 32). Ainsi, selon Yves, l'émission aurait une double fonction. Elle serait d'abord positive, car elle permettrait aux personnages de réaliser les atrocités

commises dans le monde dans lequel ils vivent. Mais l'émission serait aussi négative, car, en exposant les personnages de la sorte aux cruautés de l'existence, elle contribuerait à la création d'une vision pessimiste de l'humanité.

Si Yves est le personnage de la pièce *Téléroman* le plus éloquent, plusieurs autres font part de leur vision négative à travers leurs commentaires pessimistes. Il y a d'abord Linda qui, écrivant à l'acteur Simon-Luc Léger, complimente le jeune homme en faisant contraster sa beauté avec « la laideur de la vie en général » (T, 33). Par ce simple commentaire, on peut percevoir l'opinion négative que Linda a du monde dans lequel elle vit. Christophe, quant à lui, s'interroge sur les malheurs qui l'accablent : « Mais pourquoi, pourquoi ma vie n'est-elle qu'une suite ininterrompue de désastres et de souffrances ? » (T, 40) Finalement, François, le personnage de l'émission *Piscine municipale*, affirme que « [l]a vie, c'est de la merde. » (T, 43), propos qui sont immédiatement validés par son ami Guillaume. C'est même Guillaume qui, à la fin de la pièce, dans une sorte de jeu de miroir, affirme à son tour que « [l]a vie, c'est de la merde » (T, 46) après quoi François renchérit que c'est « [d]e la merde en bâtons » (T, 46). Ces quelques exemples expriment clairement la vision pessimiste des personnages de la pièce *Téléroman* et l'on comprend que celle-ci est fortement influencée par l'univers télévisuel qui envahit leur quotidien.

Si la désillusion envers l'avenir de l'humanité apparaît dans les deux premières œuvres que Tremblay a consacrées aux médias, on remarque que la piètre estime que l'auteur porte à l'humain s'est accentuée avec la publication, une dizaine d'années plus tard, de la pièce *Grande écoute*. Au cours de celle-ci, Roy et Dany parlent de « [l]a décadence de notre civilisation » (GÉ, 40) et répètent cette idée à plusieurs reprises. On comprend que cet énoncé est en quelque sorte le cœur de la pièce et résume la pensée de l'auteur. Cette phrase est suivie de la réplique d'Amy/Dany qui ajoute en disant « Oui, ça nous tue » (GÉ, 40), signe que l'humanité est à la dérive. Roy est d'ailleurs le personnage qui illustre le mieux cette déchéance par sa propre vie.

Le sujet de la dérive de l'humanité est amplement abordé sur le plateau de télévision de Roy, et ce, dès la première entrevue : « **Roy** : Très clair. Mais je ne t'apprends rien en te disant

que nous vivons actuellement une période chaotique. / **Gary**: Apocalyptique pour les plus pessimistes. (GÉ, 11) » On voit que Roy et Gary ont tous deux une vision négative de l'humanité. La désillusion se manifeste à son tour lors de l'entrevue avec Cindy, alors qu'on apprend que l'invitée ne croit pas en l'évolution :

Cindy : Je suis consternée par la notion d'évolution [...]

Roy : Une notion importante.

Cindy : Je n'y crois pas. Non parce que c'est une notion mais plutôt parce que ça ne tient pas la route.

Roy : Tu peux expliquer ?

Cindy : Si tu observes le monde, tu ne peux pas croire à l'évolution. (GÉ, 25)

Pour Cindy, l'humanité n'a que très peu d'avenir, sinon aucun. Devant son incompréhension du monde qui l'entoure, Cindy déclare être « perdue. [Qu'elle a] un destin d'épave [...] » (GÉ, 26) Elle ajoute qu'elle est « en train de disparaître devant [Roy] » (GÉ, 26) et qu'elle est « handicapée par une dépression indéracinable » (GÉ, 26). La prise de conscience que l'humanité court à sa perte entraîne donc, chez ce personnage, comme chez plusieurs autres, le morcellement de son identité.

