

Université de Montréal

**La théâtralité de la prose narrative dans les
« Chroniques du Plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay**

par

Cynthia Boulanger

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2010

© Cynthia Boulanger, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La théâtralité de la prose narrative dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal »
de Michel Tremblay

Présenté par :
Cynthia Boulanger

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
président-rapporteur

Gilbert David
directeur de recherche

Hervé Guay
membre du jury

Résumé

Qu'advient-il lorsqu'un dramaturge à succès se glisse dans la peau d'un chroniqueur? Comment se manifeste alors l'influence du modèle théâtral sur sa prose narrative? À une époque où la question des genres canoniques semble dépassée et où les notions d'intergénéricité et d'hybridation paraissent plus aptes à expliquer les pratiques esthétiques contemporaines, nous avons choisi de nous intéresser aux différentes modalités d'inscription de la théâtralité dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay. Notre premier chapitre se penche sur les manifestations ostensives de la théâtralité dans les six récits. Grâce au recours à des figures comme l'hypotypose et à certains procédés de distanciation comme la mise en abyme, l'adresse au lecteur et l'aparté, le lecteur assiste à une mise en œuvre récurrente du dispositif spectaculaire. Notre deuxième chapitre porte sur les procédés de dramatisation du romanesque. À travers un mouvement impétueux qui fait alterner et même cohabiter le comique et le tragique, le réel et le fantastique, le sublime et le grotesque, l'excès et le manque, l'auteur pratique non seulement le mélange des genres et des tonalités au sein de son œuvre, mais fait appel à divers procédés qui visent à produire la catharsis chez le lecteur. Notre troisième chapitre dégage les modalités de théâtralisation de la parole romanesque. Par la mise en place d'un double régime discursif, qui oscille entre l'effacement de l'énonciation auctoriale et la pulsion rhapsodique, l'auteur donne à voir une parole romanesque qui reflète les grands enjeux de l'écriture dramatique contemporaine.

Mots-clés : « Chroniques du Plateau Mont-Royal », Prose narrative, Théâtralité, Dramatisation, Distanciation, Mimésis, Grotesque

Abstract

What happens when a successful playwright attempts to play the part of a chronicler? How does the influence of the theatre manifest itself in his narrative prose? At a time when the question of the canonic genres seems to have become obsolete and where the notions of intergenericity and hybridism seem more apt at explaining modern esthetical practices, we chose to target the various ways in which theatricality inscribes itself in Michel Tremblay's *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Our first chapter looks at the ostensive manifestations of theatricality in the six stories. Through recourse to figures such as hypotyposis and other distancing processes, like *mise en abyme*, the address to the reader and the aside, the reader witnesses a recurrent manifestation of the spectacular device. Our second chapter targets the dramatization process of the novelistic. Through an impetuous movement that makes comic and tragic, reality and fantasy, sublime and grotesque, excess and lack alternate and even cohabit, the author claims not only a mix of genres and tonality within his works but he also provokes an outbidding of processes which aim at triggering a catharsis within the reader. Our third chapter outlines the theatricality modes of the novelistic voice. Through the implementation of a double discursive regime which oscillates between the author's self-effacement and enunciation and rhapsodisation, the writer's novelistic word reflects the great stakes of contemporary playwriting.

Keywords : *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Narrative prose, Theatricality, Dramatization, Distance, Mimesis, Grotesque

Table des matières

Résumé	i
Abstract	iii
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vi
Introduction	1
Liste des abréviations utilisées	7
Chapitre 1 : L’ostension de la théâtralité.....	8
1. Les cérémonies publiques.....	13
2. Les rituels religieux	17
3. Le monde du spectacle ou le théâtre comme motif	20
4. Le rêve comme spectacle de l’esprit.....	32
Chapitre 2 : La dramatisation du romanesque	38
1. L’influence de l’esthétique tragique	39
2. L’influence des genres comiques	43
3. L’influence du grotesque	48
Chapitre 3 : La théâtralisation de la parole.....	64
1. La théâtralisation des dialogues romanesques.....	65
2. La théâtralité de l’écriture narrative.....	85
Conclusion	93
Bibliographie.....	96

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier profondément mon directeur de recherche, Monsieur Gilbert David, pour la pertinence de ses commentaires, la justesse de ses remarques et ses conseils judicieux tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je voudrais également remercier mes collègues, pour avoir fait en sorte que je puisse mener à terme mon projet, tout spécialement Sylvain et Seth, qui furent d'un grand secours lors de la traduction du résumé de ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier mes parents, pour leur appui et leur support indéfectible. Merci à Lucia pour avoir été une oreille attentive et une amie en or. Merci enfin à Richer pour sa patience et sa compréhension durant cette période tumultueuse.

Introduction

Michel Tremblay est un écrivain prolifique. Dramaturge, romancier, scénariste, traducteur, cet auteur polyvalent et figure emblématique du paysage littéraire québécois compte à son actif plus d'une cinquantaine d'œuvres : des pièces de théâtre, des romans, des contes, des scénarios de film, des comédies musicales, et même un opéra. Il a également signé plusieurs traductions ainsi que des adaptations pour le théâtre et le cinéma. Sa production, qui s'étend sur plus de quarante ans, a non seulement contribué à l'édification de notre littérature nationale, mais témoigne également de son évolution.

S'il est vrai qu'il existe à ce jour un nombre important d'études théoriques menées sur la production de Tremblay, il n'en demeure toutefois pas moins vrai que plusieurs aspects de son œuvre n'ont pas encore fait l'objet d'analyses poussées, notamment en ce qui a trait aux nombreuses relations possibles à établir entre les deux grands axes de sa production littéraire, les deux « mondes » de Tremblay, c'est-à-dire sa dramaturgie et ses romans. Comme le remarquent avec justesse Gilbert David et Pierre Lavoie:

Nous sommes en présence de l'un de ces paradoxes où une œuvre d'envergure s'accompagne forcément d'une abondance de commentaires, de toute provenance et de toute teneur, notamment d'origine journalistique, sans que, pour autant, on puisse vraiment y déceler une vision d'ensemble et un fil conducteur... Un tel émiettement du discours critique et analytique s'explique en partie par la proximité et l'ampleur du corpus en cause, et du fait même que cette œuvre n'est pas close¹.

À la lumière des travaux de D. Lafon et de J.-M. Barrette (portant sur la généalogie des personnages), de L. Gauvin (sur la question du joul), de L. Robert, A. Brochu et de M.

¹ Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE, « Introduction », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 14.

Arino (sur les résonances thématiques), il apparaît clair que la production de Tremblay dénote non seulement un certain caractère de continuité, mais l'existence d'une interaction générique entre son univers dramatique et son univers romanesque, tout spécialement entre les pièces regroupées sous l'appellation de « Cycle des Belles-Sœurs », et les récits des « Chroniques du Plateau Mont-Royal ».

Avec *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (1973), œuvre dont le statut générique semble quelque peu complexe à définir puisque qu'elle se situe à mi-chemin entre le roman à la première personne et le monologue théâtral, Tremblay avait d'ailleurs déjà démontré qu'il était possible de rendre perméables les frontières qui séparent l'épique du dramatique, et construisait, avec cet hybride générique, un premier pont entre sa dramaturgie et sa prose narrative.

Avec la parution de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le premier tome des « Chroniques », cinq ans plus tard, l'auteur ramène en scène plusieurs des personnages ayant marqué le « Cycle des Belles Sœurs », tels que Germaine Lauzon, Rose Ouimet et Gabrielle Jodoin (*Les Belles-Sœurs*, 1968), Marie-Louise et Léopold Brassard (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, 1970), et Édouard (*La Duchesse de Langeais*, 1973). D'autres personnages du « Cycle » feront également leur apparition dans les tomes subséquents des « Chroniques », que l'on pense entre autres aux sœurs Brassard (*Sainte Carmen de la Main*, 1976 et *Damnée Manon, sacrée Sandra*, 1977), à Hosanna et Cuirette (*Hosanna*, 1973), etc. D. Lafon affirme d'ailleurs à propos des liens à tisser entre les univers

dramatique et romanesque de l'auteur que « c'est à partir des personnages, des familles de personnages que le lecteur saisit la cohérence d'une production qui procède par regroupements et récurrences² ». Tremblay reprend également dans les « Chroniques » les lieux (le Plateau Mont-Royal et la *Main*), et les thèmes (l'asservissement religieux et linguistique, la cellule familiale, le travestissement, l'homosexualité, la folie, etc.) qui étaient chers à sa dramaturgie et transpose aussi à l'intérieur du tissu romanesque la fameuse langue de son théâtre, le joul. On ne peut donc nier l'influence constante qu'exerce le corpus théâtral sur le corpus romanesque de cet auteur qui a d'ailleurs déjà déclaré avoir « un sens du dialogue plus que de la description³. » On pourrait parler, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, d'une « tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique⁴».

C'est cette tutelle du dramatique sur le romanesque que nous chercherons à mettre en évidence dans le présent mémoire. Nous croyons en effet possible d'affirmer que c'est par le biais du théâtre, plus particulièrement à travers la notion de « théâtralité » que nous pouvons instaurer un véritable fil conducteur, tant sur le plan thématique, linguistique que formel, entre les différents romans qui constituent les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », à savoir *La grosse femme d'à côté est enceinte*, *Thérèse et Pierrette*

² Dominique LAFON, « Généalogie des univers dramatique romanesque, Le Monde de Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 121.

³ « Mon Dieu que je les aime, ces gens-là! », entrevue accordée à Claude Gingras, *La Presse*, 16 août 1969, p. 26.

⁴ Gérard GENETTE, *Figures III*, cité par Jacqueline VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 23.

à l'école des Saints-Anges, La Duchesse et le roturier, Des nouvelles d'Édouard, Le Premier Quartier de la lune et Un objet de beauté.

La décision de porter notre étude sur les six tomes a été motivée par un désir d'analyser dans une perspective diachronique les techniques mises de l'avant par Tremblay pour exploiter et annexer le théâtre aux « Chroniques ». Ce faisant, nous serons à même de dégager de notre corpus ce que nous postulons être une évolution des procédés de théâtralisation du romanesque, depuis la parution du premier tome en 1978 jusqu'à la publication du dernier tome en 1987, près de deux décennies plus tard.

Notre recherche se divisera en trois parties. Dans le premier chapitre intitulé « L'ostension de la théâtralité » nous ferons un tour d'horizon des différentes conceptions de la théâtralité dans le discours critique pour être en mesure d'identifier les approches théoriques les plus aptes à interroger les rapports dramatique/épique dans les « Chroniques ». Par la suite, nous relèverons les différentes manifestations d'un théâtre qui se donne à voir en tant qu'artifice spectaculaire cherchant à opérer une rupture de l'illusion chez le lecteur.

Notre deuxième chapitre intitulé « la dramatisation du romanesque » abordera le théâtre comme reflet d'une préoccupation esthétique constante chez l'auteur. Nous découvrirons que le théâtre ne s'affiche pas que de façon ostensive, mais permet également de remplir une fonction dramatique, celle de créer un monde fictif intensément prenant pour le lecteur. Par le biais de l'esthétique tragique, comique et

grotesque, nous verrons comment Tremblay arrive à faire adhérer son lecteur à la fiction pour que s'opère la catharsis.

Dans le troisième chapitre intitulé « la théâtralisation de la parole » nous nous intéresserons aux stratégies discursives mises de l'avant par Tremblay pour faire du langage romanesque un avatar du langage théâtral. Nous constaterons dans un premier temps que les échanges dialogués romanesques des « Chroniques » adoptent la facture et le rôle des dialogues théâtraux traditionnels. Dans un deuxième temps, nous remarquerons que la diégèse, parce qu'elle se présente sous la forme d'une écriture rhapsodique, contribue également à théâtraliser le langage, selon une esthétique dramatique beaucoup plus moderne, toutefois.

Afin de ne pas alourdir inutilement une introduction qui se veut une présentation générale de l'objet de notre étude et afin d'éviter au lecteur d'avoir le sentiment d'être submergé par une multitude de notions théoriques, nous avons délibérément choisi de définir les différents concepts sur lesquels se fonde notre analyse (la théâtralité, la dramatisation, la distanciation, etc.) en cours de route.

Nos recherches s'inscrivent d'abord dans le sillage de la poétique et de la théorie des genres de manière plus générale. Le présent mémoire visant à rendre compte de la dynamique intergénérique qui sous-tend la théâtralisation du romanesque, nous nous appuyerons en grande partie sur les travaux réalisés par A. Larue, M. Plana, et tout spécialement J. Viswanathan-Delord, dont l'étude publiée en 2000 intitulée *Spectacles de*

l'esprit aura été le point de départ de nos travaux. Nous emprunterons également à la narratologie (G. Lane-Mercier et S. Durrer), à la pragmatique (A. Ubersfeld, P. Larthomas) et à la socio-linguistique (L. Gauvin, M. Dargnat) pour nous permettre d'aborder la parole romanesque dans une perspective théâtrale. Nous croyons que ces axes théoriques nous permettront d'aborder la question de la théâtralité dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » de façon globale.

Liste des abréviations utilisées¹

<i>La Grosse Femme d'à côté est enceinte</i>	<i>GF</i>
<i>Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges</i>	<i>TP</i>
<i>La Duchesse et le roturier</i>	<i>DR</i>
<i>Des nouvelles d'Édouard</i>	<i>NE</i>
<i>Le premier quartier de la lune</i>	<i>PQL</i>
<i>Un objet de beauté</i>	<i>OB</i>

¹ Édition de référence: « Chroniques du Plateau Mont-Royal », Montréal, coll. « Thesaurus », Leméac /Actes Sud, 2000.

Chapitre 1 : L'ostension de la théâtralité

Lorsqu'on a demandé à Michel Tremblay au cours d'une entrevue avec Marie-France Bazzo en 2000, quel était à son avis la scène la plus marquante des « Chroniques du Plateau Mont-Royal », l'auteur renvoie au passage du *Premier quartier de la lune*, où la grosse femme, qui revient de faire des courses, découvre une Albertine hystérique sur le balcon de la rue Fabre. Il déclare à propos des deux personnages: « Je les décris comme une tragédie grecque, la grosse femme étant la confidente et Albertine étant la grande figure tragique¹. »

Il apparaît clair que l'auteur accorde, dans son œuvre romanesque, une place prépondérante au théâtre puisque ce dernier s'affiche pleinement et partout. On ne peut en effet nier l'influence qu'exerce le dramatique sur le romanesque chez Tremblay. Mais de quelle nature relève cette influence? Quelle est donc cette idée que l'on se fait de la théâtralité et comment s'exprime-t-elle dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal »?

Le présent chapitre est consacré aux différents topoï d'une théâtralité affichée, que nous avons repérés à l'intérieur des « Chroniques du Plateau Mont-Royal ». Nous tenterons d'abord de faire le point sur les différentes conceptions de la théâtralité dans le discours critique pour ensuite analyser ses différentes manifestations ostensives dans le cycle de Tremblay.

¹ Entrevue accordée à Marie-France Bazzo, « Première chaîne de Radio-Canada », le 29 décembre 2000.

Précisons d'abord la terminologie sur laquelle se fonde notre analyse. La tâche n'est pas simple, car malgré les nombreuses tentatives de définition dont elle a fait l'objet (on pense entre autres aux travaux de R. Barthes, A. Ubersfeld, A. Larue, P. Pavis, M. Corvin, J. Féral, J.-P. Sarrazac), la théâtralité reste encore aujourd'hui une notion aux contours imprécis, perméables, et dont il est difficile de cerner la véritable nature. Le concept a été à ce point galvaudé qu'il a fini par tout englober et ne plus rien désigner :

The notion of "theatricality" recurs in many different disciplines [...] where the term is used either metaphorically or actually resorted to as an operative concept. However, a closer examination reveals that it is often employed in a widely divergent and contradictory manner. Moreover, when used outside the field of theater, the notion of theatricality seems to refer to familiar characteristics, as if its meaning were somehow implicit for those who use them².

Si on semble incapable d'aboutir à une définition qui fait consensus, c'est parce qu'« il n'y a pas *une* mais *des* théâtralités³ », trouve-t-on dans le récent *Lexique du drame moderne et contemporain*. Bien que le terme soit polysémique et se prête par conséquent à une multitude d'interprétations, on observe tout de même deux grands axes autour desquels s'orientent les réflexions : on peut définir la théâtralité comme étant, d'une part, une qualité inhérente à la représentation, impossible à concevoir en dehors de la scène ou, d'autre part, comme potentialité toute virtuelle, à la lumière de laquelle on peut interroger une œuvre artistique, un texte, une situation, un événement, un geste, un

² Josette FÉRAL, « Foreword », « Theatricality », *Substance*, vol. 31, Nos. 2 et 3, 2002, p. 3.

³ Geneviève JOLLY et Muriel PLANA, « Théâtralité », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 218.

discours, etc. Comme le mentionne Muriel Plana, « le concept de théâtralité est opératoire dans la mesure où il permet d'interroger le lieu, problématique par excellence, de l'articulation d'une part, entre textuel et scénique, d'autre part, entre théâtral et non théâtral [...] ⁴ ».

La conception de la théâtralité qui repose sur l'expérience de la scène, Aristote en avait déjà fait mention dans sa *Poétique*. En cherchant à distinguer l'épique du dramatique, il aurait pour ainsi dire été l'un des premiers à jeter les bases d'une théorie de la théâtralité :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit [...]. Étant donné que ce sont des personnages agissants qui font l'imitation, on aurait d'abord, et ce nécessairement comme partie de la tragédie, l'organisation du spectacle [...]⁵.

R. Barthes développe une conception de la théâtralité dont les fondements s'appuient sur la *Poétique* aristotélicienne puisqu'il la conçoit également comme étant une qualité propre à la représentation scénique. « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte⁶ » avance-t-il. C'est aussi ce que perçoit A. Artaud, qui la repère « dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et

⁴ Muriel PLANA, « La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, études de textes », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 2003, p. 28.

⁵ ARISTOTE, *La poétique; traduction, introduction et notes de Barbara Gernez*, Paris, Classiques en poche, 1997, p. 21.

⁶ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole⁷ ». J. Féral abonde également dans ce sens lorsqu'elle insiste sur l'aspect performatif de la notion et affirme que « la théâtralité est un processus qui est lié avant tout aux conditions de production du théâtre⁸ ».

La tangente illustrée ici revendique l'autonomie complète de la théâtralité par rapport au texte. Pourtant, se limiter à voir la théâtralité dans la finalité de l'acte scénique, c'est chercher à l'émanciper du lieu dont elle est souvent originaire. Barthes en est conscient, et c'est pourquoi il sent le besoin d'élargir sa définition afin d'y inclure le texte comme point d'ancrage: « c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit [...] »⁹. Ceci nous amène à renverser l'équation et à situer la théâtralité à l'origine du théâtre plutôt que le théâtre à l'origine de la théâtralité. C'est en tout cas ce que propose A. Larue :

C'est une étrange chose que la théâtralité, en ce sens qu'elle trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes. Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait¹⁰.

Situer la théâtralité en dehors de la scène a pour mérite de nous permettre d'aborder

⁷ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin / Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 1964, p. 54.

⁸ Josette FÉRAL, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, Paris, septembre 1988, p. 357.

⁹ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

¹⁰ Anne LARUE, « Avant-propos », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires* : Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 3.

cette notion dans son rapport avec les autres genres littéraires. Le danger réside toutefois dans la trop grande acception que revêt alors le terme, et dans le reproche de soumettre notre approche au logocentrisme¹¹, pour reprendre la terminologie définie par Muriel Plana. L'approche proposée par Jacqueline Viswanathan-Delord nous permet d'éviter ces écueils tout en réconciliant les deux principales écoles de pensée:

Ainsi, nous distinguons, d'une part, entre effet dramatique et les stratégies narratives qui y sont liées et, d'autre part, effet de théâtralité. L'effet dramatique appartient à la tradition aristotélicienne qui a longtemps dominé la critique; sa recherche inspire le conteur qui veut créer un monde imaginaire intensément présent et prenant. En revanche, l'effet de théâtralité [...] met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque. Le dramatique n'exclut pas le théâtral, ni l'inverse¹².

Ainsi, la théâtralité devient impensable sans le dramatique, puisque c'est la dimension à partir de laquelle elle se déclare. C'est la définition que nous retiendrons pour les besoins de notre étude. Nous avons remarqué que ses manifestations se greffent à la trame narrative par de nombreux procédés, mais nous avons limité dans ce premier chapitre notre analyse à quatre d'entre eux : la figure d'hypotypose, la mise en abyme, la distanciation et la dénégation. Nous définirons ces concepts en cours de route.

¹¹ « Logocentrisme (ou textocentrisme) : terme appliqué à la tendance, au théâtre, à ne considérer que le texte (le verbal) au détriment de la représentation (la mise en scène). » Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 241.

¹² Jacqueline VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 22-23.

On peut distinguer à l'intérieur des six tomes des « Chroniques » plusieurs manifestations de la théâtralité, que nous avons regroupées en quatre catégories : les cérémonies publiques, les rituels religieux, le monde du spectacle et le rêve.