On remarque que l'idée de la pollution revient sous plusieurs angles dans les œuvres de Tremblay et qu'il s'agit d'un des thèmes par lequel se manifeste la perte de la foi en l'avenir de l'espèce humaine. L'auteur écrit d'ailleurs qu'« une pollution mondiale détruit la couche de pensée qui protège l'humanité de la mesquinerie, de l'égoïsme et de l'implacable soif de pouvoir de l'homme²⁷³ ». Le thème de la pollution, particulièrement présent dans *Grande écoute*, revêt ainsi plusieurs sens. Selon le dramaturge, la pollution est à la fois envisagée comme ce qui envahit l'esprit humain et ce qui en résulte, dont la manifestation la plus frappante est la pollution environnementale. Le personnage de Cindy aborde justement la question sous ces deux aspects : « Tout est déjà mort en train de pourrir dans les cerveaux des gens conditionnés à croire qu'il y a quelque chose qui les tient, qui les empêche de tomber dans le vide, qui les maintient dans le tiroir étroit et poussiéreux de leur petit moi aboyant, de leur petit cul frétilant. » (GÉ, 23) La jeune

²⁷³ Larry Tremblay. « Résister à la littéralité », *Liberté*, vol. 51, no 1, février, 2009, p. 8-9.

femme exprime l'amertume qu'elle ressent envers l'humanité et son avenir en abordant la pensée des individus. Elle poursuit en se penchant sur le sort sinistre de la planète de manière plus générale, qui est, à son avis, l'œuvre de la bêtise humaine. Pour Cindy, le monde représente un amalgame de tout ce qui détruit la planète :

Je parle d'un immense sac où j'empile l'humanité avec sa planète sale, trouée, gangrenée. Avec ses désirs inconsolables, ses chimères délétères, ses ogives nucléaires, ses troupeaux de consommateurs décérébrés, je parle de ce sac qui déborde d'une joie excrémentielle et qui me fait douter de cette notion qu'on appelle évolution. (GÉ, 25)

Cette accumulation, en gradation, laisse pointer la voix de l'auteur, sa critique de la société dans laquelle nous vivons. Il est intéressant de créer un parallèle entre ces propos et ceux que tient Roy au bar, un mois après la visite de Cindy sur son plateau :

Tu as une idée de ce que tu verrais si tu enlevais toute l'eau du Pacifique ou de l'Atlantique ou de la mer des Caraïbes ? Un dépotoir. Un champ infini de plastique, de métal et de verre. Des bouteilles, des conserves, des jouets, des bateaux, des bicyclettes, des avions, des radios, des télévisions, des clous, des frigos, des chaises, des parasols, des canons, des bombes, des ordi, des seringues. Sous la beauté des vagues bleutées se cache la face tordue de notre civilisation. Une face de rouille grouillante de vers, de parasites où des cadavres de poissons pourrissent en échappant une odeur forte de pétrole. (GÉ, 30)

On remarque que la question des apparences est à nouveau présente et qu'il s'agit cette fois du masque que porte la civilisation dissimulant ses failles. La vision qu'ont les personnages de Tremblay dans *Grande écoute* se rapproche une fois de plus de celle de Debord concernant la société du spectacle :

Le spectacle ne cache pas que quelques dangers environnent l'ordre merveilleux qu'il a établi. La pollution des océans et la destruction des forêts équatoriales menacent le renouvellement de l'oxygène de la Terre ; sa couche d'ozone résiste mal au progrès industriel ; les radiations d'origine nucléaire s'accumulent irréversiblement. Le spectacle conclut seulement que c'est sans importance²⁷⁴.

La déshumanisation que subissent les personnages est accompagnée d'une désillusion, qui les place dans une apparente passivité. Ce caractère apathique est notamment représenté par Roy, qui, face à ses problèmes de couple comme à tous les autres, « laisse la vie [lui] passer

²⁷⁴ Guy Debord. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 43.