1. Les cérémonies publiques

Il y a, à l'intérieur des « Chroniques », de nombreux passages qui dénotent un goût clairement affiché pour l'artifice de la représentation scénique. Ces extraits où les détails foisonnent permettent au lecteur de s'imaginer les scènes dans les moindres détails, de projeter sur un écran imaginaire le matériau romanesque, bref de voir ce que le roman donne à lire. C'est ce que J. Viswanathan-Delord appelle les « spectacles de l'esprit ». B. Dupriez nomme ce phénomène *hypotypose*¹³. La fameuse scène de la gondole dans *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, ce récit enchâssé dans le récit où Victoire raconte à son fils Édouard le moment de sa conception, compte au nombre de ces grands moments de théâtre mental : « Toute se passait drette devant nous autres comme si ç'avait été un spectacle... » (*GF*, 137).

À la manière de son frère Josaphat-le-Violon (conteur hors pair de la famille), Victoire nous amène à voir la scène, à la faire vivre comme si nous y avions assisté. Elle recrée l'atmosphère, le décor, les costumes; aucun détail n'est épargné afin de rendre le récit

¹³ « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. », Bernard DUPRIEZ, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, coll. « Domaine français », Paris, 2003, p. 45.

plus vrai que vrai¹⁴. De plus, la mise en abyme provoquée par l'insertion de l'anecdote à l'intérieur du premier niveau du récit opère un glissement des instances narrative et dialogique. Cela provoque un effacement de l'énonciation auctoriale qui accentue la puissance mimétique de la scène :

La gondole a piqué du nez en rentrant dans l'eau pis al'a coulé direct au fond. Est restée pognée le nez au fond de l'eau, le cul dans les nuages pis le moteur suspendu au-dessus du gazon [...] Pis tout d'un coup la gondole s'est mis à craquer comme du vieux bois pourri pis la partie d'en arrière est tombée dans le gazon. Le moteur a explosé pis le feu a pogné. (GF, 138)

Victoire se donne la peine de reproduire, en recourant au discours direct, la parole des gens qui avaient été témoins de la scène. Victoire devient dithyrambe et convoque des voix, des répliques pour que la scène prenne vie pour son fils Édouard et pour le lecteur :

Là, le monde ont commencé à applaudir autour de nous autres pis les hommes se sont mis à crier toutes sortes d'affaires : "C'est pas encore la Saint-Jean-Baptiste, éteignez le feu!" "La semaine prochaine, vous devriez faire glisser le maire sur les billots!" "Aïe, monsieur le maire, ça vous fait pas penser au budget municipal ça? Le moteur dans les nuages pis le bec à l'eau?" (GF, 138)

Tout devient ainsi ostensible, et la scène se fait vivante. Puisque la scène est détaillée, elle induit une projection mentale des plus précises. L'espace de la page devient l'espace d'une scène animée. Comme le mentionne A. Larue, l'hypotypose devient alors la figure clé de la théâtralité :

La concurrence que les figures de style comme l'hypotypose, qui est la plus grande rivale de l'ordre visuel dans le domaine des mots, font éprouver à la théâtralité laisse à méditer

¹⁴ Le roman dramatique partage avec le roman réaliste ces longs passages narrativo-descriptifs essentiels à la création d'un spectacle de l'esprit.

sur les frontières des deux ordres. On peut même se demander si hypotypose et théâtralité ne seraient pas [...] de purs synonymes¹⁵.

Le récit de Victoire s'étend ainsi sur plusieurs pages et ne se laisse interrompre qu'à quelques rares endroits par des notations très brèves, dont la nature relève plutôt de la didascalie (« Édouard sourit », « Elle regarda longuement Édouard », etc.) (*GF*, 139). L'effacement du narrateur au profit du personnage accentue l'effet créé par la figure de style. Mais un renversement s'opère vers la fin de la scène, qui provoque un rejet de l'illusion mimétique. On observe d'abord une rupture temporelle puis une rupture de ton qui rappellent au lecteur l'artifice en face duquel il se trouve : « J'm'ennuie tellement, dans'vie, si tu savais! J'ai tellement rien à faire! J'me sens tellement inutile! », déclare tout à coup la vieille femme (*GF*, 139). Le retour au premier niveau du récit provoque une distanciation du lecteur par rapport à l'illusion mimétique, mais également une distanciation des personnages par rapport au récit enchâssé.

L'aïeule Victoire était restée enfermée dans l'appartement surpeuplé de la rue Fabre pendant plus de deux ans, et c'est pourquoi elle crée la commotion dans la maisonnée en décidant, en cette belle journée de printemps, de sortir au grand jour et de s'afficher aux yeux des passants et des voisins curieux. Elle choisit pour l'occasion de revêtir une robe informe et le chapeau hideux qui lui a été offert par son fils:

Victoire, déguisée, fardée, ridicule, se tenait devant la grosse femme, le chapeau de paille mauve mal posé sur le côté de la tête, son corps maigrichon enveloppé dans une robe de

¹⁵ Anne LARUE, *op. cit.*, p. 12.

crêpe brune qui pendait inégalement sur ses jambes tordues, le visage effacé sous une couche de maquillage trop criard qu'elle avait emprunté à Albertine. (*GF*, 75)

Pour s'émanciper du rôle qu'on lui a attribué, celui d'une vieille femme fragile et inutile, Victoire sent le besoin de se donner en spectacle et d'opérer une cassure¹⁶. Le costume criard et le maquillage grotesque porté tel un masque de carnaval permettent une rupture par rapport au quotidien, et constituent une sorte d'écran sur lequel la vieille femme projette ses fantasmes : devenir un monstre, ou plutôt redevenir la harpie qui terrorisait, à une certaine époque, les commerçants de la rue Mont-Royal :

On a beau se plaindre que les clientes sont bêtes, y'en a pas une qui arrive à la cheville de Tit-Moteur! Ça, c'tait bête , c'te femme-là! A'rentrait icitte rien que sur une pinotte, a'criait des bêtises à tout le monde, a'revirait toute à l'envers en disant qu'on cachait les plus belles affaires pour les grosses madames du boulevard Saint-Joseph, pis a'repartait la plupart du temps sans rien acheter, en nous laissant complètement découragés au milieu de ses dégâts. A' nous faisait tellement peur que des fois on appelait les autres magasins pour leur dire de faire semblant d'être farmés. (*GF*, 102)

Philippe aussi se transforme, tel un pantin désarticulé, devant les yeux ébahis du jeune Marcel, pour pouvoir berner le gardien du parc Lafontaine et s'introduire dans le terrain de jeu d'ordinaire réservé aux filles et aux plus jeunes :

[...] Philippe, sans crier gare, sans dire: « Attention, je commence », presque au milieu d'une phrase, se mit à se contorsionner, à se crochir les yeux, à sortir la langue, à sortir la langue, à boiter d'une façon tellement grotesque qu'on aurait dit une marionnette embrouillée dans ses fils [...] (*GF*, 73)

Philippe s'investit pleinement dans son rôle, mais la désarticulation qui l'affecte crée une

¹⁶ Le costume de Victoire s'investit de cette fonction de distanciation propre au costume de théâtre, qui permet de « dire le théâtre en exhibant un élément essentiel, de la différence entre le théâtre et la vie de tous les jours », Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996 p. 22.

mise à distance de l'illusion mimétique. Comme nous le fait voir Marcel : « C'est zuste un zeu! C'est zuste un zeu!» (*GF*, 73-74). Gérard Bleau qui observe du coin de l'œil le spectacle qui lui est offert par Philippe n'est pas sans rappeler la double nature du spectateur de théâtre, ce voyeur qui assiste en retrait aux scènes qui se déroulent devant lui, mais qui est aussi celui pour qui on se donne en spectacle.

2. Les rituels religieux

L'hypotypose, figure privilégiée de la théâtralité, exploitée allégrement dans *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, est un procédé qui sera également repris dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*. On l'a vu précédemment, Tremblay accorde une importance majeure à la description du cadre dans lequel évoluent ses personnages. La valorisation du décor est d'ailleurs une des grandes visées que se fixe le roman dramatique, souligne J. Viswanathan-Delord¹⁷. La scène du reposoir en est un bel exemple. En effet, les éléments constitutifs de l'autel tape-à-l'œil sont exhibés, afin que le lecteur puisse être en mesure de reconstituer la scène, et ce, le plus conformément possible à la vision de l'auteur :

Des banderoles alternativement blanches et or pendaient du toit de l'école et masquaient en partie les fenêtres du troisième étage. Chacune d'elles portait une lettre cousue au bas du tissu; lorsqu'on s'éloignait suffisamment (du perron de l'église par exemple, la vue était impressionnante), on pouvait lire : PRIEZ POUR NOUS en lettres moulées qui se balançaient au gré du vent. [...] les marches disparaissaient complètement sous un foisonnement de tissus posés sur de petites estrades ou masquant des socles ou des

¹⁷ « Le XIXe siècle voit le triomphe du roman dramatique dont les visées coïncident avec celles du roman réaliste, son voyeurisme, sa valorisation du décor, l'absence feinte de l'énonciation et le goût de la présentation scénique. », Jacqueline VISWANATHAN-DELORD, *op. cit.*, p. 19.

piédestaux qui supportaient des vases de lis en papier ou des statues repeintes de frais offrant avec des airs pâmés leurs sourires tout neufs pour leurs cœurs saignants malhabilement retapés à la gouache [...]. (*TP*, 367)

À la manière des didascalies que l'on retrouve dans un texte de théâtre, ces passages descriptifs permettent au lecteur de transposer avec justesse dans l'espace de la représentation mentale la vision de Tremblay, et lui permettent ainsi de devenir le co-metteur en scène de son œuvre.

Le reposoir, de par sa nature, se veut d'abord un tableau statique, une scène figée. Les personnages qui l'habitent sont des figurines immobiles, semblables aux statues de plâtre qui les entourent. L'action y semble complètement évacuée. Mais ce ne sont là que des apparences, puisque l'envers du décor, c'est-à-dire les préparatifs qui entourent la création du reposoir, révèle tout un monde animé. C'est donc le hors-scène qui devient l'espace dramatique principal:

L'activité continuait sans relâche autour d'elles; des fillettes venaient régulièrement chercher les costumes que Pierrette aërait [...]; d'autres passaient à côté d'elles en courant, un marteau à la main ou une règle, rouges et essoufflées par les efforts que sœur Sainte-Philomène exigeait d'elles; d'autres encore faisaient le tour des statues à la recherche de défauts qu'il faudrait réparer le plus tôt possible [...]. (*TP*, 333)

Puis, comme au théâtre, on distribue les rôles (*TP*, 334). La compétition s'installe entre Thérèse et Pierrette. On cherche à savoir qui, de ces deux premières de classe, montera à l'avant-scène et héritera du rôle principal. C'est finalement à Pierrette que reviendra le rôle tant convoité de la Sainte-Vierge, rôle tout désigné pour cette enfant dont la famille a toujours eu un penchant bien avoué pour le théâtre et plus particulièrement pour la

tragédie¹⁸. Pierrette réalise ainsi le rêve de sa sœur Germaine Lauzon, dont le théâtre est la grande passion, et que l'on avait d'ailleurs surnommée « l'Actrice », parce qu'elle clamait à qui voulait l'entendre, étant enfant, qu'elle partirait pour Hollywood et deviendrait un jour une grande star. (*GF*, 114-115)

Comme le note André Brochu : « on monte un dispositif qui est à la fois une installation et un spectacle¹⁹ ». Le reposoir s'anime, le tableau prend vie lorsque les figurants l'investissent de leur présence. Pour Simone, à qui l'on a confié le rôle de l'ange suspendu, prendre place dans le reposoir constitue une véritable descente aux enfers :

On venait de lui expliquer qu'on allait la basculer dans le vide et la descendre lentement, pouce par pouce, jusqu'à ce qu'elle soit à la hauteur de la rosace en demi-cercle, au-dessus de la porte d'entrée. [...] Sœur Sainte Catherine et sœur Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus avaient enfilé de gros gants de cuir jaune et laissaient lentement filer la corde entre leurs doigts. (*TP*, 359)

Simone se retrouve donc suspendue au dessus de la scène par son harnais, tel un fantoche dont les gestes et les mouvements sont dictés par un marionnettiste. Le reposoir prend alors un air de théâtre de marionnettes grandeur nature, et le lecteur finit par voir qui tire véritablement les ficelles. En affichant ainsi les artifices théâtraux (la construction de la scène, le choix des acteurs, les dispositifs scéniques, etc.), le lecteur alterne entre deux états : celui d'une croyance en la réalité de ce qu'on lui donne à voir, engendrée par l'effet

¹⁸ « Tout était motif à pleurs et à grincements de dents dans cette famille, Roland Ouimet était ben placé pour le savoir, il avait épousé la fille la plus dramatique de la famille, Rose, qui voyait des tragédies partout et s'en repaissait à l'année longue, les arrosant copieusement de larmes et ne faisant jamais rien pour les régler. » (*GF*, 174)

¹⁹ André BROCHU, « D'une Lune à l'autre ou les Avatars du Rêve », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.). *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 37.

de réel qu'opère la figure de l'hypotypose, et celui d'une dénégation de la réalité de ce qu'il regarde par les rappels qu'il se trouve en face d'un artifice spectaculaire. La réaction du docteur Sansregret et de madame Côté face au reposoir illustre bien cette dualité : « La comédie est pas encore commencée, à c'que j'peux voir... » « La comédie! Quelle comédie? » (GF, 249)

3. Le monde du spectacle ou le théâtre comme motif

Le monde du spectacle se trouve principalement présent dans deux romans des « Chroniques » : *La Duchesse et le Roturier* et *Des nouvelles d'Édouard*. Ces deux romans exploitent en effet au maximum les notions de mise en abyme au sens de représentation dans la représentation puisqu'ils font intervenir, à l'intérieur de la trame narrative, d'autres espaces, où prend place la représentation. On quitte alors la rue Fabre pour se transporter au Théâtre National, à l'Arcade et au Palace, véritables institutions montréalaises où, pendant plusieurs décennies, se sont produits les artistes du théâtre et de la chanson d'ici. Le lecteur est ainsi convié aux heures de gloire du burlesque et de la *Main*.

Dans *La Duchesse et le Roturier*, la théâtralité est exhibée deux fois plutôt qu'une. Le théâtre domine largement la diégèse romanesque, puisque le théâtre devient la matière même du texte. Doit-on s'étonner si Tremblay, le dramaturge, ne peut s'empêcher d'écrire *du* théâtre à même son récit? L'auteur fait en effet revivre les grands noms du théâtre québécois, telles la Poune, Juliette Petrie et les sœurs Giroux. Ces figures

emblématiques de la culture populaire deviennent des personnages de fiction, que côtoient Édouard et Mercedes Benz, et dont les actions, les pensées et les paroles sont sous le contrôle de l'écrivain :

Quand son maquillage était terminé, juste avant d'enfiler son costume, madame Petrie aimait étaler lentement sur chacun de ses ongles l'épaisse couche de vernis grenat que les hommes trouvaient excitant mais que les femmes étaient au bord de trouver osé tant il rappelait le sang séché. Madame Petrie avait toujours dit que cela la débarrassait de son trac et avait fini par développer une sorte de superstition autour de cette dernière opération avant le spectacle, difficile et délicate quand on est nerveux, qu'on sent le public impatient, surtout un soir de première. (*DR*, 410)

L'illusion mimétique trouve sa source dans la mise en scène de personnages réels, mais une rupture se crée par la mise en évidence de la nature double du personnage de théâtre qui, contrairement au personnage de roman, est à la fois un être de papier inventé de toutes pièces, qui ne prend vie qu'au moment de la représentation et une personne réelle, un acteur, qui existe en dehors des planches.

La théâtralité s'affiche ici par la référentialité des personnages, des lieux et du contexte socio-historique que le récit met en scène. Mercedes Benz, personnage fictif qui a vu le jour dans *La Grosse Femme d'à côté et enceinte*, et qui est devenue chanteuse de cabaret dans le troisième tome, frictionne le dos de madame Petrie avant de monter sur les planches du Théâtre National (*DR*, 410). Gérard Bleau, l'ancien gardien du parc Lafontaine, survivant du débarquement de Normandie, n'en revient pas de voir surgir la Poune en face de son tramway : « La Poune! La Poune qui est pognée en pleine rue Sainte-Catherine, au milieu d'une tempête! » (*DR*, 439). Et Édouard, déguisé en Duchesse,

réussit à s'introduire au Ritz Carlton après le spectacle de Tino Rossi et se retrouve aux côtés d'Alys Robi et du maire Camilien Houde (*DR*, 90-591). La dénégation théâtrale, comme la conçoit Anne Ubersfeld, c'est-à-dire « ce fonctionnement contradictoire qui consiste à présenter sous forme matérielle et concrète une action et des personnages de fiction²⁰ » va ici à contre-sens, puisqu'on présente au moyen de la fiction des lieux et des personnages réels.

On l'a déjà mentionné, le 3^e tome des « Chroniques » exploite au maximum la notion de représentation dans la représentation, procédé qui opère une mise à distance sur plusieurs plans. Tremblay s'investit du rôle de metteur en scène, et donne à voir de grands moments de spectacle, que l'on pense entre autres à la fameuse représentation catastrophique au Théâtre National (*DR*, 422-431), à la performance inoubliable de Mercedes au Palace qui arracha des larmes à la Poune elle-même (*DR*, 456), ou au spectacle de Tino Rossi au Plateau (*DR*, 580-587), qui permettra à la Grosse Femme et à Albertine de s'évader de leur quotidien pour un bref moment et à la Duchesse de faire son « entrée » dans le monde.

En plein soir de première au Théâtre National, on apprend que Tit-homme Belhumeur, l'homme à tout faire de la place (il est à la fois éclairagiste, accessoiriste et régisseur de plateau) a été retrouvé ivre mort en coulisses, et par conséquent incapable de remplir ses

²⁰ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 23.

fonctions. Comme la représentation risque d'être annulée, Édouard, fervent amateur de théâtre et grand habitué du National, se propose de le remplacer au pied levé. Il croit pouvoir s'en tirer sans trop de problèmes, ayant déjà observé le régisseur dans son travail à de nombreuses reprises. Il convainc donc la Poune de lui donner une chance de prouver ce dont il est capable et, pendant qu'on lui explique sommairement ce que Tit-homme avait prévu pour le spectacle, on fait monter sur scène Sylvie Heppel, afin de faire patienter le public. D'entrée de jeu, on exhibe la situation d'énonciation théâtrale en révélant ses artifices. En faisant passer le lecteur en coulisses, on lui dévoile tous les rouages de l'illusion scénique, opérant ainsi une distanciation par rapport au spectacle qui se déroule sur scène :

Il était arrivé à Édouard d'aider Tit-homme certains soirs où voyant le spectacle pour la troisième ou quatrième fois dans la semaine il s'était surpris à cogner des clous pendant l'ouverture. Il quittait alors sa place, se glissait en coulisses et venait s'installer à côté du régisseur qui était bien content d'avoir de la compagnie. Tout en jasant, Tit-homme abaissait des manettes, en soulevait d'autres sans presque regarder ce qui se passait sur la scène tant les éclairages du Théâtre National étaient rarement compliqués. Il comptait les mesures de l'introduction de la chanson de Mercedez après l'avoir entendue une seule fois, en suivant parfaitement le rythme (presque toujours le même) et disait « Go ! » exactement au bon moment sans avoir besoin de vérifier. (*DR*, 423)

Au même moment, un autre renversement des rôles intervient, cette fois-ci entre le public dans la salle et l'artiste qui se trouve en scène. Marie-Ange Brouillette, cette ménagère du Plateau Mont-Royal qui fréquente régulièrement le Théâtre National, n'apprécie guère la chanson entamée par Sylvie Heppel, et ne se gêne pas pour le clamer haut et fort dans l'assistance, provoquant ainsi le rire général et une riposte de la part de

madame Pinsonneault. La chanteuse, fortement troublée par cette réaction pour le moins inattendue d'un public auquel elle n'est guère habituée, reste interdite :

La chanteuse regardait fixement dans la salle, hébétée, confuse, blanche de trac. On était bien loin de l'hôtel Windsor, de ses chandeliers en cuivre, de ses plafonniers en verre taillé et de son public attentif mais constipé! (DR, 419)

S'enclenche alors une véritable joute oratoire entre madame Brouillette et madame Pinsonneault. Les deux femmes, à la répartie facile, s'échangent insultes et répliques tranchantes, d'une manière qui n'est pas sans rappeler les sketchs improvisés, typiques du burlesque. Le spectacle qui s'est ainsi déplacé de la scène à la salle, absorbe complètement l'auditoire, au point qu'il en oublie la pauvre madame Heppel. Cette dernière, laissée en plan, au milieu de sa chanson, finit même par oublier la raison de sa présence sur scène et se laisse prendre par le spectacle qui s'offre à elle :

On avait complètement oublié Sylvie Heppel qui, elle aussi, commençait à s'intéresser à la prise de bec qui prenait de plus en plus l'allure d'un sketch avec la Poune et madame Petrie. (DR, 420)

On observe donc, en plus du renversement des rôles, un renversement des espaces, puisque c'est finalement le public dans la salle qui se donne en spectacle à l'artiste en scène. Le *pacte théâtral* est rompu, et on se permet de « transgresser un interdit concret : celui pour le spectateur d'envahir l'espace scénique [...] »²¹. C'est Rose Ouellet elle-même qui réinstaurera l'ordre initial en demandant au public de se taire et d'écouter la pauvre chanteuse :

²¹ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 259.