dessus » (GÉ, 42). On sent que la dégénérescence du personnage provient en partie de sa perte de foi en l'avenir. Autrement dit, plus rien ne semble valoir la peine pour l'animateur, dont la vie va à la dérive : « On s'aplatit. On s'encroûte. On s'encrasse. » (GÉ, 42) Les paroles de Roy laissent entrevoir le mal-être qui l'afflige, sentiment qui est amplifié par la gradation qu'il utilise. Cette désillusion envers l'avenir est d'ailleurs soulignée par Lasch, lorsqu'il explique que l'idée d'un monde qui subira une catastrophe imminente, déjà présente dans la littérature du XX^e siècle, « s'est maintenant largement répandu[e] dans l'imagination populaire²⁷⁵ ». Devant les désastres de la société actuelle, il y a une « perte de tout espoir de [la] changer [...] et même de la comprendre²⁷⁶ ». Les relations de Roy avec ses invités sont vides et sa relation amoureuse avec sa femme ne fonctionne plus. Il est intéressant de remarquer que l'animateur affirme plus tard « ne [...] plus [faire] de concessions à la connerie humaine » (GÉ, 43). Bien que ces propos révèlent le mépris que l'animateur ressent envers l'humanité, ils soulignent aussi sa propre contradiction. Il est en effet incohérent que l'homme contribue à cette « connerie » par l'intermédiaire de ses émissions. On peut supposer que l'animateur ne peut plus tolérer la bêtise à laquelle il participe ou qu'il est simplement aveugle devant le peu de pertinence de ses émissions. Sa femme, qui voit la réalité telle qu'elle est, relève d'ailleurs l'absurdité des propos de son mari : « C'est toi qui dis ça, change de métier ! » (GÉ, 43)

Cette dernière partie de notre mémoire a permis de montrer que les personnages que Larry Tremblay fait évoluer dans ses pièces sont caractérisés par une conception de l'humanité qui se rapproche grandement de celle que Debord avait à propos de la société du spectacle, mais aussi de celle de la postmodernité, telle que présentée par Ryngaert et Sermon, et de la vision de la société contemporaine de Lasch.

²⁷⁵ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 19-20.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

D. Identité médiatisée désillusionnée

Tout au long de ce troisième et dernier chapitre, nous avons tenté de comprendre l'étendue des dommages que Larry Tremblay attribuait aux médias dans la vie de ses personnages. Dans la première partie, nous avons mis en évidence que la déconstruction que subissait d'abord le personnage était suivie d'une reconstruction de nature médiatique. Ainsi, Nous avons abordé plusieurs exemples montrant que les médias faisaient partie de l'identité même du personnage, que ceux-ci imprégnaient le quotidien entier de l'individu jusqu'à en estomper la frontière entre le vrai et le faux. La deuxième partie nous a permis de créer un lien entre le regard posé par l'autre et celui posé sur soi-même. Nous avons pu comparer les différentes personnalités narcissiques des personnages de chaque pièce et d'ainsi mieux saisir l'évolution de la pensée de Tremblay à cet égard. La dernière partie de ce chapitre a permis de mettre en lumière la conséquence la plus destructrice mise en scène par le dramaturge à propos des médias, soit la déshumanisation. Nous avons pu constater que cette déshumanisation se manifestait sous forme de banalisation de la cruauté, de mépris envers les autres et, finalement, de désillusion globale envers l'humanité et son avenir.

Conclusion

S'il est connu que le personnage de Larry Tremblay se trouve bien souvent dans un état de crise, la raison pour laquelle son identité se morcelle n'est pas toujours la même. L'analyse des pièces *Ogre*, *Téléroman* et *Grande écoute* a permis de mettre en évidence que l'une des préoccupations majeures du dramaturge touche l'univers médiatique. Nous avons pu constater que, dans ces trois œuvres, dont les publications s'échelonnent sur vingt ans, les personnages évoluent dans un monde où les médias sont prédominants. Ainsi, un lien a pu être créé entre les différents personnages des pièces étudiées : chacun est en effet affligé d'une identité en fragmentation à cause de l'environnement médiatique dans lequel il vit. L'objectif de ce mémoire était donc de montrer comment Larry Tremblay a exposé, dans ses œuvres consacrées aux médias, les effets dévastateurs que ceux-ci ont sur l'individu. La question a été abordée sous trois angles différents. Nous avons d'abord voulu comprendre par quoi le personnage était fragmenté. Nous avons par la suite mis en évidence les façons dont le dramaturge avait illustré le morcellement identitaire de ses personnages. Finalement, nous nous sommes penché sur les conséquences qu'entraînait la fragmentation de l'individu dont l'identité était tourmentée par les médias.