Que c'est qui se passe, donc, là? Que c'est ça, ces chicanes-là, pendant que quelqu'un essaye de chanter! J'veus ai dit qu'était bonne, t'à l'heure, vous me croyez pas? Assisez-vous tranquille pis écoutez-la! On est occupés, nous autres, en coulisse, parce qu'on veut vous donner un bon show pis on veut pas être dérangés par vos niaiseries! (*DR*, 421)

La Poune rappelle ainsi aux spectateurs les conditions d'énonciation du spectacle. Ces derniers ne semblent pas surpris outre mesure de voir surgir leur idole sur la scène pour ce rappel à l'ordre. Les adresses directes au public et les apartés à son intention sont nombreuses dans le théâtre burlesque, puisque la distanciation est un procédé couramment utilisé pour provoquer le rire. Tit-homme Belhumeur l'a bien compris, lui qui s'amuse souvent à préparer des coups pendables aux acteurs en posant sur scène des objets qui provoquent un effet d'étrangeté:

[...] il disparaissait et allait déplacer ses arbres ou ses intérieurs de maison [...] riant dans sa barbe quand il avait préparé un tour à l'une des femmes du spectacle (un buisson au beau milieu d'une cuisine ou une fenêtre dans une clairière), de préférence à la Poune qui avait le fou rire facile et la répartie imprévisible : « Juliette, va donc cueillir des fraises en dessous du lavier! » ou bien : « Farme le châssis, y'a un courant d'air dans le bois! (*DR*, 423)

Après la performance de Sylvie Heppel, le spectacle s'enchaîne sur une série de sketches, de numéros de danse et de tours de chant qui se déroulent dans le désordre le plus complet. Édouard, qui essaie tant bien que mal de suivre les directives qu'on lui a données, commet de nombreuses bévues, au grand plaisir du public, qui croit voulue cette curieuse performance. Puis, petit à petit, les spectateurs commencent à prendre conscience du « drame » qui est en train de se dérouler sur scène. Rose Ouellet réussira alors à sauver le spectacle, en improvisant le numéro le plus drôle de sa carrière :

Et sous un tonnerre d'applaudissements, elle éplucha la banane, jeta la pelure sur le plancher de la scène, improvisant ce qui fut peut-être le numéro le plus drôle de sa longue carrière : elle mima, chacun son tour et avec un souci du détail assez étonnant, tous les numéros manqués de la soirée, devenant tour à tour Samarcette se cognant contre les chandeliers, puis Mercedes en gitane, les danseurs affolés et enfin madame Petrie à genoux en haut de son escalier et chaque fois, d'une nouvelle façon et avec un punch inédit, elle glissait sur la pelure de banane, atterrissant sur les fesses, sur les genoux, sur le côté et même, parce qu'elle avait mal calculé son coup (mais personne ne le sut jamais) sur la tête au moment où elle réussit à résumer toute la soirée en se mimant elle-même se glissant hors de scène et revenant avec la banane. (*DR*, 430)

Par le biais de la pantomime, la mise en abyme se développe à plusieurs niveaux et permet d'intégrer le regard de l'acteur sur le jeu lui-même de la Proune. Cette *re-présentation* qui accentue l'effet de distanciation créé par la première représentation, met en évidence le processus de fabrication de l'illusion. Comme le mentionne A. Ubersfeld, «on peut alors parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre²²».

Édouard aussi rêve de se donner en spectacle. Pour ce vendeur de souliers obèse, le théâtre est un exutoire qui lui permet de fuir son quotidien suffocant. Dès son plus jeune âge, Édouard enfilait les robes de sa mère, lorsque cette dernière avait le dos tourné, s'imaginant dans le rôle d'une princesse en péril ou en grande star de cinéma. Après la « représentation-catastrophe » du Théâtre National, alors que tous les membres de la troupe se retrouvent au Palace, il avouera à madame Petrie son profond désir de revêtir une seconde peau, de monter sur scène et de faire du théâtre:

²² Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 83.

Des fois, quand j'vas chez Samarcette... J'ai pris l'habitude de faire des imitations. Icitte, aussi, au poulailler... J'imitte toutes sortes de monde...Mae West, Tallulah Bankhead, Bette Davis, Suzy Delair, Danielle Darrieux [...] Peut-être que le monde aimerait ça, au National, parce que... vers la fin, j'pourrais...Madame Petrie, j'vous imite, vous aussi pis c'est mon meilleur numéro! (DR, 458)

Édouard se voit toutefois refuser l'accès à la scène, madame Petrie prétextant que le public n'est pas prêt à voir des travestis monter sur les planches. Comme il ne peut se résoudre à n'être qu'un simple spectateur condamné à regarder les autres se métamorphoser sur scène, il en vient à créer le personnage de la Duchesse de Langeais²³:

J'ai décidé que si j'avais pas assez de talent pour monter sur une scène, j'en aurais dans' vie! Chus tanné de passer en arrière des autres en leu' disant qu'y sont bons! Moé aussi j'veux être bon! Pis j'veux avoir du monde qui vont me suivre en me le disant! C'que j'peux pas faire sur une scène parce que c'est peut-être vrai qu'y'est trop tard pour commencer, j'vas le faire partout ailleurs! (DR, 566)

C'est lors du tour de chant de Tino Rossi qu'Édouard-Duchesse fera son entrée en scène pour la première fois, soutenu par ses amis du poulailler. Pour l'occasion, Édouard avait offert des billets de concert à la Grosse Femme et à Albertine, les meilleures places, « huitième rang, plein centre », afin qu'elles puissent assister aux premières loges au spectacle grandiose qu'il s'apprête à leur offrir : « En planifiant sa soirée, il avait d'abord imaginé une grande fresque presque sanglante, une épopée baroque et violente [...] » (DR, 586-587), dont Albertine serait la grande victime. Mais, avant que la tragédie n'éclate, une mise à distance s'opère. La tension dramatique se trouve complètement

²³ *La Duchesse de Langeais* est le titre d'un roman d'Honoré de Balzac publié en 1843. En s'inspirant d'une héroïne romanesque pour son personnage de duchesse, Édouard met en lumière le caractère doublement fictif du rôle qu'il s'apprête à incarner.

annihilée par la mise en abyme que constitue pour le lecteur le spectacle de Tino Rossi. Pendant un moment, on oublie le drame qui est sur le point d'éclater, et on se fait prendre au jeu de la représentation que nous offre le chanteur français. Tout comme Albertine, qui assiste pour la première fois à un récital, le lecteur vacille entre un état de croyance totale en l'illusion mimétique qui lui est offerte (et qui se trouve accentuée grâce à la mise en scène de la figure réelle de Tino Rossi) et un état de dénégation qui s'opère par la prise de conscience de l'enchâssement des niveaux :

Pendant tout le reste de la soirée, elle avait sans cesse vaguement eu conscience du théâtre, du public, de l'orchestre toujours visible, toile de fond mouvante et dérangeante, de l'éclairage, aussi, dont elle ignorait jusqu'à l'existence avant de mettre les pieds au Plateau et qu'elle avait été étonnée de voir passer du rouge au rose, du rose au bleu, du bleu au jaune ambré : mais aussitôt que le ténorino avait annoncé sa chanson favorite [...] une élévation s'était produite en elle, un vertige nouveau qu'elle avait goûté dans la parfaite immobilité; pas une seconde ses yeux n'avaient quitté le chanteur qui avait semblé s'adresser directement à elle; et son exaltation avait atteint l'absolu. (*DR*, 584-585)

Afin de s'assurer une entrée remarquée, Édouard choisit le moment de l'entracte pour faire son apparition et pour dévoiler au monde qui se presse dans le hall de l'auditorium sa nouvelle identité de duchesse, ce rôle créé de toute pièce et qu'il incarne avec tant de conviction. L'impact sur la foule est immédiat. La transformation est à ce point réussie que plusieurs se bousculent pour essayer d'apercevoir cette « femme » qui en impose par sa mise et sa présence. C'est un véritable rôle de composition qu'Édouard donne à voir, où le travail physique et le travail psychologique de l'acteur sont mis à contribution : l'accent, la gestuelle et l'attitude créent l'illusion parfaite d'une femme du monde. Édouard savoure son succès. La foule est bernée et ne voit plus le gros vendeur de

souliers. Il est maintenant complètement dissimulé sous une multitude d'artifices qui donnent à voir la duchesse et non plus le roturier.

La Grosse Femme est la seule à ne pas avoir été dupée et reconnaît rapidement les traits de son beau-frère dissimulés sous l'épaisse couche de maquillage. Albertine, quant à elle, refuse toutefois de briser l'illusion. Bien qu'elle semble reconnaître, dans les traits de cette femme distinguée, des airs qui lui semblent familiers, Albertine adopte une attitude de déni. Peut-être sait-elle inconsciemment que la rupture de cette image que donne à voir Édouard pourrait lui être fatale :

Quelque chose de familier la frappa dans ce profil, mais pendant un très court instant. Elle avait déjà vu ce nez légèrement recourbé, ces joues pleines, la mise de sa voisine, elle pensa à des photos d'actrices à ces films américains, aussi, auxquels elle ne comprenait pas grand-chose mais qu'elle préférait aux films français parce qu'elle pouvait se contenter de regarder défiler les images sans essayer d'y trouver une signification. C'était ça. La supposée duchesse assise à côté d'elle ressemblait tout simplement à une actrice. (DR, 585)

Ayant au départ préparé cette mise en scène afin de provoquer sa sœur, Édouard décide finalement de ne pas révéler l'artifice, lui qui commence à goûter son succès :

Mais dans ses folles idées de chambardements romantiques et d'empoignades épiques, il avait oublié un détail vital : il aimait son nouveau rôle (son entrée au théâtre lui avait procuré une jouissance extraordinaire) et le simple fait de savoir que maintenant, à la seconde présente [...] il dupait mille personnes en même temps *qui ne savaient pas* qu'il était un homme, qu'il avait impressionnés et qu'il pouvait continuer à tromper tant qu'il le voudrait parce qu'il interprétait bien son personnage, réveillait en lui une satisfaction neuve, quelque chose qui ressemblait à de la fierté, à de la vanité. (DR, 587)²⁴

Le travestissement pour Édouard relève davantage de la métamorphose que de la simple

²⁴ Les italiques sont de l'auteur.

imitation, puisqu'il exhibe l'altérité du personnage. Il s'agit d'une véritable pulsion qui permet de rendre compte de sa double nature. « Se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère », voilà, dit Nietzsche, « le phénomène dramatique primordial²⁵. »

Ce soir-là, chez Samarcette, alors qu'il tirait le rideau de la chambre tel un rideau de scène pour dévoiler à son amant et au reste du poulailler son alter ego féminin, Édouard ne savait pas encore que la duchesse deviendrait une véritable figure emblématique qui allait régner sur la *Main* pendant de nombreuses années. Pionnier du travestissement et de l'altération de l'identité, Édouard deviendra un modèle à suivre pour d'autres personnages comme Jennifer Jones, la chanteuse sans talent, et Paula-de-Joliette, l'avaleuse de lames de rasoir.

*Des nouvelles d'Édouard*²⁶, le quatrième tome des « Chroniques », déplace l'action du Plateau Mont-Royal au boulevard Saint-Laurent. On quitte le monde scintillant du burlesque pour découvrir celui, plus glauque, des bars de la *Main*. Le roman s'ouvre sur Édouard en duchesse, vieillie et fatiguée par les nombreuses années passées à faire la bringue. Assis au comptoir d'un *snack bar* à déguster un hot-dog, Édouard qui ne s'est pas fait que des amis au cours de sa longue « carrière », sent que la fin approche et ressent le

²⁵ Friedrich NIETZSCHE dans *L'origine de la tragédie*, cité dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis. Albin Michel, 1998, p. 759.

²⁶ Dans *Des nouvelles d'Édouard*, c'est principalement l'écriture et non l'action qui fait l'objet d'une mise en scène. Cet aspect du 4^e tome sera abordé ultérieurement dans notre étude, lorsque nous nous pencherons plus en détail sur la multiplicité des rapports à établir entre le texte à lire et le texte à voir.

besoin de faire un bilan : « [...] la duchesse n'avait été qu'un rôle de composition qu'il avait eu un fun noir à tenir pendant toutes ces années. » (NE, 616) Ce rôle, Édouard le jouera jusqu'à la toute fin, jusqu'au moment où il sera assassiné par Tooth Pick en pleine *Main*.

Ce meurtre aux allures de matricide (n'est-ce pas ceux-là même à qui la duchesse avait donné vie qui se retournent contre elle?) prend la forme d'une véritable tragédie grecque : « J'vas mourir là où j'ai régné! » (DR, 624), déclare le vieux travesti en traversant le parking avant de s'écrouler en face du Monument-National. Excessive dans son jeu, comme Germaine Giroux sur les planches de l'Arcade, la duchesse ne se résigne pas à mourir sans un public pour acclamer sa performance : « V'nez me voir mourir, quelqu'un! » (DR, 625). On remarque l'utilisation d'une multitude de procédés anti-réalistes qui rompent une fois de plus l'illusion mimétique : c'est à ce moment que le chœur composé de Pierrette Alarie et de Léopold Simoneau fait son entrée en scène, et que la duchesse se laisse tomber raide comme la grande Marie Bell dans une scène de *Phèdre*. Le rideau tombe ou, plutôt, le soleil se lève sur une duchesse dont les entrailles se répandent sur le trottoir de la *Main* déserte, en « un improbable mélodrame » (DR, 626), comme elle les a toujours aimés.

4. Le rêve comme spectacle de l'esprit

Le rêve est un des thèmes majeurs des « Chroniques ». À travers les six tomes, on observe une théâtralisation des consciences qui permet aux personnages de projeter leurs fantasmes sur une multitude de scènes. Le besoin d'évasion par le rêve touche plusieurs personnages. Pour la Grosse Femme, le spectacle de l'esprit est la seule porte de sortie possible. Prisonnière d'un corps en gestation, porteur de vie, puis d'un corps atteint d'un mal dévastateur, son esprit s'exile volontiers dans la baie d'Acapulco. Son fils, qui tente tant bien que mal d'accéder à l'univers onirique de Marcel, mais auquel les tricoteuses lui refusent l'accès, se reconforte auprès de Peter Pan et de Robin Hood. Édouard, de son côté, rêve de découvrir Paris et de devenir une duchesse plus « chiante » que les Français. Même Albertine réussit à s'évader du quotidien grâce à ses romans-fleuves qui suscitent chez elle plus d'émotions que les événements de sa propre vie. En somme, les personnages des « Chroniques » souhaitent vivre une vie autre : « Des rêveurs. Toute la gang. » (*DR*, 278)

En ce qui concerne Marcel, le rêve participe de sa folie. Pour cet enfant incompris, les désirs non aboutis et les fantasmes mal contrôlés mènent à une dramatisation de sa condition existentielle et créent un théâtre intérieur extrêmement puissant. Au moment où il entre brutalement dans l'adolescence, Marcel bascule dans l'imaginaire pur et conquiert ce royaume caché grandiose que son cousin n'entrevoit que brièvement. Incapable d'extérioriser son génie (la scène du magasin de musique nous confirme l'échec

de ce prodige, incapable d'être à la hauteur de son talent musical (*DR*, 518-520), Marcel sombre dans son théâtre mental. Celui qui avait refusé de mentir à la Grosse Femme est condamné à prendre le rêve comme seule vérité possible. Mimésis et artifice, dès lors, ne font plus qu'un.

Un objet de beauté s'ouvre sur une citation, en exergue, de l'auteur américain Dan Simmons²⁷ qui annonce d'entrée de jeu la nature dramatique du roman : « Le héros, au sens littéraire, est le protagoniste qui accomplit une action d'éclat, celui dont le tragique point faible consommera sa perte. » (*OB*, 967) Ce héros dont le destin tragique est ainsi annoncé, c'est Marcel, devenu adulte dans le dernier tome, mais toujours coincé dans un corps de gros enfant qui semble refuser de vieillir. N'ayant plus accès au monde fantasmagorique des tricoteuses, c'est par tout un jeu mental de projections (projection cinématographique, sur toile, sur papier, etc.) qu'il tente d'échapper à la réalité. Le génie de Marcel, par le truchement d'une puissance créatrice qui lui permet de produire une métamorphose des lieux et des personnes qui l'entourent, l'amène à se projeter lui-même en héros glorieux. Le rêve *se théâtralise* pour concrétiser une scène où Marcel se donne en spectacle. D'abord à lui-même, mais aussi au lecteur.

C'est donc par la projection de fantasmes, et non par le travestissement, que la métamorphose se réalise chez le fils d'Albertine. Nietzsche estime, à propos de la

²⁷ Dan Simmons est un auteur américain qui écrit principalement des œuvres de science-fiction. Le roman de Tremblay a été écrit en 1995 et publié en 1996.

métamorphose, que ce concept est apte à remplacer le concept d' « *imitation* » (mimésis) d'Aristote dans la *Poétique* : « Celui-là est dramaturge qui ressent une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et agir par d'autres corps et d'autres âmes²⁸. » Cette altérité intériorisée permet à Marcel de se réapproprier son corps, mais également d'annihiler cette distance qui le sépare du monde extérieur :

Cette fois, c'est le début de tout, sa genèse à lui, qu'il a mis tant de temps à construire et à parfaire [...] l'origine du grand roman dont il est le héros, le premier chapitre, non, l'introduction, le préambule. (OB, 988)

Un peu à la manière de son oncle Édouard qui, des années plus tôt, se faisait son cinéma à bord du *Liberté*²⁹, Marcel transpose ses fantasmes à l'écran, mais de manière beaucoup plus grandiose que son prédécesseur:

Ça fait toute la grandeur du lac, c'est en couleur, CinémaScope, Technirama, VistaVision, Todd-AO et Cinérama. Le son est trop fort? Tant mieux! L'image est trop large pour qu'il l'englobe complètement dans son champ de vision? Tant pis! C'est gigantesque. C'est épique. C'est d'époque. Et ça s'intitule... » (OB, 989)

Le fantôme brouille les instances de l'énonciation. La voix de Marcel se substitue à celle du narrateur et provoque un effet de distorsion au niveau de la perception du lecteur :

Le petit garçon dans un corps d'homme est dissimulé sous une porte cochère, de l'autre côté de la rue. Quelle rue? Disons qu'elle s'appelle Watkins, ou Hutchkins, ça fait anglais. (OB, 991-992)

²⁸ Friedrich NIETZSCHE, dans *L'origine de la tragédie*, cité dans le *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 759.

²⁹ Dans la salle à manger du *Liberté*, Édouard s'était construit un scénario baptisé *The Sea of Desire*, afin de mettre en scène une histoire d'amour passionnée dont les protagonistes n'étaient nuls autres que le capitaine et lui-même.

Marcel porte une attention particulière aux éléments extra-scéniques. Tel un metteur en scène, il s'attarde à l'éclairage, aux accessoires qui se trouvent sur les lieux. Encore une fois, un double mouvement, une oscillation :

Est-ce que ça se peut, un piano honky-tonk à Londres, ce n'est pas plutôt un instrument de l'Ouest Américain? C'est pas grave, il a chassé la pensée, fait un gros plan sur le Bec-de-cane de la porte et sa main encore prisonnière de la mitaine mouillée... (OB, 993)

Le phénomène de distanciation qui s'opère chez le lecteur par l'enchâssement des récits, trouve aussi un écho chez le héros qui doit passer par le fantasme pour pouvoir commettre le parricide : « Mais ce n'est pas un vrai film. L'écran non plus n'est pas vrai. » (OB, 996) Après la mise à mort du père, la deuxième mise en abyme nous présente un Marcel en romancier qui tente de sauver la Mère incarnée par la figure de Nana. Cette tentative avortée qui aboutira à la fin du roman sur un matricide raté lui aussi³⁰ n'est pas sans nous rappeler les grands thèmes de la tragédie grecque. Ici, toutefois, ce ne sont plus les dispositifs extra-scéniques que l'on cherche à mettre en scène mais bien les dialogues, ce matériau qui permet de transposer le texte écrit dans l'espace de la représentation :

Attention aux dialogues! Dans les romans de madame Gabrielle Roy, on s'exprime différemment, on n'utilise pas les expressions de la vie courante telles quelles, on parle comme dans les livres... [...] Décidément, ça ne marche pas, ces dialogues-là. Ils sont tout à fait naturels chez madame Gabrielle Roy, mais ici ils sonnent faux. À l'avenir, il faudra le plus possible se concentrer sur les descriptions et éviter de trop faire parler les personnages. À moins de revenir à l'autre façon d'écrire les dialogues. Mais ce ne serait pas un roman de madame Gabrielle Roy! C'est vraiment plus facile avec le cinéma! (OB, 1033-1035)

³⁰ Marcel aux limites de la folie mettra le feu aux cheveux de sa mère, Albertine.