Ainsi, le premier chapitre a permis de mettre en lumière la principale cause de la fragmentation identitaire du personnage confronté au domaine médiatique, soit le regard. L'importance du regard de l'autre dans la déconstruction et la construction identitaire du personnage a été longuement abordée. Nous avons porté un intérêt particulier à la prédominance de l'image dont la société médiatique était marquée. Le souci des apparences, traduit dans les paroles et comportements des personnages, nous a amené à explorer le besoin de l'autre ressenti par l'individu en crise. Nous avons constaté que plusieurs rapprochements pouvaient être effectués entre les personnages de Tremblay et le concept de l'homme narcissique contemporain, élaboré par Christopher Lasch.

Dans la deuxième partie du premier chapitre, nous nous sommes particulièrement intéressé au regard découlant de l'univers médiatique. Ainsi, le regard posé par le public occupe une place importante dans le morcellement de l'individu par les failles qu'il crée dans l'identité de la personne regardée. Une grande part de l'analyse s'est aussi concentrée sur le statut de vedette, qui, sous bien des aspects, participe à la (dé)construction identitaire des personnages. La vedette peut ainsi être une source de morcellement lorsque celle-ci est l'objet du regard d'un individu banal, qui aspire à la célébrité. Le vedettariat peut aussi être une source de fragmentation intérieure pour la personne ayant atteint ce statut. La vedette pose donc un regard critique sur son état, celle-ci étant déchirée entre la contemplation de sa gloire et les contraintes qui l'accompagnent. Ce chapitre consacré à l'importance du regard s'est conclu sur le motif du sourire, évoqué de manière récurrente dans les œuvres du dramaturge. Nous avons constaté que ce motif était notamment un moyen pour le personnage prisonnier de l'univers médiatique de dissimuler son malaise derrière un masque qui lui permettait de préserver une apparence positive.

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire ont été explorées les procédés par lesquels Larry Tremblay a mis en évidence le morcellement identitaire de ses personnages. Cette fragmentation se manifeste d'abord par la disparition de la capacité de penser des personnages. Ne penser à rien est vu par le personnage de l'ogre comme bénéfique tandis que les danseurs et danseuses de *Téléroman* souffrent du « vide-qui-sidère²⁷⁷ ». Les invités défilant sur le plateau de Roy, dans *Grande écoute*, représentent avec l'animateur le vide caractérisant les émissions de *talk-show* d'aujourd'hui. Ainsi, Larry Tremblay a utilisé divers moyens pour dénoncer cette vacuité accablante de l'univers télévisuel, qu'il dénonce ouvertement. Ses œuvres montrent les torts des émissions qui font l'apologie de l'individu plutôt que de s'intéresser à son œuvre ou ses réalisations. L'individu ne serait ainsi plus qu'une marchandise, comme le critiquait d'ailleurs Guy Debord dans *La société du spectacle* en 1967. Les techniques de manipulation utilisées par Roy

²⁷⁷ Larry Tremblay. *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1999 [1997], p. 25.

lorsqu'il anime son *talk-show* ont été étudiées à la lumière des propos de François Jost, qui souligne la complaisance dont font parfois preuve les animateurs d'émissions télévisées. Justement, nous avons constaté que, dans les œuvres de notre corpus, le spectacle était la priorité. On comprend que, selon Tremblay, le but de l'univers télévisuel est de montrer des scènes choquantes ou touchantes qui provoquent l'émotion du public. Le dramaturge dénonce d'ailleurs le caractère larmoyant des médias en intégrant le motif des larmes dans chacune de ses pièces.

Une des façons les plus éloquentes par lesquelles Larry Tremblay a illustré la fragmentation de ses personnages est de les placer dans des situations où les problèmes de communication réduisent leurs interactions. Le dramaturge s'est d'abord attaqué au langage même pour mettre formellement en évidence le morcellement identitaire de l'individu en pleine médiatisation. La parole hachurée des personnages tels que l'ogre ou l'un des danseurs de la troupe de *Téléroman*, a donc été analysée, celle-ci reflétant la souffrance subie par le personnage en transformation. Le monologue est toutefois le moyen le plus frappant employé par le dramaturge pour faire voir et sentir que le personnage se morcelle. Ainsi, la forme monologique permet à Tremblay de placer son personnage dans une situation d'isolement simplement par sa façon de communiquer. L'absence d'interlocuteur apparent accentue l'idée que le personnage est emprisonné dans un monde dont il ne trouve pas l'issue. Tremblay oppose d'abord dans *Ogre* le besoin de s'exprimer du personnage à l'incapacité qu'il a de le faire. Il poursuit sa logique d'opposition dans *Téléroman*, où ses personnages ressentent un immense besoin d'écoute sans que celui-ci ne soit assouvi. Finalement, Tremblay insiste sur l'absence d'écoute plusieurs années plus tard en proposant, dans *Grande écoute*, un personnage qui ne se soucie que de lui-même malgré son métier d'animateur, dont l'un des principaux rôles est d'être à l'écoute de l'autre. L'analyse de la forme que prenaient les paroles des personnages des œuvres étudiées nous a en outre permis de découvrir que, dans *Téléroman*, Tremblay utilise un autre moyen pour mettre de l'avant la médiatisation qui frappe les personnages. C'est en effet en faisant interagir directement l'un de

ceux-ci avec un dispositif médiatique que l'auteur rend encore plus flagrante la mutation identitaire qu'entraînent les médias.

Le troisième et dernier chapitre de cette étude se concentre sur les conséquences de la fragmentation subie par le personnage immergé dans le domaine médiatique. Au cours des chapitres précédents, il a été question du processus de construction dont le personnage était l'objet parallèlement à son processus de déconstruction. Nous en sommes venu à la conclusion que les personnages de Tremblay, en étant constamment en contact avec les médias, finissent par les intérioriser, ceux-ci devenant une part cruciale de leur identité. Les personnages se médiatisent aussi malgré eux lorsque l'univers médiatique surgit dans leur quotidien et l'imprègne au point de le contaminer. Cette contamination s'accompagne bien souvent, dans les œuvres étudiées, du factice dont Tremblay taxe le domaine télévisuel. Ainsi, l'un des impacts qu'aurait le monde médiatique serait la médiatisation de l'individu. À celui-ci s'ajoute l'impact qu'ont les médias sur le regard que l'individu pose sur lui-même. Tremblay a d'abord créé un personnage narcissique égoïste, se voyant supérieur à tout ce qui l'entoure. Seulement deux années se sont écoulées avant que le dramaturge présente des personnages ayant une perception beaucoup plus négative d'eux-mêmes, révélant ainsi la part fragile de leur désordre narcissique. Finalement, on constate que, au fil des années, la pensée du dramaturge a évolué pour créer un personnage oscillant entre l'homme narcissique conscient de son succès et celui qui laisse paraître la fragilité de son être. Ainsi, le personnage de Roy est en quelque sorte celui « qui [a] gagné l'attention du public [mais] ne cess[e] de craindre de la perdre²⁷⁸ ». Le fil conducteur des trois œuvres, pour ce qui est du regard que le personnage pose sur lui-même, est donc le mépris qui s'en dégage, que ce sentiment soit orienté vers soi-même ou vers l'autre.

Finalement, ce qui ressort de toutes les pièces de notre corpus, c'est le processus de déshumanisation que déclenche et encourage l'univers médiatique. Cette déshumanisation se

²⁷⁸ Christopher Lasch. *Op. cit.*, p. 107.

décline en plusieurs aspects. Parmi ceux-ci, la banalisation que soulignent divers événements tragiques. Cette banalisation ouvre ensuite la porte à la cruauté, l'apathie des personnages les rendant progressivement insensibles au monde qui les entoure. La déshumanisation prend aussi la forme du mépris que les personnages ressentent envers la figure du fils, celle de la jeunesse, ou, finalement, celle de l'univers médiatique. Cependant, la forme de mépris la plus évidente est sans contredit celle qui a pour cible l'humanité de manière générale. Effectivement, il est clair que le plus grand tort dont Larry Tremblay accuse les médias est la perte de confiance que les individus ont envers l'avenir de l'humanité. La désillusion dans laquelle baignent les personnages ayant subi l'influence des médias est frappante à plusieurs égards. Tremblay a inscrit une vision négative de l'humain dans la pensée de ses personnages dans les trois œuvres qu'il a écrites à propos du domaine médiatique. Les fautes imputées aux médias par le dramaturge sont explicitement formulées par ses personnages, qui ne voient aucune issue à leurs tourments identitaires devant l'impasse de leur vie.