Il est difficile de ne pas y voir un clin d'œil aux *Belles-sœurs* et à la polémique entourant l'utilisation du joual sur scène. Une troisième mise en abyme transporte le lecteur à Rome, où le héros nous présente son célèbre tableau du *Jugement Dernier*. La convocation d'un tableau jette un pont avec la scène du reposoir, analysée plus haut, où le lieu du drame devient le drame lui-même. L'image s'anime à travers une nouvelle Sainte-Trinité non plus composée du fameux trio « Thérèse pis Pierrette » mais de Nana, d'Albertine et du héros :

Il était flanqué de deux femmes [...] deux magnifiques femmes dont j'avais inscrit les noms sous leurs effigies, Albertina, Nana : la Mama, pleureuse elle aussi, mais sûre d'elle-même, sur ses défauts et carences, et non pas à cause de son fils ingrat, et la Zia, grasse, grosse même, joviale et, surtout, on le sentait au rire qui sortait de sa bouche et qu'on entendait presque, au plissement joyeux des yeux, à la générosité des formes, en *santé!* (*OB*, 1078)

La dernière des grandes envolées de Marcel se déroule en musique. Ici, ce n'est plus le chœur qui chante la tragédie, mais le héros, seul en scène, qui met en musique le drame de sa vie. La sonate à la lune, comme il l'a lui-même nommée, nous rappelle d'abord l'échec tragique du héros au magasin de musique, mais fait également écho à la légende de l'allumeur de lune racontée par l'oncle Josaphat et qui a clos le premier tome des « Chroniques ». La sonate aux notes rondes comme la lune nous permet de boucler la boucle : le génie sombrera dans la folie à la fin du roman. C'était à prévoir. Depuis cette journée du 2 mai 1942 où Violette, la Parque-tricoteuse distraite, avait sans s'en rendre compte tricoté une patte complètement fermée, «une boule parfaite» (*GF*, 208), venait

par le fait même de condamner Marcel à ne jamais pouvoir extérioriser son génie. Ses horizons fermés, Marcel devient prisonnier de ses représentations intérieures. C'est ce que Sarrazac nomme le métadrame :

Quintessence dramatique, conflit mis à distance, commentaire d'un drame plus que drame vécu, le métadrame entraîne une profonde mutation dans la situation du personnage : du traditionnel personnage agissant, nous passons à un personnage passif et spectateur de lui-même, de sa propre existence considérée comme révolue³¹.

À travers les figures du cinéaste, de l'écrivain, du peintre ou du compositeur, c'est d'abord une réflexion sur le processus de création de l'œuvre qui fait d'*Un objet de beauté* un roman de l'exploration théâtrale. Mais c'est surtout parce que ces mises en abyme projettent le drame d'un théâtre mental qu'on peut ici parler de théâtralité.

On vient de le voir, la théâtralité émerge des « Chroniques » grâce à des figures comme l'hypotypose et certains procédés de distanciation comme la mise en abyme, l'adresse au lecteur et l'aparté, qui provoquent une rupture de l'illusion mimétique et une dénégation de la réalité du texte. Mais c'est aussi parce que le théâtre sert de motif, de matière, et qu'il tisse un rapport entre le monde joué et le monde vécu (entre le fantasme et la vie) que la théâtralité s'instaure.

³¹ Jean-Pierre SARRAZAC, « Métadrame », *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, dirigé par Jean-Pierre SARRAZAC assisté de Catherine NAUGRETTE [et al.], Études théâtrales n° 22, Louvain, 2001, p. 66.

Chapitre 2 : La dramatisation du romanesque

Le comique étant l'intuition de l'absurde,
il me semble plus désespérant que le tragique.

Eugène Ionesco

Le théâtre ne s'affiche pas que de manière ostensive à l'intérieur de l'œuvre de Tremblay. On observe dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » un autre phénomène qui configure le récit et qui relève de la contamination du roman par le théâtre : il s'agit de la dramatisation du romanesque. Selon Patrice Pavis :

La dramaticité est le principe qui rend dramatique un texte. Dramatique, c'est-à-dire tendu, lié à un conflit ou à une contradiction à résoudre, à un équilibre à retrouver, à une action à accomplir. Le texte écrit pour la scène et pour des acteurs, avec ses personnages en conflit, sa situation explosive, sa résolution comique ou tragique, répond à ce critère de dramaticité, laquelle ne se limite toutefois pas au théâtre : un récit, une anecdote, un film, une musique peuvent également être dramatiques¹.

Cette tension permet, au même titre que l'hypotypose, de créer pour le lecteur un univers intensément prenant à partir duquel la rupture par rapport à l'illusion mimétique peut s'opérer : « la conscience de l'artifice, la théâtralité qui sape l'effet de réel, se profile cependant toujours sur fond de dramatisation », rappelle en ce sens J. Viswanathan-Delord :

L'identification du monde à un théâtre est une métaphore profondément ancrée dans notre imaginaire. [...] La mimésis romanesque a recours au modèle théâtral dans le contexte de la quête du réalisme, comme si le récit avait besoin, pour affirmer sa prise sur le lecteur, d'un intermédiaire : le dramatique, indispensable parce que plus ressemblant, plus mimétique, mais aussi modèle au second degré parce qu'il correspond déjà à une mise en forme du réel².

¹ Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 4e édition revue et augmentée, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2007, p. 328.

² Jacqueline VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 26.

Il ne faudrait toutefois pas croire que le théâtre soit plus apte que le récit à imiter ou, du moins, à représenter le réel : « Le récit appartient de plein droit à la mimésis dont il est un des modes possibles³ » affirme J. Viswanathan-Delord. Par contre, celui-ci a tout à gagner de la relation qu'il tisse avec le théâtre puisque c'est la dialectique entre le dramatique et l'épique qui contribue à l'établissement de l'illusion mimétique⁴, sans laquelle la théâtralité ne peut se manifester. En d'autres mots, la *dramaticité* des « Chroniques » constitue l'une des prémisses de sa théâtralité.

L'écriture des six tomes est ainsi délibérément modulée par l'esthétique théâtrale. La main du romancier cède souvent la place à celle du dramaturge; les renvois au comique, au tragique, au carnavalesque bakhtinien et au grotesque sont nombreux et modulent tant la structure du récit, que la temporalité et la caractérisation des personnages.

1. L'influence de l'esthétique tragique

On remarque dans les « Chroniques » la présence de nombreuses références explicites à la tragédie classique. L'ambition déclarée de l'auteur de faire de ses personnages de grands héros tragiques s'affiche tout spécialement dans ce passage tiré du *Premier quartier de la lune*, que nous avons mentionné précédemment, dans lequel la grosse

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ « Le mot grec qu'emploie Aristote signifie « imitation », au sens précis de « pouvoir de reproduction artistique des éléments du monde objectif ». [...] L'art imite donc la nature, mais il ne reproduit nullement un double ou une réplique (Umberto Eco), il produit une œuvre qui n'est pas une copie, mais soutient avec son modèle un rapport construit. C'est la loi de cette construction qu'on peut appeler mimesis. » Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 52. Les termes soulignés sont de l'auteure.

femme assiste en témoin silencieux à la mélodée tragique d'Albertine⁵. À la lecture de l'extrait, on repère effectivement les grands archétypes de la tragédie grecque qui, réunis sur le balcon de la rue Fabre, caractérisent le drame d'Albertine :

La scène représentait une maison de briques brunes de trois étages avec trois balcons superposés et un escalier qui menait du trottoir au premier. Sur le balcon du milieu se tenaient deux femmes. La confidente était une grosse femme, assise dans une chaise berçante, qui se contentait d'acquiescer à tout ce que l'autre chantait sans oser l'interrompre ou la commenter ; l'héroïne, la tragique, était une petite femme toute simple dans une robe à pois qui s'exprimait peut-être clairement pour la première fois de sa vie. Son chant ondulait doucement sans vraiment monter très haut; il semblait plutôt descendre vers le chœur, six enfants de dos à qui cette complainte ne s'adressait pas vraiment mais qui s'adonnaient à passer par là quand la scène avait commencé, comme si l'adon existait⁶. (PQL, 940-941)

Le drame raconté ici, c'est celui d'une femme condamnée par la fatalité à s'occuper d'un fils fou, qui mènera sa famille à sa perte : « J'ai peur qu'y devienne violent. J'vois ça venir dans ses yeux. Pis chus sûre qu'y pourrait toutes nous détruire. » (PQL, 814). L'oracle se réalise dans *Un objet de beauté* et Marcel finit par prendre la place du mari exilé dans le lit conjugal et fait une tentative de matricide avant d'être interné.

Cette issue fatale, annoncée dès le premier tome, au moment où Violette commet l'irréparable et tricote une patte de bébé complètement fermée (voir *supra*, chapitre 1), renforce l'hypothèse, souvent émise⁷, d'une filiation entre les tricoteuses et les Parques

⁵ Souvenons-nous que l'auteur avait déclaré en 2000 à propos de ladite scène qu'il s'agissait à son avis d'un des passages les plus marquants des « Chroniques » (voir *supra*, chapitre 1).

⁶ Nous soulignons.

⁷ Pierre Popovic mentionne dans « La rue *fable* », les nombreux critiques, tels Robert Melançon, Jacques Ferron, André Vanasse et Jacques Allard qui, avant nous, ont repéré à travers la figure des tricoteuses les Parques de la mythologie romaine. *Le monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 60-61.

de la mythologie romaine, ces maîtresses de la destinée humaine⁸.

[...] Florence, Rose, Violette, Mauve, parallèles à tout cela, enjambant les générations, catinant et tricotant tout ce temps, gardiennes cachées, surveillant, veillant, liées, protégeant de loin les berceaux, comptant les naissances mais non les morts, heureuses? [...] Florence savait tout ce qui allait venir, ou presque, mais se refusait à le consulter. Attendre. Regarder. Tricoter. Des pattes de bébé pour perpétuer la lignée. (*GF*, 119-120)

Elles sont intrinsèquement liées au destin de la tribu de Victoire et tout particulièrement à celui de Marcel. Installées sur leur balcon de la rue Fabre mais paradoxalement en retrait du monde des mortels, elles veillent sur le clan:

C'est drôle, hein, Édouard, c'te maison-là a toujours été vide. Quand on est arrivés icitte, y'a quarante ans, c'tait vide, pis c'est encore vide. [...] C'est drôle, partout oùsque j'ai été, partout oùsque chus restée, y'a toujours eu une maison vide à côté d'oùsque j'étais. Quand j'étais petite, à Duhamel, la maison à côté de chez nous était abandonnée, mais è'tait toujours propre comme une pognée de porte frottée avec du Brasso. Comme si quelqu'un en avait pris soin. En hiver y'avait des châssis doubles, en été y'avait des screens. En automne ça sentait le ketchup rouge. Au printemps y'avait d'la peinture fraîche partout. Mais on a jamais vu parsonne là. Jamais. Comme icitte. (*GF*, p. 84)

Inflexibles et immuables, elles tissent un destin qui dénote l'absurdité de l'existence humaine: « [...] la Moire est aussi inflexible que le destin; elle incarne une loi que même les dieux ne peuvent transgresser sans mettre l'ordre du monde en péril⁹. » Témoins du temps qui passe, elles tricotent inlassablement et sans interruption des pattes de bébé pour veiller à la continuation de la lignée : « Faut jamais défaire ce qui est faite, Violette. [...] Faut jamais retourner en arrière. On est là pour que toute aille vers l'avant. Ce qui est tricoté est tricoté même si c'est mal tricoté. » (*GF*, 61-62)

⁸ « Les Parques sont à Rome, les divinités du *Destin*, identifiées aux Moires grecques, dont elles ont revêtues peu à peu les attributs. On les représente comme des fileuses, mesurant à leur gré la vie des hommes. Elles sont, comme les Moires, trois sœurs : l'une préside à la naissance, l'autre au mariage, la troisième à la mort. », Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1996, p. 348.

⁹ *Ibid.*, p. 300.

Dans *La duchesse et le roturier*, elles président à la mort de Victoire, la matriarche du clan. Son petit-fils assiste en témoin ébahi à l'envolée de l'âme de la grand-mère au cours d'une étrange cérémonie funéraire aux accents folkloriques (*DR*, 402-404). Dans *Un objet de beauté*, c'est au tour de Nana, le pilier central de la famille, de disparaître, toujours sous le regard impuissant de Marcel. Les nombreuses tentatives du héros pour sauver sa tante resteront vaines, car « c'est la Moire qui empêche [...] de porter secours à un héros particulier sur le champ de bataille, lorsque son "heure" est arrivée¹⁰ ». La fuite dans l'univers onirique, cette mise en abyme qui permet généralement à Marcel de sortir victorieux de ses combats intérieurs ne permet pas ici d'échapper au *fatum stoicum* :

Il avait cru sauver sa tante; il la regarde partir pour l'hôpital avec consternation. La belle histoire de madame Gabrielle Roy n'a pas fonctionné. Pourtant, d'habitude... Mais d'habitude, c'est pour se sauver lui-même qu'il invente ses histoires, qu'il se projette des films imaginaires sur la surface gelée du lac du parc Lafontaine l'hiver ou sur le mur sud de l'église Immaculée-Conception l'été, qu'il écrit des romans épiques ou qu'il peint des fresques fabuleuses, c'est pour régler ses problèmes à lui qu'il utilise son imagination, pour sortir le méchant qu'il sent au fond de son cœur, exprimer son dégoût de l'injustice, s'insurger contre ce qui ne fait pas son affaire, régler leur cas à ceux qu'il croit ennemis, en sortir grandi, soulagé, victorieux. Et ça fonctionne. Toujours. Cette fois, cependant, il a concentré ses énergies sur quelqu'un d'autre, l'une des personnes qu'il aime le plus au monde, et ça n'a pas marché. (*OB*, 1044-1045)

La fatalité se joue du héros et la tentative de sauvetage avortée ne fait qu'exacerber l'ironie tragique de la fable.

¹⁰ *Ibid.*

2. L'influence des genres comiques

Tremblay se plaît à entremêler différentes influences théâtrales au sein de ses œuvres. Dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », tout comme dans les pièces regroupées sous l'appellation « Cycle des Belles-Sœurs », le tragique se combine volontiers à des tonalités comiques. L'auteur joue ainsi sur la pluralité des registres, entre la pitié et le rire. La purgation des passions, telle que définie dans la *Poétique*, se double alors d'une catharsis comique¹¹, opérant du coup une rupture de ton qui provoque non plus l'adhésion, mais la distanciation du lecteur par rapport à la scène représentée. Comme le note P. Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* à propos du phénomène de distanciation :

[...] la tragédie – et toute forme où planent la mort et le destin – est propre à souder le public et à le faire adhérer en bloc à ce qu'on lui présente. La comédie en revanche, n'a pas à « tenir » son public rivé à l'événement; elle provoque le sourire critique par son invention dans la conduite de l'intrigue; ses procédés paraissent toujours artificiels et ludiques¹².

Le comique provoque d'abord et avant tout un effet de désensibilisation du lecteur par rapport aux personnages et aux péripéties qu'on lui donne à voir. Pour arriver à rire de l'ignorance crasse de Marie-Louise, de la bêtise navrante d'Albertine la « buckée », de la naïveté du jeune Marcel ou de la mesquinerie de Mère Benoîte des Anges, le lecteur ne doit éprouver aucune empathie. C'est ce que Bergson appelle « l'anesthésie

¹¹ « C'est justement la dimension infantile décelable chez la plupart des personnages de comédie qui permet de supposer l'existence d'une *catharsis*. [...] Le rire que suscite le spectacle comique (farce ou comédie) renvoie très directement au schéma "trionphal" du rire infantin : on peut donc lui supposer le pouvoir de faire "sauter les verrous" du refoulement, et d'atteindre l'inconscient du spectateur. », Véronique STERNBERG-GREINER, « Catharsis comique », dans *Le comique / introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Véronique Sternberg*, Paris, Flammarion, 2003, p. 222.

¹² Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002, p. 127.

momentanée du cœur ». Sternberg identifie trois grands principes inhérents au phénomène comique : l'anomalie, l'innocuité et la distance, pour en arriver à « définir le comique comme une anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire¹³ ».

Ces techniques de distanciation sont reprises dans les « Chroniques ». Tremblay éprouve en effet un malin plaisir à tirer sur les ficelles de son écriture, et se sert de nombreux procédés anti-réalistes (déshumanisation, infantilisation, mécanisation, grossissement, etc.) afin de provoquer une mise à distance et un effet comique :

Toute l'habileté de l'artiste comique consiste à donner discrètement au spectateur ou au lecteur les codes de la réception de son œuvre, en lui suggérant que tout cela n'est qu'un jeu. Stratégies multiples donc, mais surtout essentielles, au point que leur carence est préjudiciable à la pleine efficacité du comique¹⁴.

Afin d'illustrer notre propos, prenons pour exemple le personnage de Ti-Loup. Le narrateur nous la présente dans le premier tome comme étant une vieille fille rongée par la maladie. Amputée d'une jambe, cette ancienne prostituée qui aurait connu ses moments de gloire dans les années vingt, se retrouve à présent confinée dans un petit appartement où ses seuls plaisirs consistent à ressasser son passé et à se goinfrer de chocolats. Tous les éléments semblent réunis pour que le lecteur éprouve envers elle une certaine pitié, ou à tout le moins un peu de compassion. Il n'en est toutefois rien. En

¹³ Véronique STERNBERG-GREINER, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

effet, l'auteur ne cherche pas au départ à mettre en évidence le misérabilisme du personnage, son côté pathétique, mais désire au contraire porter le regard du lecteur sur son côté cinglant, sur son sens de l'exagération démesuré, sur le ridicule qui le caractérise. La querelle qui l'oppose à Rose Ouimet au sujet du placard à chaussures permet au lecteur de prendre conscience du caractère juvénile de la vieille putain.

« J'vous ai entendue, vous criez assez fort! Si vous aviez pas cent huit suyers, ça ferait pas un si gros paquet! » « J'en ai pas cent-huit! J'en ai juste cinquante quatre! » « Pourquoi que vous dites toujours que vous en avez cent huit d'abord? » « J'comptais les suyers par paires! cinquante-quatre paires, ça fait cent huit suyers! » « Mais vous dites jamais cinquante-quatre paires, vous dites toujours cent huit! » « Oui, mais parce que j'ai rien qu'un suyer par paire! T'as pas encore vu que j'ai rien qu'une jambe, tornon? » « Ben oui, mais c'est justement! Vous avez jeté la moitié de vos suyers, pis au lieu de diviser par deux, vous multipliez toute par deux! Cent huit paires de suyers, ça fait deux cent seize suyers, ça fait pas cinquante-quatre! » « Aïe, qui c'est qui est le boss, icitte? » Rose Ouimet ouvrit de grands yeux. (*GF*, 79)

Dans les « Chroniques », la déréalisation s'opère également à travers des figures archétypales, puisque certains personnages de Tremblay sont inspirés des grandes figures de la comédie classique. Les références au théâtre de Molière, de Marivaux et de Shakespeare, viennent ponctuer de façon épisodique le récit. Par exemple, Marie-Sylvia, la tenancière curieuse et bavarde du petit restaurant de la rue Fabre, dont les journées sont consacrées à colporter les nouvelles du voisinage, personnifie en tout point la figure de la commère :

Marie-Sylvia voyait tout ce qui se passait dans le restaurant, et surtout, tous ceux qui passaient devant le restaurant. On ne l'avait jamais vue lire, ni tricoter, ni même dormir dans son fauteuil. Non. Le cou tendu, elle guettait. Elle voyait tout et, d'après les allées et venues des voisins, pouvait interpréter leurs humeurs, leurs journées, leurs vies. Cherchait-on quelqu'un dans le voisinage, un enfant perdu ou un mari paqueté, Marie-Sylvia disait : « Je l'ai vu à telle heure, il allait dans telle direction, portait tels vêtements et

avait l'air de penser telle chose. » D'où ce surnom de « senteuse de caneçons » que la grosse femme lui avait donné. (*GF*, 15)

Dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, le personnage du faux dévot s'incarne entre autres par la figure de monseigneur Bernier, le curé de la paroisse Saint-Stanislas de Kostka, et par mère Benoîte des Angés, la directrice de l'école des Saints-Angés; tous deux dissimulent sous leur costume religieux, des être avides de pouvoir et d'ambition:

Une joie méchante se lisait dans les yeux du curé, que mère Benoîte des Angés surprit alors qu'elle allait répondre d'une façon très cavalière, oubliant volontairement le respect qu'elle devait au vieil homme pour lui cracher à la figure sa haine pour sœur Sainte-Catherine dont l'insolence dépassait les bornes de la décence. Mais la vue de cette flamme ironique et du petit sourire de satisfaction qu'elle crut deviner sur les lèvres de monseigneur Bernier l'empêcha d'exploser. Elle comprit en un éclair que c'est exactement ce que recherchait le curé qui croyait en l'humiliant de cette façon lui remettre toutes ces heures passées ici, dans le même bureau, à discuter argent et petits contrats, lui qui avait toujours voulu s'immiscer dans les affaires de l'école des Saints-Angés et qu'elle avait réussi à écarter de justesse, inventant des prétextes si souvent boiteux mais qui portaient toujours et le reléguant toujours, lui le chef de la paroisse, au second plan où son rôle ne consistait qu'à signer les papiers qu'elle avait décidés, planifiés et rédigés par elle-même. Prudence. La vengeance est un plat qui se mange froid. (*TP*, 338)

Tremblay a recours ici à la caricature comme stratégie de déréalisation. Afin de créer un effet comique, il se moque de sa cible pour la discréditer aux yeux de son lectorat. En dépeignant les deux religieux comme des êtres hypocrites et manipulateurs, doublés de menteurs sans scrupules, l'auteur teinte la scène d'une couleur satirique¹⁵ et donne à lire

¹⁵ « La satire est à la fois une variété du comique et un genre littéraire fondé sur ce comique particulier. [...] Dans la définition qu'en donne Juvénal, sa fonction critique apparaît même comme l'essentiel de son identité : devant le spectacle des hommes, « il est difficile de ne pas écrire de satires! », Véronique STERNBERG-GREINER, *op. cit.*, p. 238.

une critique acerbe des institutions religieuses et du pouvoir exercé par le clergé québécois d'avant la Révolution tranquille.

Cette arme de combat que constitue la satire, Tremblay s'en sert également allègrement pour dénoncer les élites québécoises dites cultivées, incarnée notamment par le personnage d'Antoinette Beaugrand, cette bourgeoise d'Outremont dont Édouard fait la connaissance à bord du *Liberté* :

J'ai tellement rencontré de femmes comme elle, dans les lobbys de théâtre, si vous saviez! Des femmes de docteurs, des femmes d'avocats ou d'hommes d'affaires, des femmes de juges, bardées de fourrures jusqu'aux dents, méprisantes, agglutinées à leurs maris quand elles avaient réussi à les entraîner pour les montrer à leurs amies (« Vous connaissez mon mari, le juge Tartempion de la cour supérieure », « Mon mari, maître Petit-Bonhomme, madame docteur Suchandsuch »), ou regroupées en essaim compact quand elles se retrouvaient entre elles, échangeant à voix haute des sottises sur les spectacles ou des remarques *toujours* désobligeantes sur la plèbe qui les entourait, surtout en matinée où le public est parfois trop mêlé à leur goût (elles haïssent à la fois les étudiants, les femmes seules, les hommes en couple – moi et Samarcette on en a essuyé des regards ironiques! – les gens trop pauvrement habillés, les enfants, qui ne devraient pas avoir le droit d'entrer au théâtre avant seize ans, sauf au concert, évidemment, les vieillards qui devraient avoir la décence de rester chez eux – sauf leurs vieillards à elles, éduqués et discrets...). Elles regardent tout de très haut, là où on ne voit plus rien parce qu'on est trop loin; elles jugent sur un ton sans réplique; elles possèdent la vérité et la proclament. Des oies dans un poulailler. (NE, 663-664)

Se faisant passer pour un acteur montréalais, Édouard réussit aisément à duper la naïve Antoinette et à se faire accepter dans le cercle très sélect de la première classe du bateau¹⁶. L'auteur, tel un Marivaux, vient troubler l'ordre établi, et inverse

¹⁶ C'est d'ailleurs souvent en se faisant du théâtre, en adoptant un rôle, que plusieurs personnages de Tremblay réussissent à rompre leur isolement ou, du moins, à éviter l'exclusion. L'aïeule Victoire se déguise en harpie afin de faire honte à son fils, et pouvoir enfin quitter la chaise berçante où on la relègue trop souvent. Philippe, quant à lui, simulera un handicap, afin de pénétrer dans la surface de jeu du parc Lafontaine réservée aux filles et aux bambins. Richard qui est, au dire de sa cousine, « trop sérieux » pour jouer, sera puni et écarté du groupe. Celui qui préfère l'immobilisme des tortues à l'action, qui est trop

temporairement les rapports dominants/dominés au sein de la généalogie de ses personnages.

En alliant la tonalité comique à un virulent esprit caustique, la satire devient pour Tremblay le mode de dénonciation par excellence de l'aliénation du peuple québécois¹⁷. Celui que l'on a souvent accusé de verser dans un certain populisme, parvient par une stratégie rhétorique efficace à poser sur la société un regard critique et à remettre en cause les valeurs axiologiques.

3. L'influence du grotesque

Les modalités d'écriture et de représentation du réel qui renvoient à l'univers de la comédie et de la tragédie s'accompagnent dans les « Chroniques » de nombreuses références à l'esthétique du théâtre grotesque. En effet, le grotesque se substitue à la tragédie au moment où l'on observe la désuétude du système de valeurs mis en place. Le grotesque, chez Tremblay, opère la désacralisation du mythe; l'absolu est raillé, ridiculisé et tourné en dérision¹⁸. Les procédés comiques dont se sert l'auteur pour discréditer les institutions religieuses et l'élite canadienne-française permettent également

« pissou » pour agir, est ainsi condamné au rôle de spectateur, comme plusieurs autres personnages des « Chroniques ».

¹⁷ Northrop FRYE affirme d'ailleurs que « la satire est une ironie militante », *Anatomie de la critique*, Paris, NRF Gallimard, 1969, p. 272.

¹⁸ « En effet, seule la foi inébranlable en Dieu – qu'il soit au singulier ou qu'il se décline au pluriel des mythes comme dans la tragédie grecque – fonde le genre de la tragédie. Sans transcendance, la tragédie n'est pas », affirme Philippe WELLNITZ dans « Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière? », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures /* sous la direction de Isabelle OST, Pierre PIRET, Laurent VAN EYNDE, Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 20-21.

d'appréhender les « Chroniques » dans leur rapport au grotesque, puisque ce dernier partage avec la satire un goût marqué pour la critique et la dérision: « Est grotesque ce qui est comique par un effet caricatural burlesque et bizarre¹⁹ », affirme à cet effet P. Pavis.

Le caractère protéiforme et ambivalent du grotesque en fait un concept difficile à cerner. Le théoricien allemand Wolfgang Kayser le définit comme étant la mise en forme de l'aliénation du monde, alors que Bakhtine en fait « l'expression littéraire du comique populaire²⁰ ». À la fois comique et terrifiant, le grotesque dont s'inspire Tremblay oscille entre deux polarités, sans jamais se fixer. Chevauchant à la fois le tragique et le comique, le grotesque des « Chroniques » ne réfute ni n'admet le sacré: « Là encore, l'oscillation comme figure de cette hésitation du grotesque s'impose : le grotesque ne dit ni oui ni non à Dieu, le grotesque est radicalement agnostique quant au sens possible²¹. »

Cette dualité inhérente au grotesque, Dominique lehl l'a également saisie, lui qui distingue un « grotesque du foisonnement » et un « grotesque de la pénurie » :

Le grotesque apparaît d'abord sous l'aspect d'une exubérance, en des formes qui se combinent et s'interchangent, selon le mouvement d'une prolifération qui peut aller jusqu'au vertige et glisser vers le fantastique. On peut parler ici du grotesque du foisonnement. Mais ce foisonnement peut se renverser et prendre la forme d'un mouvement à rebours. Il apporte alors à la réduction et à la mutilation de la vie les mêmes ressources d'invention dont il usait d'abord pour la multiplier et l'enrichir. Il débouche comme le premier sur une forme de fantastique, mais bien différente. Au fantastique du trop plein se substitue le fantastique qui surgit toujours aux limites de la

¹⁹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 195.

²⁰ Philippe WELLNITZ, « Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière? », *op. cit.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 25-26.

carence sur les frontières du vide. Nous appellerons ce grotesque le grotesque de la pénurie²².

Le grotesque du foisonnement dont parle Iehl est clairement repérable dans les trois premiers tomes des « Chroniques », alors que les tricoteuses et le chat Duplessis gravitent autour du jeune Marcel, lui faisant découvrir un univers fantastique, riche et luxuriant. Grâce à Florence et à ses filles, l'enfant apprend à apprécier la beauté de la langue et corrige son problème d'élocution : « Marcel!... Tu zozotes pus! » (TP, 285). Il découvre également la peinture et la littérature, et est également initié à la beauté de la musique :

« Tu m'as toujours demandé c'que c'était, c'te grosse boîte-là, Marcel. Ça s'appelle un piano. C'est Mauve qui jouait tout à l'heure. Pis a' va jouer encore. Tu peux fermer les yeux. Ou ben donc la regarder faire. Les deux sont beaux. » Le deuxième mouvement, une longue plainte qui donnait envie d'avoir de grands malheurs, d'en mourir et d'en être heureux, souffla alors sa douce haleine sur Duplessis et Marcel qui se serrèrent l'un contre l'autre, perdus de bonheur, au bord de la défaillance. Des roses, des ambres, des verts tournoyaient dans le salon en volutes diaphanes et cela sentait des choses que Marcel découvrait mais que Duplessis semblait retrouver dans le fond de sa mémoire en frémissant d'aise. (TP, 308-309)

Les tricoteuses font découvrir au jeune Marcel pendant toute son enfance un monde imaginaire intensément riche et captivant qui lui permet de se soustraire momentanément à la vie familiale aliénante. Toutefois, un mouvement à contre-sens s'enclenche au moment où le héros pénètre dans l'adolescence : les tricoteuses tirent alors leur révérence, emportant avec elles Duplessis. La disparition du chat, le grand

²² D. IEHL, « Quelques aspects du grotesque dans le théâtre allemand au seuil de l'expressionnisme (Wedekind, Sternheim) », dans *Mélanges pour Claude David*, 1983, p. 244, cité par Philippe WELLNITZ, *op. cit.*, p. 23-24.

amour du héros, provoque la révolte de Marcel qui s'insurge contre l'injustice de son sort.

Le grotesque foisonnant devient alors manque, carence :

Chus tu-seul dans la vie pis chus tu-seul quand je sors d'icitte à savoir c'que je sais! Quand j'en montre des petits bouts, ma mère me dit qu'a' va m'enfermer! Ça veut-tu dire que j'ai en dedans de moé des affaires que je pourrai jamais sortir, que je pourrai jamais montrer? J'en veux pas des affaires qui sont juste à moé, que chus tu-seul à connaître! J'veux pas continuer à vivre tu-seul parce que chus pas pareil comme les autres! Pourquoi jouer du piano juste icitte? Pourquoi écrire juste icitte? J'veux pouvoir faire ça partout sans passer pour un fou! (*PQL*, 952)

Il les implore de lui rendre son chat, et tente de regagner leurs faveurs par des prières qui restent sans réponse: « Laissez-moé... flatter... mon chat... jusqu'à la fin de mes jours. C'est tout ce que je demande. Vous pouvez avoir tout le reste. » (*PQL*, 953). Le jeune garçon ayant été incapable d'être à la hauteur de son génie, les tricoteuses l'abandonnent à son sort. Marcel refuse, dès lors, de participer à la vie collective et préfère son jardin imaginaire à la vie ordinaire et contraignante de la famille; le drame du héros finit par s'intérioriser complètement.

Le déplacement du conflit de la sphère publique à la sphère intérieure est le résultat de l'aliénation de l'individu, et participe du grotesque tel que Kayser le conçoit:

The grotesque is not concerned with the individual actions or the destruction of the moral order. It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe²³.

La dualité inhérente au grotesque se répercute également dans la structure dramatique et spatio-temporelle des « Chroniques ». Du point de vue dramatique, les

²³ Wolfgang Johannes KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 185.

« Chroniques » s’inscrivent sous le signe du foisonnement et de la profusion. Comme le fait remarquer André Brochu, ce dernier est contraire à l’esprit de la chronique, qui favorise plutôt une profusion d’intrigues enchâssées:

Peu d’action, donc, à l’échelle globale du roman, mais beaucoup d’action dans tous les coins, ce qui correspond tout à fait à l’esthétique de la chronique, de même qu’à une poésie carnavalesque. Le carnaval suppose la profusion, l’animation populaire, le mélange des styles et le drame individuel noyé dans le rire universel²⁴.

L’espace scénique du grotesque, c’est celui de la verticalité, du renversement entre le haut et le bas, de l’élévation et de la chute : « le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c’est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité²⁵ », explique Mikhaïl Bakhtine.

Du point de vue de l’unité de temps, *La Grosse Femme d’à côté est enceinte* et *Le premier quartier de la lune* respectent la règle du théâtre classique²⁶. Dans les cinq autres récits qui constituent les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », la temporalité dépasse

²⁴ André BROCHU, *Rêver la lune, L’imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, p. 52.

²⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29.

²⁶ Alors que le roman permet de par sa nature un large éventail de possibilités en ce qui a trait à la construction temporelle, Tremblay opte dans ces deux tomes pour une chronologie qui se conforme aux canons de l’esthétique classique. Afin d’opérer les retours en arrière essentiels à l’intelligibilité de la fable, sans rompre sa linéarité temporelle, et pour être en mesure de faire connaître au lecteur les événements qui ne peuvent être représentés, la diégèse recourt à un procédé maintes fois exploité au théâtre : la figure du *rhapsode*. Celui-ci s’incarne entre autres à travers les personnages de Victoire et de Josaphat, qui se substituent aux instances narratives pour enchâsser la légende de l’accrocheur de lune et l’épisode de la gondole (voir *supra*, chapitre 1) à l’intérieur du premier niveau de récit. La temporalité telle que conçue par Tremblay reflète dans ces deux cas ce souci de vraisemblance si cher au classicisme et participe de cette volonté mimétique propre à la poétique aristotélicienne.

largement les vingt-quatre heures prescrites par le Classicisme. Parce que le récit s'enclasse dans une temporalité et un espace virtuels en hauteur, il rompt avec la ligne horizontale que constitue l'ancrage dans le temps: « Or le grotesque, qui crée, dit Chastel, un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids », procure « un sentiment de libération à l'égard de l'étendue concrète, où règne la pesanteur²⁷. »

Les « Chroniques » sont construites selon le principe du renversement entre le haut et le bas. Par exemple, dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, alors qu'avec la procession de la Fête Dieu on s'apprête à célébrer l'ostension de l'hostie qui commémore la montée du Christ vers les cieux, Gérard Bleau, juché sur le garde-corps du pont Jacques-Cartier, contemple la possibilité de se jeter dans le fleuve. Perchées sur leur balcon, les ménagères de la rue Fabre regardent défiler la procession dans la rue alors que Pierrette en Vierge Marie dégringole de son piédestal et que l'ange Simone s'écrase sur le parterre de l'église (TP, 392).

Ce mouvement d'alternance entre le haut et le bas s'observe aussi dans *Un objet de beauté*. Même si Marcel peint des fresques majestueuses sur la voûte d'une cathédrale ou s'il exécute une symphonie dont les notes grimpent vers le zénith, ses envolées oniriques se terminent toujours par un retour vers le bas corporel : « Il reste quelques instants

²⁷ André CHASTEL, *La grotesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 25, cité par Isabelle OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures, op. cit.*, p. 31.

suspendu au-dessus du lac gelé. [...] Puis il lance un petit couinement de surprise, des larmes lui montent aux yeux, il se lève de son banc, porte la main à son vaste fessier. Il a fait dans sa culotte. » (*OB*, 1000). Le haut se précipite vers le bas encore une fois, et ramène l'esprit de Marcel à des préoccupations matérielles.

De la lecture successive des six romans se dégage un mouvement de chute globale. De *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* à *Un objet de beauté*, Albertine et son fils fou sont littéralement aspirés vers le bas. Le passage du logement de la rue Fabre au petit studio de la rue Sherbrooke enclenche une véritable descente aux enfers. Du balcon au sous-sol, ils finissent par être enterrés vivants :

Même pas un châssis pour regarder dehors! Même pas un tout petit châssis pour regarder les pieds du monde qui marchent sur la rue Sherbrooke, non, un soupirail, j'ai abouti dans un appartement avec un soupirail qui donne en dessous du trottoir. (*OB*, 978)

L'esthétique carnavalesque accorde une importance majeure à la fête, comme incarnation de la deuxième vie du peuple qui pénètre temporairement « dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance²⁸ ». Tremblay s'en inspire pour théâtraliser la vie quotidienne des habitants de la rue Fabre. À travers le grotesque, c'est la vie quotidienne et la culture populaire que l'auteur met en scène. Dans l'œuvre de Tremblay, les cérémonies entourant la mise à l'eau de la gondole au parc Lafontaine qui réunit notables et badauds dans un joyeux maelström (voir *supra*, chapitre 1), démontrent le caractère universalisant de la fête carnavalesque. La distinction entre

²⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 17.

les classes sociales est anéantie et le peuple en entier, sans distinction d'origine, participe aux célébrations.

Les célébrations de type carnavalesque occupent également une place importante dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* où les préparatifs entourant la Fête-Dieu sont le théâtre de l'hybridation du sacré et du profane. Relevant d'ordinaire de la sphère de la culture officielle, le religieux est ici parodié et la représentation des mystères sacrés prend la forme d'un rite profane. Le principe comique domine et les préparatifs chaotiques du reposoir donnent à voir un troublant mélange de mysticisme et de trivialité. Le traitement accordé aux objets de culte par les fillettes assignées à la préparation du reposoir crée un effet des plus comique : « Saint-Joseph a le nez cassé! » « La face du gros ange laite est toute déteindue! »; « Mon Dieu! Saint-Christophe a pus de tête! » (*TP*, 333) Le couronnement de la Sainte Vierge parmi les élèves de sixième prend des airs d'élection de reine de carnaval. Le potentiel libérateur du carnavalesque rompt avec l'ordre préétabli en ridiculisant l'iconographie religieuse: la Vierge Marie a les dents croches et les couettes grasses, l'ange est défiguré d'un bec de lièvre et la dévote a des airs de nymphette.

La célébration s'érotise et ramène le spirituel au niveau du bas corporel et des organes génitaux : « Le reposoir tant admiré de sœur Saint-Jean-Chrysostome avait quelque chose de profondément païen [...] qui donnait à cette fête religieuse un petit arrière-goût d'orgie latente ou de vente d'enfants maquillés. » (*TP*, 221) L'appel à l'hédonisme et à la sexualité

qui se dégage du tableau, transcende le reposoir et s'étend au cortège de la procession de la Fête-Dieu :

Toutes ces filles, futures femmes au foyer, obéissantes et discrètes, parfaits produits de la religion catholique, guettaient sans cesse de chaque côté de la rue les parents venus les saluer et surtout les jolis garçons d'autres paroisses venus les reluquer. Celles qui étaient en âge de flirter le faisaient sans vergogne, interrompant un vers de cantique ou une prière pour pouffer de rire et envoyer la main quand ce n'était pas franchement un baiser. Les garçons de l'école Saint-Stanislas-de-Kostka, juste derrière elles, s'ennuyaient à mourir [...] se grattant même le pénis, les mains fourrées dans les poches de leur pantalon. (TP, 386-387)

Dans l'esthétique carnavalesque, le rassemblement collectif libère temporairement le peuple du quotidien, lui insufflant une force nouvelle. La collectivité s'émancipe, se dégage du joug de l'Église, et trouve en elle la force de s'opposer au système de valeurs instauré par les élites : « La fête marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques²⁹. » Charlotte Côté, la mère de la jeune Simone, ose s'attaquer à sœur Benoîte-des-Anges, la directrice de l'école des Saints-Anges, la mère supérieure de la congrégation, pour s'en être prise sans ménagements à sa fille. L'autorité suprême, d'ordinaire crainte et respectée, est ici défiée par la mère de la jeune Simone. Charlotte trouve en elle le courage de s'insurger contre le pouvoir religieux en place et de renverser l'ordre établi: « Ben rabaissez pas ma fille, a'l'assez de misère de même à se redresser ! » (TP, 252) La violence des paroles de Charlotte contraint la mère supérieure à plier devant la ménagère, produisant un effet extrêmement libérateur pour la mère de Simone: « C'est le plus beau jour de ma vie,

²⁹ Mikhaïl. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 97.

docteur! J'comprends pas pourquoi j'ai pas faite ça avant, j'en avais tellement de besoin! » (TP, 253)

Pour Édouard qui passe sa vie à se prosterner aux pieds des clients du centre-ville, la force libératrice trouve sa source dans la métamorphose du vendeur de souliers en Duchesse de Langeais : « La roture le jour, le sang bleu le soir! [...] La plèbe accroupie au pied des riches toute la journée, qui cède la place tou'es soirs à la noblesse chiante qui dit tout c'qu'a'veut, à qui a'veut, quand a'veut, où a'veut! » (DR, 566). Tremblay se sert de la figure du burlesque³⁰ pour dépeindre la Duchesse et le monde des travestis. Le registre graveleux dont se sert Édouard pour choquer et provoquer, produit un effet libérateur :

Défier le monde, Samarcette, c'est tout c'qui nous reste, pour qu'y nous endurent! Sinon, c'est eux autres qui vont nous écœurer. Si t'es pas prête à accepter ça...[...] Mais si t'es prête à l'accepter, on va avoir du fun, rare! (DR, 566)

Il est aisé de percevoir à l'intérieur de cette réplique le côté politique de la fable: une allusion à la question de la langue nationale et au statut du joul.

Le bal masqué qui se déroule à bord du *Liberté* dans *Des nouvelles d'Édouard* relève également de cette esthétique carnavalesque libératrice et universalisante. Pour l'occasion, la première classe du navire, d'ordinaire très coincée, se transforme en une foule bigarrée et contrastée. Dans la sphère non officielle du monde que constitue la fête

³⁰ « D'un point de vue structurel, le burlesque entretient avec la parodie une différence importante. Selon Gérard Genette, la parodie reprend un style mais change de sujet; le burlesque, à l'inverse, reprend un sujet, mais le traite dans un style différent. Différent et disconvenant. », Véronique STERNBERG-GREINER, « Burlesque et héroï-comique », *op. cit.*, p. 220.

carnavalesque, tous les participants sont mis sur un pied d'égalité. Le bal rompt avec l'ordre établi et le rire domine. On se réjouit de l'arrivée de la Duchesse affublée d'un costume de fortune des plus audacieux, et on l'accueille avec délectation. Le carnavalesque instaure une dualité et la sphère officielle du sérieux qui veille d'ordinaire jalousement sur les hiérarchies sociales, est temporairement mise de côté. Le bal libérateur permet de renverser temporairement les normes sociales. On tourne en dérision l'inégalité quotidienne et la Duchesse costumée « en bécoses de première classe » (*NE*, 692) devient la reine de la soirée.