L'analyse des causes de la crise des individus dépeints par Tremblay dans ses œuvres, conjointement à celle mettant en évidence le vide caractérisant leurs propos ou leurs interactions, nous permet d'avancer que l'identité des personnages du dramaturge se fragilise pour laisser place à une identité médiatique factice qui, éventuellement, l'annihilera. Déjà dans son étude consacrée à *La hache*, de Larry Tremblay, Hervé Guay abordait la relation qu'entretient le personnage avec la société dans laquelle il vit. Or, on constate rapidement que cette relation est la même que celle vécue par la majorité des personnages des pièces de notre corpus :

Le flot incontrôlé d'images qui hante le héros témoigne le plus souvent de son incapacité à s'adapter au réel et à l'accepter dans son imperfection intrinsèque. Le malaise entraîne chez lui une ou plusieurs métamorphoses, menant à un déni encore plus grand de la réalité, qui n'arrange guère les choses. Il se dirige d'autant plus sûrement vers l'éclatement intérieur, la fragmentation, l'émiettement qu'une catastrophe — le plus souvent, une ultime confrontation avec le réel — l'attend en bout de course²⁷⁹.

²⁷⁹ Hervé Guay. « Motif du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 62.

Tout cela contribue à l'effritement de l'identité des personnages qui subissent cette perte d'espoir. Les dernières paroles de l'ogre avant qu'il ne se médiatise complètement concernent le naufrage de l'humanité. Christophe, quant à lui, affirme que « le monde [...] descend plus vite [que, lui, n'est] capable de monter » (T, 22). Ainsi, même si l'humain tente de se sortir de la crise, il est confronté à un monde qui s'effondre. Avec le personnage de Roy, Tremblay expose une fragmentation identitaire qui arrive à son paroxysme, l'animateur affirmant qu'il est « crevé. Démembré. [Qu'il] cherche la petite cuillère qui pourrait [l]e ramasser. » (GÉ, 14) On remarque donc que, depuis *Ogre*, la crise identitaire des personnages que Tremblay fait évoluer dans un milieu fortement influencé par les médias, loin de se résorber, s'est plutôt accentuée.

Au terme de cette analyse, nous observons que, dans chacune de ses œuvres, Larry Tremblay a représenté divers aspects de l'univers médiatique venant transformer l'identité de l'individu. Bien que nous convenions que les médias ne sont pas entièrement négatifs, la vision que nous a transmise Tremblay dans ses trois pièces au fil des années est particulièrement critique. Nous avons compris que l'ascension médiatique se faisait au détriment de celui qui y aspirait. Ainsi, ultimement, l'individu cherchant la gloire médiatique court à sa perte et finit par subir un anéantissement complet. En « pass[ant] du vécu au vu²⁸⁰ », le personnage « *se voit, mais ne vit p[lu]s*²⁸¹ ». Tout ce qu'il vivait directement « s'est éloigné dans une représentation²⁸² », signe de la médiatisation qu'il a subie. Selon Larry Tremblay, les conséquences qu'entraînent les médias sont dévastatrices, car vivre dans l'univers médiatique, c'est vivre dans celui de la bêtise et de la disparition de la pensée, où l'homme qui réfléchissait meurt tranquillement au profit du monde télévisuel.

²⁸⁰ François Jost. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 53.

²⁸¹ Jean-Pierre Sarrazac. *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 217.

²⁸² Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

TREMBLAY, Larry. *Ogre*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1997 [1995].

TREMBLAY, Larry. *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1999 [1997].

TREMBLAY, Larry. *Grande écoute*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2015.

OUVRAGES THÉORIQUES

1. Médias

BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision ; suivi de l'empire du journalisme*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008.

CITTON, Yves. *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

DEOBRD, Guy. *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].

JOST, François. *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013 [2007].

JOST, François. *Grandeurs et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009.

JOST, François. *Les médias et nous*, Paris, Bréal, 2010.

JOST, François. *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

2. Théâtre

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

DUBOR, Françoise. (Repéré le 20 août 2019). « Chapitre 1. Le Monologue, la question des définitions », *Le monologue contre le drame ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. Repéré à <https://books.openedition.org/pur/64881#tocto1n8>

HAUSBEI, Kerstin et Françoise HEULOT. « Monologue », *Poétique du drame moderne et contemporain, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

ROY, Irène. *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Nota bene, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014 [2008].