Les images mises en place par l'auteur sont empreintes de réalisme grotesque et mettent en évidence l'esprit subversif du bal. Au cours de la soirée, Édouard remarque avec étonnement que les couples se défont et se refont dans une valse discrète, que les paires, si homogènes au départ, ne tiennent plus, la Marquise ayant abandonné son Marquis pour danser avec un singe et Pierrot reluquant davantage du côté de May West que de sa Colombine :

Des couples hétéroclites et même parfois franchement weird jouaient au frotti-frotta dans la demi-pénombre et de petites plaintes sans équivoque nous parvenaient par saccades. [...] Et j'ai compris la raison des masques. Tant qu'ils peuvent faire semblant de ne pas se reconnaître, tout leur est permis. (*NE*, 693)

Le déguisement permet temporairement de vivre sous une nouvelle identité et d'opérer un renversement qui libère des tabous et des restrictions. Les interdits ne tiennent plus et la collectivité éprouve une sensation euphorique d'unité dans l'émancipation la plus complète.

La représentation du corps dans « Chroniques » correspond tout à fait à l'esthétique rabelaisienne du renversement, qui le rapproche de la terre et qui souligne son caractère fécond : « Rabaïsser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels³¹. » Les sept femmes enceintes de la rue Fabre et particulièrement la Grosse Femme, immobilisée par sa grossesse et son embonpoint, incarnent avec leur gros ventre l'image du corps fertile et généreux, porteur de vie et de renouveau. « Le corps, épais, massif – tel est le cas pour beaucoup de personnages de Tremblay – constitue donc une sorte de cage déterminant l'ici réel, l'ici bas, et cette cage enferme un être essentiel, tendu vers l'ailleurs³² », souligne André Brochu à cet égard.

Bakhtine, tout comme Tremblay, présente un corps englobant, où l'accent est mis sur la bouche et le ventre. Le corps, tel qu'il est vu par le réalisme grotesque, franchit ses propres limites, se dépasse et se répand :

La grosse femme portait toujours, été comme hiver et le dimanche comme la semaine, cette armature baleine qu'elle faisait confectionner sur mesure chez Angéline Giroux, une corsetière de la rue Mont-Royal qui se spécialisait dans les « grands formats » comme le disait si bien une pancarte dans la vitrine, ce carcan qui la gênait, la faisait souffrir toute la journée et laissait dans ses chairs laiteuses des marques rouges qui prenaient parfois des heures à disparaître. À sa belle-sœur Albertine qui lui avait un jour demandé pourquoi elle portait toujours son corset, elle avait répondu en redressant la tête : « Chus trop molle! Quand j'ai pas mon corset, j'pends de partout pis j'aime pas ça! » (*DR*, 475)

³¹ Mikhaïl. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 30.

³² André BROCHU, « D'une Lune l'autre ou les Avatars du Rêve », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, *op. cit.* p. 31.

Cependant, le corps, dans son rapprochement avec la terre, permet aussi à la mort de se matérialiser. Le ventre de la Grosse Femme n'est plus symbole de renouveau dans le dernier des six tomes, mais devient plutôt porteur d'un mal ravageur et honteux. On doit taire « cette chose dégoûtante qui lui pousse dans le bas-ventre comme une fleur vénéneuse et qui la gruge à petites mordées. » (OB, 1017) Cette « maladie de femmes » qui ronge Nana de l'intérieur renverse l'image du corps fertile et généreux qui la caractérise dans le premier tome : « Dans la *déformation* réelle ou supposée, donc contraire à la symétrie, nous pensons percevoir quelque chose d'étranger, d'hostile à la vie, de destructeur de la vie, ce qui signifie : la proximité de la mort³³ », déclare Ludwig Binswanger. Pour Marie-Louise Brassard, cette petite femme frêle et ignorante, l'enfant qu'elle porte devient un démon lui dévorant les entrailles. Déracinée de sa campagne natale et transplantée dans un milieu hostile dont elle ignore tout, elle reste tapie dans le petit appartement de la rue Fabre, en retrait du monde. Héritière d'une éducation lacunaire, notamment en ce qui a trait à la sexualité (« sa mère lui avait dit qu'on ne pose pas de questions, jamais, sur tout ce qui se trouve entre le nombril et les genoux », (GF, 121), elle attend avec horreur et angoisse la venue au monde de son bébé. Ti-Lou la boiteuse déformée par l'amputation de sa jambe droite, se fait elle aussi gruger par la maladie :

³³ Ludwig BINSWANGER, « À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la "symétrie", *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction française de J. Verdeux et R. Khum, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 231, cité par Isabelle OST, *op. cit.*, p. 33.

« [...] le bout de jambe droit de Ti-Lou flottait et une tache noire soulignait la cicatrice à l'extrémité du moignon. « C'est drôle, le boutte de vot'jambe droite est tout noir! » Ti-Lou hurla comme si on lui avait arraché le cœur. (GF, 80)

Par opposition au réalisme grotesque bakhtinien et à cette perception du corps fondée sur l'abondance, « le grotesque-tragique, kayserien, a pour principe le démantèlement des formes, leur désagrégation : envahi par l'étranger, le corps propre dérive vers le non-être ou se fige dans un statisme mortifère³⁴ ».

L'éveil à la sexualité dans un monde rempli de tabous et d'interdits plonge Richard dans le statisme le plus complet. Il contemple pendant des heures l'immobilisme des tortues du parc Lafontaine, pourrissant dans une eau stagnante alors qu'une protubérance se forme dans son pantalon.

Une douce chaleur s'était emparée de lui pendant qu'il rêvait, heureux, vengeur, pourfendeur du Mal, réceptacle du Bien, digne des Saints les plus Méritants et des Soldats les plus Braves, mais il se rendit compte à sa grande honte qu'une érection l'avait surpris au milieu de ses élucubrations et qu'un liquide chaud et collant mouillait sa culotte. Sa première éjaculation. Et il comprit enfin ce que l'immobilité des tortues pouvait avoir de gratifiant. (GF, 81)

Le jeune garçon tend à se fondre dans cette image spéculaire qui devient un stade essentiel de l'émergence de sa singularité, puisque selon Lacan, « l'identification au reflet (se définit) comme un stade essentiel de l'émergence du sujet³⁵ ».

³⁴ Isabelle OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », *op. cit.*, p. 37.

³⁵ Jacques LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits I*, Paris, Seuil. coll. « Essais », 1999, p. 92, cité par Isabelle OST, *op. cit.*, p. 37.

Chez Marcel, toutefois, les frontières corporelles deviennent poreuses et le héros tend à se confondre avec l'espace. En privilégiant les envolées lyriques et l'onirisme au profit d'un ancrage dans le temps et dans le monde « réel », Marcel en vient à être prisonnier de son intériorité : « la schizophrénie, de fait, bouleverse radicalement les schèmes spatiaux du sujet, en ce qu'elle est cause d'une disproportion anthropologique – privilégiant le vertical au détriment de l'horizontal³⁶. » Cette aliénation, dont est victime le personnage de Tremblay dans *Le premier quartier de la lune* et *Un objet de beauté*, relève de l'esthétique moderne du grotesque, telle que la conçoit Kayser, et s'oppose à la force libératrice du carnivalesque bakhtinien qui domine les quatre premiers tomes des « Chroniques ».

La dramatisation du romanesque dans les « Chroniques » se matérialise par le truchement de l'esthétique tragi-comique, ainsi que par l'esthétique grotesque: « Sanctificateur et trivial, grotesque et sublime, tragique et farcesque, sordide et onirique, réaliste et surnaturel, instinctif et pragmatique, le monde de Michel Tremblay affectionne l'impur, les mélanges et les hybridations³⁷. » Le mouvement qui fait alterner le lecteur entre le rire et la terreur permet la mise en place d'un monde extrêmement prenant, à partir duquel s'opère la rupture de l'illusion de réel qui provoque l'effet de théâtralité étudié dans le premier chapitre.

³⁶ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 106, cité par Isabelle OST, *ibid.*, p. 38.

³⁷ Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE, « Introduction », *Le monde de Michel Tremblay, tome II, op. cit.*, p. 22.

Mais plus encore, nous croyons qu'il est possible d'affirmer que les «Chroniques » sont contaminées de façon beaucoup plus large par les marques du théâtre, et que celles-ci sont repérables non seulement au niveau de la construction du récit, mais également au niveau de la parole des personnages. Le joual dont se sert Tremblay, qui est à la fois une force libératrice et un symptôme de l'aliénation du peuple québécois, participe de plein fouet à l'esthétique grotesque et fait valser le lecteur une fois de plus entre le rire et le grincement de dents.

Chapitre 3 : La théâtralisation de la parole

« À quoi ça sert de conter ta vie
si t'en invente pas des bouts? »

La Duchesse

Peu après le triomphe remporté par *Les belles-sœurs*, sur les planches du Rideau Vert, en 1968, Michel Tremblay déclare dans une entrevue accordée à Claude Gingras dans *la Presse* qu'il écrivait surtout du théâtre car c'était un genre qu'il maîtrisait mieux que le roman : « J'ai un sens du dialogue plus que de la description¹. » On ne peut donc s'étonner, lorsque l'auteur publie *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* en 1978, de retrouver à l'intérieur du récit la langue de son théâtre : le joul.

Le traitement de la parole dans les six romans à l'étude est fortement influencé par l'esthétique dramatique. Dans les « Chroniques », la théâtralisation de la langue s'opère par une réappropriation de la part de l'auteur de nombreux procédés stylistiques mis de l'avant dans sa dramaturgie, mais également par un besoin constant d'afficher les mécanismes et les rouages de son écriture. Comme le mentionne à ce propos Jacqueline Viswanathan-Delord à propos de la théâtralité du récit:

L'effet dramatique et la théâtralité, c'est-à-dire la conscience d'une certaine stylisation, sont, comme au théâtre, les deux faces d'une expérience du texte : le dramatique captive le lecteur et stimule son imagination; le théâtral lui permet de se distancer et de goûter la mise en forme du spectacle².

¹ « Mon Dieu que je les aime, ces gens-là! », entrevue accordée à Claude Gingras, *La Presse*, 16 août 1969.

² Jacqueline VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit: Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2000, p. 28.

Du point de vue de la parole, la théâtralité des « Chroniques » ne se résume donc pas seulement à l'imitation de la forme théâtrale. Elle amène aussi le lecteur à prendre conscience des procédés qu'adopte l'écriture de l'auteur.

Les procédés langagiers dont se sert Tremblay pour théâtraliser la prose narrative sont nombreux et affectent aussi bien la diégèse que les instances dialogiques des « Chroniques ».

1. La théâtralisation des dialogues romanesques

Une des particularités du texte de théâtre par rapport aux autres formes littéraires, c'est l'usage abondant qu'il fait de la forme dialoguée. « La tendance de l'écriture théâtrale – et le mot de dialogue le dit assez – est de privilégier l'échange de deux voix », affirme A. Ubersfeld³. Toutefois, le dialogue n'est pas l'apanage du seul texte de théâtre et sa présence à l'intérieur d'autres genres ne suffit pas à elle seule à qualifier une œuvre de théâtrale. Comme le souligne V. Sternberg :

[...] le dialogue, pour constitutif qu'il soit des genres dramatiques, n'en est pas pour autant l'exclusivité, et sa présence dans un autre type de texte n'est pas nécessairement le signe d'un emprunt à l'esthétique dramatique. L'application du qualificatif « théâtral » demande des critères d'identification plus précis, qui justifient pleinement son utilisation⁴.

Ce qui distingue, de prime abord, la parole théâtrale de la parole romanesque, c'est l'oralité qui lui est inhérente. En effet, la parole au théâtre est d'abord faite pour être

³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre 3, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 36.

⁴ Véronique STERNBERG, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans Anne LARUE (textes réunis et présentés par), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 52-53.

entendue et non pour être lue: « le texte est écrit non seulement pour être dit, mais encore dans une certaine mesure pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit⁵», rappelle P. Larthomas. Ubersfeld abonde également en ce sens, elle qui conçoit le dialogue théâtral comme un simulacre de l'échange conversationnel réel: « Le dialogue théâtral reproduit des éléments empruntés à la réalité des paroles humaines; il est fait de discours vraisemblables reprenant (avec des écarts) des rapports de communication « réels » [...]»⁶. Tremblay en est conscient, lui qui déclare à propos de la querelle concernant l'utilisation du joul dans ses pièces: « Je trouve que les linguistes sont très mal tombés en prenant pour bouc émissaire un auteur de théâtre. [...] La langue que j'emploie, c'est une langue parlée, c'est pas du tout une langue écrite⁷. » Pour l'auteur qui s'est engagé avec *Les belles-sœurs* sur les traces de Dubé et Gélinas, le joul demeure le seul moyen d'expression possible : «Je m'étais dit: si jamais j'écris un jour, je ne tricherai pas. Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours⁸. »

Tout comme dans son théâtre, les personnages des « Chroniques » s'expriment dans une langue populaire où le lexique aussi bien que les structures grammaticales connotent l'oral. Ce qui frappe à la lecture des romans, ce sont les procédés mis de l'avant par

⁵ Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 21-23.

⁶ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 35.

⁷ Entrevue accordée à la télévision de Radio-Canada, le 17 octobre 1975.
http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/theatre/clips/4983/

⁸ *La Presse*, 17 décembre 1966.

Tremblay pour rendre le joul « audible » au lecteur. Notre étude ne visant pas à relever l'ensemble des manifestations du vernaculaire observées à l'intérieur des six romans⁹, nous nous en tiendrons à l'analyse de quelques passages représentatifs afin de démontrer d'une part que les procédés stylistiques utilisés par l'auteur afin de rendre l'oralité du joul dans les « Chroniques », sont similaires à ceux auxquels il a recours dans sa dramaturgie, et d'autre part que ceux-ci provoquent chez le lecteur une dénégation de la réalité qu'on lui donne à lire, par les rappels constants de la situation d'énonciation .

Dans son étude intitulée « Le théâtre de la langue¹⁰ », Lise Gauvin identifie les stratégies de transcription mimétique de la dimension orale du joul à l'œuvre dans le théâtre de Tremblay. À partir d'un extrait des *Belles-sœurs* (la première tirade de Germaine Lauzon), Gauvin relève les procédés suivants : la réduction du nombre de syllabes phonétiques (par apocope, syncope, et suppression de hiatus), les modifications phonétiques telles que l'ouverture de certaines voyelles, les transferts, les ajouts, la sonorisation finale, et les usages archaïsants et régionaux, les phénomènes de réduction et de redondance relevant de la construction syntaxique, la présence de liaisons erronées, de même qu'un lexique truffé d'anglicismes, de jurons et d'expressions idiomatiques. Observons maintenant un extrait tiré des pages liminaires de *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* :

⁹ Voir entre autres sur ce sujet le mémoire de Ginette LABERGE intitulé *Utilisation des québécoisismes lexicaux par l'auteur-narrateur dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal »*, Université Laval, 1994.

¹⁰ Lise GAUVIN, « Le théâtre de la langue », dans *Le monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 159-160.

Des suyers? J'en ai pas de besoin en arrière de mon comptoir! C'que le monde voyent pas leur fait pas mal! Chus quand même pas pour endurer le martyre à l'année longue juste pour vendre des bonbons à'cenne à des enfants sales! (GF, 15)

Malgré le fait que ce passage ne fasse que quelques lignes, la forte concentration de procédés cherchant à reproduire le style oral ne peut que nous frapper: on note que le discours de Marie-Sylvia, la tenancière du petit dépanneur de la rue Fabre, contient des québécismes lexicaux (« suyers », « cenne »). On observe également une réduction apocopique de surface phonétique par l'abandon de la voyelle « e » en finale de mot (« c'que »), une réduction syncopique (« suyers »), une réduction de hiatus par la suppression du déterminant défini (« à'cenne »), une réduction syntaxique par le retrait du « ne » de la négation (« chus quand même pas ») et la présence d'une liaison erronée par l'ajout d'une préposition superflue (« j'en ai pas de besoin »). Bref, on repère ici la presque totalité des procédés de transcription mimétique du joul identifiés par L. Gauvin dans l'extrait des *Belles-sœurs*.

Penchons-nous maintenant sur un deuxième passage, tiré cette fois de *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, dans lequel la jeune Pierrette s'emporte suite à une remarque désobligeante de sa camarade:

Moé, jalouse! Moé! [...] Jalouse d'une espèce d'épaisse qui aime mieux qu'on y crise des bêtises que qu'on l'embrasse pis que qu'on la console! Viens-tu folle, toé! Garde-la, si t'a veux tant que ça, ta Simone Côté! Y'a ben d'autres filles qui vont t'être ben contentes de se faire amies avec moé! (TP, 267)

Nous relevons encore une fois une présence importante de procédés cherchant à reproduire l'idiolecte du personnage : des archaïsmes (« moé », « toé »), des réductions

de surface phonétique (« y », « pis », « t'a », « y'a », « ben »), un anglicisme (« se faire des amies »), etc. Mais ce qui frappe surtout dans cet extrait, ce sont les effets de redondance touchant à la construction syntaxique (« que qu'on l'embrasse », « que qu'on la console ») et l'accentuation de la sonorisation finale (« qu'on y crise ») qui ne peuvent que surprendre dans la bouche d'une première de classe.

Ces remarques nous amènent à la conclusion à laquelle était arrivée Louise Cécile Cantin à propos de l'utilisation du vernaculaire dans *Les belles-sœurs*, à savoir qu'il s'agit d'un travail de création mettant en scène une langue stéréotypée qui mise entre autres sur la concentration des effets, et qui ne peut par conséquent prétendre à une reproduction mimétique de la parole réelle :

Nous tenons à préciser que, du point de vue qualitatif, les éléments relevés du corpus sont à notre connaissance des éléments réels du français québécois, mais il nous semble que, du point de vue quantitatif, il soit difficile de les trouver réunis dans un même idiolecte. En ce sens, nous pouvons dire que cette langue constitue un stéréotype¹¹.

On remarque également que les moyens utilisés par l'auteur pour transposer le jocal dans les dialogues romanesques varient d'un roman à l'autre. En effet, certains procédés mis de l'avant dans les premiers tomes tendent à disparaître des volumes subséquents, produisant par endroits un amenuisement de la concentration des effets cherchant à connoter l'oral. Afin d'illustrer notre propos, comparons deux extraits tirés respectivement du premier et du dernier tome des « Chroniques ».

¹¹ Louise Cécile CANTIN, *Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay*, Vancouver, Simon Fraser University, 1972, p. 94.

Extrait tiré de *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*¹² :

C'est pas une baie ouvarte. C'est pas une baie ouvarte sur l'océan, qui donne directement sur l'océan, non... c'est une baie farmée. Quand tu regardes en avant de toé, tu vois pas le large. Les deux bras de la baie se rferment...y se touchent presque. Pour entrer en bateau, y faut que tu passes entre les deux bras refarmés de la baie. C'est la baie la plus calme du monde parce que les vagues du large viennent pas tout brasser sur la plage. Les vagues sont tranquilles. Toujours. En arrière de toé, c'est les montagnes. Des montagnes tellement hautes que les nuages s'accrochent après pis viennent jamais au-dessus de la baie. Y'a jamais plu, en hiver, sur la baie, parce que les montagnes empêchent les nuages de passer. Y'a jamais plu, en hiver. [...] J'pourrais m'assir dans l'eau, juste su'l'bord, pour me sentir renfoncer dans le sable. Parce que quand tu t'assis dans le sable, su'l'bord de l'eau, les vagues creusent un trou en dessous de toé J'mettrais une robe de maison toute en couleur, pis le monde diraient en me montrant : « R'gardez comme c'te grosse femme-là a l'air heureuse! » J'm'étendrais su'l'dos au bord de l'eau, pis les vagues viendraient faire leur mousse autour de ma tête! Tout le mois de janvier. Tout le mois de février. Tout le mois de mars. [...] Tu lirais *Notre-Dame de Paris* ou ben *Eugénie Grandette* à voix haute, pis quand les vagues seraient pas dans mes oreilles, j'écouterais... J'resterais là, clouée par le soleil, pis caressée par l'océan. Pis j'pourrais mettre au monde tous les enfants que j'voudrais! [...] Le midi, tu irais charcher des ananas pis des noix de coco. On mangerait aux pieds des palmiers en riant pis en s'embrassant. Tous les enfants que j'arais mis au monde seraient dans nos jambes, tout le temps, pis on aimerait ça! » (GF, 28-29)

Extrait tiré d'*Un objet de beauté* :

C'est pas une baie ouverte. C'est pas une baie ouverte sur l'océan, qui donne directement sur l'océan, non... c'est une baie fermée. Quand tu regardes en avant de toi, tu vois pas le large. Les deux bras de la baie se rferment...y se touchent presque. Pour entrer en bateau, y faut que tu passes entre les deux bras refermés de la baie. C'est la baie la plus calme du monde parce que les vagues du large viennent pas tout brasser sur la plage. Les vagues sont tranquilles. Toujours. En arrière de toi, c'est les montagnes. Des montagnes tellement hautes que les nuages s'accrochent après pis viennent jamais au-dessus de la baie. Y'a jamais plu, en hiver, sur la baie, parce que les montagnes empêchent les nuages de passer. Y'a jamais plu, en hiver. J'pourrais m'assir dans l'eau, juste su'l'bord, pour me sentir renfoncer dans le sable. Parce que quand tu t'assis dans le sable, su'l'bord de l'eau, les vagues creusent un trou en dessous de toi! J'mettrais une robe de maison toute en couleur, pis le monde diraient en me montrant : « R'gardez comme c'te grosse femme-là a l'air heureuse! » J'm'étendrais su'l'dos au bord de l'eau, pis les vagues viendraient faire leur mousse autour de ma tête! Tout le mois de janvier. Tout le mois de février. Tout le mois de mars. Tu me lirais *Notre-Dame de Paris* ou ben *Eugénie Grandette* à voix haute, pis quand les vagues seraient pas dans mes oreilles, j'écouterais...J'resterais là, clouée par

¹² Nous avons souligné les procédés de transcription du vernaculaire qui diffèrent d'un extrait à l'autre.

le soleil, pis caressée par l'océan. Pis j'pourrais mettre au monde tous les enfants que j'voudrais! Le midi, tu irais me chercher des ananas pis des noix de coco. On mangerait au pied des palmiers en riant pis en s'embrassant. Tous les enfants que j'aurais mis au monde seraient dans nos jambes, tout le temps, pis on aimerait ça! » (OB, 1098-1099)

Bien que Tremblay semble, de prime abord, avoir recopié mot à mot le monologue de Nana qui se trouvait à l'origine dans *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, une lecture attentive des deux extraits permet de remarquer que ce passage a fait l'objet d'une réévaluation stylistique de la part de l'auteur dans *Un objet de beauté*. Certaines saillances relevées dans le premier extrait¹³ et qui touchent à la transcription de phonèmes (« ouvarte », « farmée », « toé », « r'ferment », « refarmés », « charcher », « j'arais »), sont retranscrites selon l'usage standardisé du code écrit dans le second extrait (« ouverte », « fermée », « toi », « referment », « refermés », « chercher », « j'aurais »). On note donc, entre le premier et le sixième tome, une réduction de certains procédés de transcodage du joul. Mathilde Dargnat observe aussi ce phénomène parallèlement dans le théâtre de Tremblay, à propos des pièces publiées à la même époque¹⁴.

¹³ Alors que la presque totalité des déviances orthographiques et syntaxiques mises en place permettent de « rendre l'oral », on peut toutefois difficilement expliquer le choix stylistique de Tremblay de transposer à l'écrit certaines constructions fautives qui ne sont en aucun cas des mécanismes de représentation de l'oralité, dans la mesure où elles ne permettent pas de « faire entendre » l'accent québécois. Nous en avons relevé deux dans le premier extrait: l'accord fautif du nom collectif « le monde » à la troisième personne du pluriel (« le monde diraient ») et la forme plurielle de la locution figée « au pied » (« aux pieds des palmiers »). L'auteur a toutefois décidé de corriger la seconde dans l'extrait tiré d'*Un objet de beauté*.

¹⁴ Voir à ce sujet le chapitre 7 de sa thèse de doctorat qui porte sur les mutations stylistiques du théâtre de Tremblay du point de vue de la transcription du joul. Mathilde DARGNAT, *L'oral comme fiction, Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, Université de Provence et Université de Montréal, 2006, volume 1.

Le joul contamine aussi bien la parole des personnages que les instances narratives. La langue du narrateur intègre, au même titre que les passages dialogués, des québécismes lexicaux. Prenons pour exemple cet extrait tiré de *La grosse femme d'à côté est enceinte* :

Elle contourna le comptoir vitré qui faisait face à la porte et se glissa dans l'arrière-boutique. Son royaume. Un capharnaüm sans nom encombré jusqu'au plafond de caisses de bouteilles de liqueurs, de statues de plâtre ou de sel de toutes les grosseurs, (phosphorescentes ou non, peinturlurées ou plain), représentant surtout la Sainte Vierge ou saint Joseph, les autres saints du calendrier n'étant pas très populaires dans le quartier; un bric-à-brac débordant de cartons défoncés d'où s'échappaient des paquets de bobby pins et des enchevêtrements de lacets de bottines, et où traînait un fauteuil tellement vieux que Marie-Sylvia elle-même, qui connaissait pourtant par cœur la provenance de chaque article de son restaurant, même les plus insignifiants, l'appelait « le fauteuil mystérieux ». (*GF*, 15)¹⁵

Tremblay tente d'affaiblir les frontières qui séparent le niveau de langue des personnages de celui du narrateur afin d'éviter une rupture d'effet de réel langagier provoquée par l'alternance des passages dialogués et narratifs. Il affirme d'ailleurs clairement sa stratégie discursive au cours d'une entrevue pour le quotidien *Le Monde* en 1979 :

[...] je voulais qu'à la longue, le lecteur ne voie plus la différence entre mon style et celui de mes personnages. Si j'avais fait des paragraphes avec moi qui parle, j'aurais eu peur que ça donne : « l'écrivain qui s'en est sorti et qui se penche sur le pauvre monde »¹⁶.

Toutefois, la représentation du joul au sein de la diégèse se limite à la seule présence de ces québécismes lexicaux. Les instances narratives ne présentent pas de marques de l'oralité, du point de vue de la stylisation syntaxique. Les procédés relevés dans l'analyse

Adresse URL : <http://hal.inria.fr/docs/00/13/60/43/PDF/theseMDTELMars07.pdf>

¹⁵ Nous soulignons.

¹⁶ *Le Monde*, 9 novembre 1979, cité par Lise GAUVIN, *loc. cit.*, p. 155-156.

des extraits dialogués cités plus haut (déformation des mots, élision des voyelles, etc.) pour marquer la dimension orale de la langue, ne sont pas repris dans la narration. Au contraire, Tremblay s'en tient à des constructions de phrase qui relèvent du registre courant, voire soutenu :

Il sortit de la maison au moment précis où l'été commençait. Un frémissement dans les arbres, une syncope, un soupir qui monte au cœur de la rue Fabre, une hésitation à l'intérieur même du temps, comme si la nature attendait d'être bien certaine que les beaux jours sont vraiment là [...]. (PQL, 787)

Ginette Laberge déclare d'ailleurs en conclusion de son mémoire consacré à l'utilisation du joul dans les « Chroniques » que « l'écriture de l'auteur-narrateur dans cinq des six romans¹⁷ constituant les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* ne se distingue généralement pas du français de référence, mis à part les québécoisismes qu'il utilise consciemment pour se rapprocher du français oral de ses personnages [...]»¹⁸. L'effacement du narrateur n'est donc pas complet. Sa présence, bien qu'en sourdine, jumelée à une « dés-oralisation » de la parole romanesque, pour reprendre l'expression de Bruno Vercier¹⁹, provoque chez le lecteur une prise de conscience des mécanismes d'écriture et opèrent du coup une rupture de l'illusion créée par ce spectacle de la langue.

¹⁷ Au moment où G. Laberge publie ses résultats de recherche en 1994, les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » ne comptent que cinq romans. *Un objet de beauté* est publié aux Éditions Actes Sud/Leméac en 1997.

¹⁸ Ginette LABERGE, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹ Bruno VERCIER, « La "dés-oralisation" dans les romans de Michel Tremblay », dossier « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone*, n° 32, Sherbrooke, 1988, p. 35-44.

Nous reviendrons sur la question de la « dés-oralisation » lorsque nous aborderons la théâtralité de l'écriture narrative. Contentons-nous pour l'instant de rappeler que le joul des « Chroniques » ne reproduit pas le réel mais le suggère. Comme le déclare d'ailleurs Tremblay : « Écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue. C'est la transposer. C'est ce qui fait notre utilité à nous, écrivains. On existe pour filtrer²⁰. »

Les parties dialoguées des « Chroniques » ne cherchent pas qu'à imiter la facture des dialogues de théâtre, elles s'acquittent aussi de plusieurs de leurs fonctions. Dans un premier temps, le discours direct des personnages transmet bon nombre des informations essentielles à l'intelligibilité de la fable. Bien qu'en général, le dialogue romanesque compte sur la diégèse pour fournir le contexte d'énonciation à partir duquel la prise de parole se manifeste, dans les « Chroniques » et tout spécialement dans *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, les échanges dialogués se chargent très souvent de ce rôle. Prenons pour exemple ce passage situé dans le premier tome, qui sert en partie de dialogue d'exposition :

« C'est rien que ça qu'on a eu, hier, des soldats, Betty! » « J'sais qui pareil. C'est celui qui avait les cheveux teindus. C'est ça? » « C'est ça. » « Ça me surprend qu'y se soye plaint, y'a rien faite! » « C'est justement! » Mercedes tenait sa cigarette entre les dents, toute droite, et réussissait à parler sans presque bouger les lèvres. « Si y'avait faite quequ'chose, y se s'rait pas plaint! » « Si y'avait demandé quequ'chose, y l'arait eu! » « Peut-être qu'y voulait pas demander, Betty. Peut-être qu'y'arait aimé ça que tu prennes toé-même les initiatives... » « Sors pas tes mots à trente sous, là. Parle simple. » « Quand y font rien, des fois, c't'à toé de te débrouiller. » « Quand y font rien, y me tannent. » « T'es pas icitte pour être tannée ou non. » Le lit de Mercedes était profond. Chaud. Béatrice s'approcha de sa patronne qui ouvrit un bras pour qu'elle s'y réfugie. « T'as une maudite belle jaquette, Mercedes. » « J'ai travaillé pour. J'ai pris des initiatives. » « J'en

²⁰ Michel TREMBLAY, *Possibles*, 1987, cité par Lise GAUVIN, *loc. cit.*, p. 153.

reviens, des soldats, si tu savais. Rien que de savoir que ben vite y vont partir se faire tuer dans les vieux pays, ça m'écœure. J'ai l'impression qu'y sont déjà morts. » « Pense pas à ça. » « À part de t'ça, y font tellement dur avec leurs idées d'aller sauver la France. Pis l'Angleterre. Imagine! Les deux en même temps! Avant, quand y voyaient un Français de France, y riaient de lui à cause de son accent pis y le traitaient de tapette, pis quand y voyaient un Anglais y'y criaient des bêtises par la tête parce que les Anglais sont toutes des écœurants, pis là...des vrais fous. Là, tout d'un coup, sont prêtes à se faire tuer, à se faire couper en petits morceaux, à pardre des bouttes de bras pis de jambes parce que la France pis l'Angleterre sont en danger... » « La France est occupée depuis deux ans... » « Ça va y faire du bien! » « Tu dis n'importe quoi. » « Ça fait cent fois que t'essayes de m'expliquer c'qui se passe, Mercedes, pis j'comprends pas. Que c'est que tu veux, chus dumb. C'est pas de ma faute. J'c'omprends pas ça que les hommes d'icitte traversent l'Aclantique pour aller défendre deux pays qu'y'y haissent depuis toujours! » Mercedes sourit. « Y veulent pas toutes partir... » « Y'en a une maudite gang qui partent pareil! » « Si tu veux pas comprendre, Betty, comprends pas. Mais crache pas sur les soldats. C't'eux autres qui te font gagner ta vie. » « Si y'étaient pas soldats, y viendraient pareil. » « Si y'étaient pas soldats, y'araient pas de quoi te payer. » (GF, 17)

Le narrateur s'efface quasi totalement pour laisser la place à la parole des personnages.

Le dialogue se détache du tissu narratif et se développe de manière autonome, puisque les répliques de Betty et Mercedes sont présentées dans leur intégralité, sans jamais être prises en charge par la diégèse. Au nom d'un principe d'économie narrative, les fonctions de la narration se limitent ici d'une part à pallier l'absence des procédés spécifiquement oraux, ce que G. Lane-Mercier appelle les déperditions suprasegmentales²¹, et gestuels (« Mercedes tenait sa cigarette entre les dents », « Béatrice s'approcha de sa patronne »), et d'autre part, à fournir des informations très sommaires sur le décor (« le lit de Mercedes était profond»). Le rôle des instances narratives se limite à une simple fonction didascalique. La narration se trouve subordonnée à la parole des personnages, dans la mesure où c'est par l'échange dialogué des deux prostituées, que le lecteur est informé du

²¹ Gillian LANE-MERCIER, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 143.

contexte économique (« si y'étaient pas soldats, y'aurait pas de quoi te payer »), sociologique (« les Anglais sont toutes des écœurants ») et historique (« La France est occupée depuis deux ans... ») dans lequel les événements mis en scène se déroulent.

Bien qu'en apparence anodin, l'échange de Mercedes et Betty contient une quantité impressionnante d'informations. De plus, l'absence d'incises attributives (l'auteur s'en tient à l'utilisation des guillemets pour indiquer le changement de locuteur) permet de ne pas rompre le flot de la parole et le rythme de l'enchaînement des répliques. C'est ce que P. Larthomas nomme « la concentration des effets » : « Il s'agit pour l'auteur dramatique de dire le plus de choses avec le moins de mots possibles et d'accumuler les éléments susceptibles de provoquer chez le spectateur des réactions vives, sans qu'il puisse jamais relâcher son attention²². » Ici, l'auteur réussit adroitement son pari et parvient à une fluidité de l'échange verbal, malgré l'abondance d'informations destinées au spectateur-lecteur. Cet extrait respecte en tout point les critères de théâtralité du dialogue romanesque identifiés par V. Sternberg :

On peut donc suggérer un triple critère de théâtralité du dialogue inséré dans une narration : lorsque ce dernier donne l'impression d'une relative indépendance par rapport au texte narratif, par sa longueur tout d'abord, par l'absence d'incises du type « dit-il » ensuite, enfin, et surtout, par une technique d'écriture qui rappelle celle des meilleurs textes dramatiques [...]²³.

Il arrive toutefois que la transmission des informations par la parole dialoguée se fasse au détriment de la vraisemblance de l'échange conversationnel. C'est le cas, entre

²² Pierre LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 284.

²³ Véronique STERNBERG, *loc. cit.*, p. 53.

autres, du faux dialogue inspiré de la tragédie classique, « où le rôle du confident, explique A. Ubersfeld, est d'amener, en posant les bonnes questions, le personnage à se confier plus amplement, à donner les informations nécessaires au spectateur²⁴ ». Ils sont légion dans les « Chroniques ». En voici quelques exemples:

Extrait 1 :

Début de l'échange :

Soudain, Ti-Lou sembla impatiente, comme si elle avait attendu quelque chose qui ne se produisait pas. Au bout de quelques secondes, Béatrice ramena les yeux vers elle. « Pis vous, ma tante, êtes-vous allée à l'école à Ottawa? » Et voilà, le mot était lâché. Ti-Lou sourit, se grommela un peu. « Jamais de la vie, chus venue au monde icitte, à Montréal! Ottawa, c'est venu ben plus tard! (GF, 46)

Fin de l'échange :

« T'es fatiguée. C't'assez pour aujourd'hui. » (GF, 49)

Extrait 2:

Début de l'échange :

Ce fut Béatrice en fin de compte qui parla la première, sans le regarder, toutefois, les yeux perdus quelque part à la cime des arbres qui ceinturaient le lac. « Vous avez pas l'air dans votre assiette. » « Quand un homme se fait traiter de peureux, ça casse sa journée rare! » « Qui c'est qui vous a traité de peureux? » « Quelqu'un qui avait peut-être raison après toute »

Fin de l'échange :

[...]« Y'a des hommes qui payent pour me dire c'que vous venez d'me dire, j'vois pas pourquoi j'vous écouterai gratis! » « C'est vous qui m'as demandé que c'est qui allait pas... » (GF, 131)

²⁴ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 26.

Extrait 3 :

Début de l'échange :

« Assis-toé donc, Édouard, pis parle! Ta mère dit n'importe quoi, les criquets t'énervent, que c'est qu'y a, là! » Édouard se retourna, cala ses deux volumineuses fesses sur l'appui de bois qui plia un peu. « J'ai rencontré quelqu'un. » (*DR*, 466)

Les échanges verbaux s'affichent ici pleinement comme théâtre dans la mesure où ils rappellent au lecteur la double situation d'énonciation dans laquelle ils émergent :

Dans beaucoup de cas, la présence d'un chœur, ou simplement d'un confident, peut donner au dialogue l'aspect d'un redoublement, d'une « théâtralisation » qui en exalte la force, en insérant par une sorte de contagion le spectateur dans l'action avec une puissance accrue : l'assistant muet offre au spectateur sa propre image²⁵.

Le rapprochement avec le théâtre est encore plus marquant si l'on considère, dans un deuxième temps, que les dialogues dans les « Chroniques » servent au même titre que leurs homologues théâtraux à caractériser les personnages. Dans les romans de Tremblay tout comme dans sa dramaturgie, l'auteur se fait avare de détails concernant l'apparence physique de ses personnages. On sait que Nana et Édouard souffrent d'embonpoint, que Richard a les oreilles décollées et Pierrette les dents croches, que Simone est défigurée par un bec-de-lièvre et que Thérèse est plutôt jolie. Voilà à peu de choses près toute l'information que le narrateur nous transmet. Conscient qu'une description trop précise limite, au moment de la représentation, le choix des acteurs, c'est l'idiolecte qui confère

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

au personnage ses attributs et qui permet de définir ses rapports aux autres. A. Ubersfeld

écrit à ce sujet :

Le trait distinctif du personnage de théâtre qui détermine son rôle dans le dialogue, c'est son langage et, plus précisément, son idiolecte, c'est-à-dire l'ensemble des particularités linguistiques qui différencie sa voix de celle des autres parlants. [...] L'idiolecte du personnage est en liaison non pas seulement avec des caractéristiques individuelles, mais avec l'appartenance sociale et le rapport au monde, la situation existentielle: toutes choses que cette parole particulière nous dit et nous montre²⁶.

Dans les « Chroniques », c'est également le langage qui fait la spécificité du personnage, qui traduit son caractère, son tempérament, qui reflète ses origines et son évolution personnelle et sociale. Mastaï Jodoin, le chauffeur de tramway de la ligne Saint-Denis qui n' « aime pas les curés pis les pisseuses » s'exprime dans une langue colorée, très peu châtiée, où les sacres et les jurons sont omniprésents : «Vieux calvaire, la prochaine fois j'te câlisse en dessours du p'tit char! ». Le petit Marcel, ce jeune garçon trop souvent laissé à lui-même souffre au départ d'un problème d'élocution: « S'te promets que z'aurai pas mal au cœur si on va se bélancigner! » (*GF*, 52). Au moment de la prise en charge de son éducation par Florence et ses filles, son trouble du langage disparaît : « Marcel...tu zozotes pus! » « Ben non. Ça fait longtemps... » (*GF*, 285). Il développe dès lors un lexique plus varié qui contribue à renforcer son caractère singulier:

Son vocabulaire se transformait quand il parlait de la forêt enchantée : il passait du langage limité qu'il employait avec la maisonnée et qu'il ne se donnait pas toujours la peine de bien articuler à une espèce de poésie très primaire mais colorée que son cousin, si sensible à la littérature, trouvait assez séduisante et qu'il lui enviait aussi un peu. (*PQL*, 799)

²⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

Quant à sa sœur Thérèse, son sens de la répartie facile et ses répliques à l'emporte-pièce traduisent une intelligence et une vivacité d'esprit peu commune qui tranchent nettement avec le style effacé de son cousin Richard : « T'as encore volé une bière à mon père dans la glacière, hein? » [...] « Arrête de faire des rimettes le poète! Pis tu diras à ton père que j'vas y payer, sa bière! » (*DR*, 534-535).

Mathilde Dargnat déclare à propos des personnages mis en scène dans la dramaturgie tremblayenne qu'ils « ne se situent pas tous sur le même plan sociolinguistique, parce qu'ils ne sont pas censés habiter dans les mêmes quartiers, avoir la même vie, parce qu'ils appartiennent ou pensent appartenir à des couches sociales distinctes. Ces "castes" correspondent à des manières de s'exprimer sensiblement différentes qui sont transposées à l'écrit²⁷. » Le même phénomène s'observe dans les récits de Tremblay. Monsieur Schiller, le propriétaire du « dry goods » de la rue Mont-Royal qui s'amuse à séduire sans vergogne la pauvre Albertine, parle dans un français cassé, où l'ellipse est à l'honneur, traduisant de ce fait ses origines étrangères : « Moé pas intéressé de faire le window tou'es mois. Moé veux pas perdre du temps mais faire de l'argent! » (*PQL*, 898) Valéry Giscard d'Estaing, Français d'origine et professeur à Outremont, s'exprime quant à

²⁷ Mathilde DARGNAT, « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », *Études françaises*, volume 43, numéro 1, 2007, p. 83-100.

lui dans une langue châtiée qui ne fait l'objet, du point de vue de la transcription de son discours, d'aucune néographie phonétisante²⁸.