RYNGAERT Jean-Pierre et Julie SERMON. *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

SARDOU, Antoine-Léandre. (Repéré le 23 août 2019). *Nouveau dictionnaire des synonymes français*, Paris, Delagrave, 1866. Repéré à https://books.google.ca/books?id=4B9KAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame : écritures dramatique contemporaines*, Belfort, Circé, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

TREMBLAY, Larry. « One Body Show » dans *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Nota bene, 2007.

TREMBLAY, Larry. « Résister à la littéralité », *Liberté*, vol. 51, no 1, février, 2009.

3. L'homme narcissique

LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, 2018 [1979].

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 2012 [1993].

LITOWITZ, Norman S. et Kenneth M. NEWMAN. « The Borderline Personality and the Theatre of Absurd », *Archives of General Psychiatry*, vol. 16, 1967.

4. Études sur les œuvres de Larry Tremblay

BÉRARD, Sylvie. « L'appel du corps », *Lettres québécoises*, n° 71, automne, p. 49-50.

BOUCHET, Pauline. « La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p. 69-83.

BOUCHET, Pauline. *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000* (Thèse), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014.

BOUDIER, Marion. « Dramaturgie et mise en scène de *La hache* : un réalisme expérimental », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 45-53.

- BURGOYNE, Lynda. « Les mots... sous la surface de la peau. Entretien avec Larry Tremblay », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, 1992, p. 8-12.
- COULOMBE, Émilie. *Une mémoire oublieuse : théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe* (Thèse), Montréal, Université de Montréal, 2016.
- GENDRON, Adeline. « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu*, n° 127 (2), 2008.
- GUAY, Hervé. « Motif du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 55-63.
- JACQUES, Hélène. « Le secret des choses : Larry Tremblay en quatre temps », *Jeu : revue de théâtre*, n° 120, (3) 2006, p. 8-14.
- LATOURE, Mylène. *Corps fictif et vectorisation de la signifiante dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier. Vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec* (Mémoire), Montréal, Université de Montréal, 2005.
- LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON. « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.
- MOSS, Jane M. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997.
- ROBERT, Lucie. « Le corps et la voix », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009.
- ROBERT, Lucie. « Le moi et ses doubles », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1, (103) 2009, p. 141-146.
- ROCHELEAU, Alain-Michel. « Oblique II », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 75-79.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 111-117.
- SHKEMBI, Merita. « Le théâtre de Larry Tremblay », *Du théâtre à l'anti-théâtre : analyses d'œuvres dramatiques de Normand Charette, Carole Fréchette et Larry Tremblay* (Thèse), Université de Limoges, 2013, p. 116-205.

5. À propos des œuvres du corpus

- GODIN, Diane. « Le dragon, l'ogre et le génie : Considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », *Jeu*, no 87, 1998.

GENDRON, Adeline. « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu : revue de théâtre*, no 127, (2) 2008, p. 124-128.

GUAY, Hervé. « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasme, enfance et rêve », *Voix et Images*, vol. 39, n° 1, (115) 2013, p. 55-63.

GUY, Chantal. (Repéré le 8 avril 2017). « Larry Tremblay : le "show" avant le "talk" », *La Presse*, février, 2015. Repéré à <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201502/21/01-4846270-larry-tremblay-le-show-avant-le-talk.php>

SIAG, Jean. (Repéré le 8 avril 2017). « *Grande écoute*, le pouvoir de l'inutile », *La Presse*, février, 2015. Repéré à <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201502/28/01-4848316-grande-ecoute-le-pouvoir-de-linutile.php>

VILLENEUVE, Marie. (Repéré le 20 octobre 2018). « Larry Tremblay / Grande écoute : le spectacle des sentiments », *Voir*, février, 2015. Repéré à <https://voir.ca/scene/2015/02/19/larry-tremblay-grande-ecoute-le-spectacle-des-sentiments/>

OUVRAGE DE RÉFÉRENCE

Antidote 9, version 5,3 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2018.

FILM

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Simar Films, 1973.

AUTRE DOCUMENT CONSULTÉ

BOURASSA, Lucie. *FRA 3308 — Littérature et linguistique — Plan et exemples, cours sur 'On, agent de métamorphose énonciative'*, 2015.