C'est plus souvent qu'autrement en rivalisant avec la parole de l'autre que les personnages définissent leur propre idiolecte et leur rapport au monde. D'entrée de jeu, c'est en opposant sa façon de parler à celle de la Grosse Femme que la tricoteuse Florence cherche à définir son statut particulier :

« Vous parlez comme sa mère, moman! » Florence dévisagea sa fille [...] avant de répondre : « Dieu m'en garde! Sa mère a été élevée dans le fin fond de la Saskatchewan par des Indiens Cris qui avaient jamais vu une montagne de leur vie pis qui pensaient que le monde se trouvait à quequ'part au creux de la main du Grand Manitou! La propre mère de la grosse femme a même longtemps pensé que la rivière Saskatchewan était la ligne de vie du Grand Manitou, c'est pas des farces! » « Moé, j'trouve ça beau. » « Moé, j'trouve ça ignorant, ma fille! J'emploie peut-être des fois les mêmes expressions que c'te femme-là mais viens jamais me dire que j'parle comme elle! » (*GF*, 35)

Pour Gérard Bleau, la prise de conscience du statut particulier de son idiolecte s'opère au moment où il se rend en France pour combattre aux côtés des Alliés: « Savez-vous ça, vous, qu'on le savait pas qu'on avait un accent avant de se le faire dire bête de même! Moé, avant toute ça, j'tais sûr que c'tait vous autres qui aviez un accent! » (*DR*, 444)

Quant à Richard et Lucienne Boileau, l'ancienne camarade de classe du célèbre trio « Thérèse pis Pierrette », la langue sert à se distinguer des classes populaires (« Moman,

²⁸ Le terme est de Jacques Anis et est repris par Mathilde Dargnat dans son article intitulé « La catégorisation de la variation linguistique dans un cadre fictionnel », dans *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 2010, p. 1-21.

Adresse URL :<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/41/85/03/PDF/DARGNAT-BARCELONE09.pdf>

franchement, tu lis Balzac pis tu dis encore *un* banane pis *une* escalier! « DR, 399) et constitue un outil d'ascension sociale :

Lucienne Boileau, pour sa part, s'était transformée radicalement depuis qu'elle fréquentait l'École Ménagère d'Outremont. Elle s'était raidie en quelques mois, avait redressé le dos, tendu le cou, pris des poses et un ton de voix nouveau, elle choisissait chacun de ses mots et le prononçait en articulant bien, ce qui lui donnait un parler caricatural de parvenue fraîchement débarquée au pays des nantis. [...] Lucienne avait-elle très rapidement appris à dire *français* et *lindi* et *dellar* et, surtout, *qu'est-ce que* (la première fois qu'elle avait sorti un *de que c'est que* la classe s'était écroulée et la religieuse avait rougi de honte pour elle); elle avait fini par prendre tout ça au sérieux et reprenait ses parents et ses sœurs, à la maison, les engueulant, même, lorsqu'elle entendait quelque chose qui choquait particulièrement son oreille nouvellement initiée aux beautés du bon parler français, comme *litte* ou *frette*, les deux expressions les plus honnies de l'École Ménagère d'Outremont (avec les sacres, bien sûr, mais des sacres on ne faisait même pas mention tant ils étaient laids). Il était donc normal que Richard fût la seule personne de son ancien monde que Lucienne acceptât de fréquenter; après tout, il allait au collège Sainte- Marie, se destinait à la vie professionnelle et commençait lui aussi à renier ses origines! (DR, 533-534)

En plus d'informer le lecteur et de caractériser les personnages, les dialogues romanesques tremblayens permettant, dans un troisième temps, de faire progresser le récit, au même titre que les échanges dialogués au théâtre. En effet, « la loi générale du théâtre est que presque chaque énoncé comporte une action, représente un acte scénique [...] ²⁹ », rappelle A. Ubersfeld. Le caractère performatif de la parole romanesque se dénote entre autres dans les nombreux échanges dialogués de type conflictuel, qui parsèment l'écriture des « Chroniques ».

Afin d'illustrer notre propos, prenons pour exemple le dialogue sur la question du plébiscite qui oppose le mari de la grosse femme à Willie Ouellette, dans le premier tome.

²⁹ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 80.

Gabriel, orateur de taverne émérite « qui s'était gagné l'affection et le respect de tous les clients de l'établissement grâce à ses discours » (GF, 116-117) se trouve tout à coup impliqué bien involontairement dans une véritable joute oratoire qui l'oppose à son ami Willie:

« J'trouve que tu y vas raide Gabriel! C'est pas parce que la France nous a abandonnés y'a quequ'centaines d'années qu'y faut la laisser mourir aux mains des nazis! » « C'est pas une raison pour aller mourir pour elle, non plus! J'veux pas mourir pour la France moé! J'veux pas non plus mourir pour le Canada! Pis j'veux surtout pas mourir pour l'Anguelterre! Ça fait que que c'est que j'irais faire là, veux-tu ben me dire? Te vois-tu, toé, te battre au milieu des Anglais pis des Français de France qui t'ont toujours méprisé en face d'une gang de têtes carrées d'Allemands qui t'ont jamais rien faite? » « Les Allemands, si on les laisse faire, y vont toute envahir, même icitte, pis y vont finir par faire de nous autres des athées, pis des païens! » « C'est pas vrai, ça! Le pape, à Rome, de quel bord qu'y'est hein? Ben y'est du bord de Mussolini, pis d'Hitler! » « Viens pas me dire Gabriel que t'es du bord de Mussolini, pis d'Hitler! » « Ben non, ben non, j'ai pas dit ça, là... chus pas de leur bord...chus pas fasciste... » Gabriel perdait pied, il s'en rendait bien compte, mais il ne trouvait pas le moyen de redresser sa position. [...] (GF, 117-118).

L'échange se transforme en véritable affrontement. En tenant tête à Gabriel, Willie commet une offense grave, mais ne peut plus reculer, au risque de perdre la face. L'issue du duel est toutefois fatale pour Gabriel :

Devant l'incrédulité de son auditoire, Gabriel battit en retraite et se sauva comme un chien battu. Le plus désolé, le plus confondu, dans cette histoire, était Willie Ouellette qui venait, sans le vouloir, d'humilier le plus grand orateur de taverne du quartier, son nouvel ami, et de semer le doute, ce bobo, cette plaie inguérissable, dans le cœur de ses frères. (GF, 118).

Dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, l'action du roman se joue également dans l'échange dialogué. Observons d'abord la querelle qui oppose Sœur Sainte-Catherine à mère Benoîte des Anges au sujet de la jeune Simone Côté. Sœur

Sainte-Catherine, telle un Rodrigue en cornette, partagée entre son devoir et son affection pour la jeune élève, choisit de répliquer à sa supérieure :

« Simone Côté est une impertinente qui nous rit à la figure derrière ses airs de petite sainte... » « Vous ne la connaissez pas... » « Suffit! C'est moi qui choisis les sujets de discussion dans ce bureau, sœur Sainte-Catherine, ne l'oubliez pas! » [...] « Ma mère, vous perdez votre sang froid... » (*TP*, 216)

En provoquant la colère de sa supérieure, Sœur Sainte-Catherine signe son arrêt de mort : « J'endure vos sévices et vos sarcasmes depuis assez longtemps, ma fille, le temps de sévir est arrivé! Je vous bannis, et le mot "bannis" n'est pas trop fort, je vous bannis de cette école pour aussi longtemps que j'y serai moi-même [...]. » (*TP*, 218). La force de la parole agissante est accentuée par la présence du verbe illocutoire « bannir » qui est répété trois fois par Mère Benoîte des Anges.

Ce qui ressort jusqu'à maintenant de nos analyses, c'est que la théâtralité des dialogues relève tout aussi bien de leur facture (transposition du joul à l'écrit, autonomie du discours direct) que de leur rôle au sein de la fable (informer le lecteur, caractériser les personnages, constituer l'action). Toutefois, la théâtralité de la parole romanesque ne se résume pas qu'à une mise en scène efficace des échanges dialogués. La narration constitue également une instance d'énonciation qui participe grandement à la théâtralisation de la langue des « Chroniques ».

2. La théâtralité de l'écriture narrative

À l'époque où Tremblay entame l'écriture du premier tome des « Chroniques », il compte déjà à son actif plus de douze pièces de théâtre ainsi qu'une comédie musicale. L'auteur, habitué d'écrire des textes destinés à la représentation scénique, semble éprouver un inconfort face à la présence d'une instance énonciative autre que celle du personnage-acteur. Il déclare d'ailleurs au sujet de l'écriture de *La grosse femme d'à côté est enceinte* :

C'est la première fois que je prends le rôle traditionnel du conteur qui écrit une langue et fait parler les personnages dans leur langue à eux. Quand je parle, c'est moi qui parle; quand eux parlent, il n'y a pas de « dit-il », « dit-elle », « fit-il », « fit-elle »; je ne m'immisce jamais dans ce que mes personnages disent³⁰.

Tout particulièrement dans les trois premiers tomes, les procédés mis en place afin d'enchâsser les dialogues à l'intérieur du tissu narratif cherchent intentionnellement à atténuer la voix du narrateur au profit de la parole des personnages. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le discours présenté à la forme directe occupe plus du tiers du roman, soit 34 % du récit³¹. Il ne se passe en effet rarement plus de quelques lignes

³⁰ *Le Monde*, 9 novembre 1979, cité par Lise GAUVIN, *loc. cit.*, p. 155-156.

³¹ Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* et *La Duchesse et le roturier*, afin de calculer le pourcentage du texte consacré aux dialogues, nous avons compté le nombre de lignes occupées par le discours direct des personnages par rapport au total des lignes du roman. Dans *Des nouvelles d'Édouard*, *Le premier quartier de la lune* et *Un objet de beauté*, étant donné que la disposition typographique des dialogues est différente, nous avons dû changer notre méthodologie. En effet, les répliques ne sont pas présentées bout à bout comme c'est le cas dans les trois premiers tomes. L'auteur utilise plutôt le tiret et le saut de ligne pour annoncer le changement de locuteur. Nous avons donc opté, pour la méthode de Sylvie Durrer inspirée des travaux de Claudine Gothot-Mersch : « Les pourcentages ont été obtenus en comptant les lignes occupées par les dialogues au discours direct par rapport au montant total des lignes du roman. Comptait pour une ligne toute réplique, quelle que soit sa longueur. Lorsqu'une réplique occupait plus d'une ligne, n'étaient comptées comme unités supplémentaires que celles qui

avant qu'on ne mette en scène les échanges verbaux et ceux-ci peuvent s'étendre sur plusieurs lignes, voire plusieurs pages avant que la narration ne vienne interrompre leur flot par une indication gestuelle ou un complément d'information.

On remarque que le style de l'auteur commence à changer quelque peu à partir du deuxième tome. On relève en effet la présence dans le texte de quelques verbes introducteurs du discours direct et on observe une diminution progressive des passages dialogués. Ces remarques valent également pour le troisième tome. Dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* et dans *La Duchesse et le roturier*, les dialogues occupent respectivement 25 % et 23 % du texte. Malgré le fait qu'ils se retrouvent en moins grande concentration dans le récit, les échanges verbaux de ces deux romans conservent la verve et la force perlocutoire caractéristiques des dialogues du premier tome.

Mais, avec la publication du quatrième tome des « Chroniques », *Des nouvelles d'Édouard* en 1984, Tremblay effectue une véritable cassure par rapport à l'esthétique romanesque des trois premiers tomes. En effet, ce récit insère au sein de sa diégèse un long texte enchâssé, le journal de voyage d'Édouard, dans lequel le personnage-narrateur, en l'occurrence Édouard, raconte à la Grosse Femme ses mésaventures en sol français. Cette longue mise en abyme tend à évacuer la dimension dialoguée au profit d'une

faisaient au moins la moitié d'une ligne.» Sylvie DURRER, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 6.

représentation diégétique des événements. Ici, les dialogues n'occupent plus que 10 % du récit³². Tout se passe comme si Tremblay cédait volontairement la place à un de ses personnages, pour qu'il prenne en charge le récit et endosse son rôle de conteur.

La « dés-oralisation » dont témoigne le roman n'affecte toutefois pas la théâtralité de l'œuvre. Il serait faux de croire que, du point de vue de la parole romanesque, *théâtralité* et *oralité* sont synonymes. La théâtralité de ce quatrième volet relève d'un autre niveau et ne tient non pas à la force de ses échanges dialogués, mais dans la mise en scène d'une écriture qui affiche pleinement ses mécanismes et ses rouages.

Au commencement du récit de voyage, Édouard, qui se retrouve en situation d'écriture s'interroge sur la langue et se remémore ses compositions de jeunesse :

J'étais obligé d'inventer et ça m'a développé l'imagination! Je m'inventais non seulement des vacances mais aussi une invraisemblable campagne, mélange des forêts tropicales de Jules Verne que je dévorais étendu dans mon lit en mangeant du chocolat (déjà), et des coins du parc Lafontaine dans le bout des bosquets de la rue Calixa-Lavallée; je m'inventais des automnes doux et ensoleillés qui, au fond, étaient la même chose que l'été mais en rouge et or, et une paix familiale, exemplaire sur le papier mais qui aurait été insupportable de platitude dans la vraie vie. C'est comme ça que j'ai appris à écrire mon français à peu près correctement. Mais ça fait vingt-cinq ans de ça et vingt-cinq ans d'habitude de parler n'importe comment ont peut-être quelque peu terni mon incomparable style et, surtout, je me demande comment je vais retrouver ce français appris pour inventer au lieu de pour décrire... On verra bien... (NE, 631).

Bien que l'on ait souvent identifié le personnage de Jean-Marc (l'enfant de la Grosse Femme) comme étant l'alter ego de Tremblay, dans *Des nouvelles d'Édouard*, c'est le vendeur de souliers ventripotent qui incarne la figure de l'écrivain. On croirait en effet

³² Nous avons compté comme dialogues ceux que nous présente le narrateur extradiégétique tout comme ceux transcrits dans le récit intercalaire d'Édouard.

entendre la voix de Tremblay qui se remémore ses premiers écrits de jeunesse et qui se questionne sur la nécessité d'utiliser un langage châtié pour transposer sur papier son monde imaginaire (« je me demande comment je vais retrouver ce français appris pour inventer au lieu de pour décrire »).

Plus loin dans le texte, Édouard se surprend à imiter l'accent du capitaine :

Ça m'a pris trois bonnes secondes avant d'y dire quequ'chose. Pis une chose très étrange s'est produite : quand j'ai parlé, ma voix avait changé! Je sais pas ce qui s'est passé mais ... me « r » ont changé de place dans ma bouche! Je sais pas comment vous expliquer ça... J'essayais pas de parler comme lui, Dieu m'en garde, comme y diraient dans les romans français, mais j'étais pus capable de parler comme d'habitude... (NE, 642)

On croirait encore une fois entendre la voix de l'auteur de *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, cette fois-ci pour expliquer comment il en est venu à intégrer le vernaculaire, cette langue créée de toute pièce et qui n'est pas tout à fait la sienne, dans les passages narratifs de ses récits.

Tremblay pousse l'audace jusqu'à clamer haut et fort que le style de ce roman tranche volontairement par rapport aux tomes précédents des « Chroniques » : « En me relisant, je me suis rendu compte que mon style commence à changer... J'aime assez ça. Ça me revient et ça me fait plaisir. Mais faut pas que je me vante trop, d'un coup que je bloque ». (NE, 660). Délaissant le style oralisé caractéristique des trois premiers tomes, Tremblay opère un retour à l'esthétique de ses premiers récits de jeunesse. *Des nouvelles d'Édouard* est d'ailleurs le seul roman des « Chroniques » dont l'action ne se déroule pas à Montréal.

La mise à distance récurrente de la narration réaliste provoquée par la mise en évidence des procédés d'écriture, est accentuée par la structure du récit qui est construit selon le principe de la mise en abyme. En effet, la présence d'un genre intercalaire (le journal d'Édouard) à l'intérieur du récit multiplie les instances d'énonciation. Le personnage d'Hosanna qui a en sa possession le carnet de voyage de la Duchesse se transforme en Shéhérazade des temps modernes, le temps de raconter à Cuirette l'histoire d'Édouard. On a affaire ici à un empilement des instances d'énonciation puisque nous observons trois instances narratives principales : d'abord Édouard, l'auteur-narrateur-personnage du récit de voyage qui s'adresse à la Grosse Femme restée à Montréal, puis Hosanna, qui se trouve en possession dudit journal et décide d'en faire la lecture à Cuirette et finalement Tremblay lui-même, qui s'adresse au lecteur à travers un narrateur extradiégétique. Triple destinataire donc et triple destinataire qui rappellent les conditions d'énonciation du théâtre identifiées par Ubersfeld: « L'émetteur, au sens large du terme, est donc triple : scripteur-personnage-acteur; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur³³. »

D'autres différences du rendu de l'oralité de nature typographique, que l'on dénote entre le style d'Édouard et le style de Tremblay, sont de nature à moduler la perception du lecteur. Alors que Tremblay intègre directement les dialogues des personnages à l'intérieur des passages narratifs, et qu'il se limite à l'utilisation des guillemets pour

³³ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 9.

indiquer les tours de parole, Édouard préfère quant à lui recourir à l'utilisation du tiret et du saut de ligne pour mettre en scène la parole directe. Fait intéressant à noter, dans *Le premier quartier de la lune* et *Un objet de beauté*, Tremblay semble avoir adopté le style de son personnage puisque la prise de parole au discours direct est transposée à l'écrit à l'aide du tiret et du saut de ligne.

Les deux romans qui viennent clore le cycle affichent également des pourcentages nettement inférieurs aux trois premiers tomes en ce qui a trait à la proportion du récit consacrée aux échanges dialogués (14 % pour *Le premier quartier de la lune* et 20 % pour *Un objet de beauté*). Ici aussi, l'auteur mise sur la mise en scène d'une écriture qui affiche pleinement ses mécanismes et ses rouages.

Dans *Un objet de beauté*, Marcel, tout comme Édouard, se retrouve en situation de création et sert de masque, de *persona* afin d'offrir un accès direct à la voix de Tremblay. Prenons pour exemple ce passage où le héros absorbé par son monde imaginaire, se plait à concevoir un scénario de film. Ici, ce n'est plus l'auteur des *Belles-sœurs* mais le traducteur et le scénariste qui se font entendre :

Il sait qu'il parle anglais parce qu'il se trouve dans un film anglais ou américain tourné à Londres, mais il s'entend parler dans cette espèce de français bizarre des traductions de films étrangers, drôles à l'oreille parce que les accents toniques y sont déplacés pour suivre les lèvres des acteurs [...] Il s'entend, donc, essayer de parler un français plus élégant que son jocal quotidien, mais déformé par son manque de vocabulaire et son incapacité à imiter les accents étrangers. Pour lui, quelqu'un qui ne parle pas comme sa mère a un accent et il a souvent de la difficulté à suivre les Français, au cinéma ou à la télévision. Ils parlent vite, haut, et utilisent des mots à deux piasses auxquels il ne comprend rien. (*OB*, 994)

Édouard et Marcel semblent atteints de cette « surconscience linguistique » dont parle L. Gauvin, qui caractérise l'écriture d'une grande partie des écrivains québécois, et Tremblay tout spécialement :

La langue, premier matériau de l'écrivain, est un enjeu dont on ne saurait exagérer l'importance. Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones hors de France a ceci d'exemplaire que le français n'est pas pour eux un acquis mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. Engagés dans le jeu des langues, ces écrivains doivent créer leur propre langue d'écriture, et cela dans un contexte multilingue, souvent affecté des signes de diglossie³⁴.

À la lumière de nos analyses, on peut affirmer que le traitement de la parole dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » oscille entre deux postures bien distinctes. Tremblay alterne entre un désir de privilégier l'illusion en mettant en scène des dialogues efficaces et celui d'exhiber la convention théâtrale, par les nombreux rappels au lecteur du contexte d'énonciation dans lequel cette parole s'insère.

L'évolution des procédés mis en place par Tremblay pour théâtraliser la parole semble témoigner de cette « crise du drame » dont parle P. Szondi et qui affecte l'évolution de la forme théâtrale depuis la fin du dix-neuvième siècle. Alors que les trois premiers tomes semblent, d'un point de vue langagier, construits sur le modèle du « drame absolu » qui « exclut tout élément extérieur à l'échange interpersonnel

³⁴ Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 5.

qu'exprime le dialogue³⁵ », les trois derniers tomes, quant à eux, témoignent d'une écriture rhapsodique qui se définit comme « retournement constant du haut et du bas, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique [...] ³⁶».

³⁵ Hélène Kuntz et David Lescot, « Drame absolu » dans *Poétique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, p. 40.

³⁶ Céline Hersant et Catheribe Naugrette, « Rhapsodie », *ibid.*, p. 106.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous croyons avoir réussi à démontrer que les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » ne cessent d'affirmer leur caractère théâtral, sans pour autant que soit remise en doute leur dénomination générique. Ce que nous avons présenté dans notre introduction comme une « tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique » relève d'une multitude de procédés extrêmement variés qui modulent l'ensemble des six romans, et qui permettent d'offrir au lecteur un spectacle digne des grandes pièces de l'auteur.

Tremblay y parvient à l'aide d' « un principe essentiel de la représentation théâtrale¹ », à savoir l'ostension. Par des tableaux foisonnants de détails, appelés « hypotyposes », par des mises en abyme qui exploitent la représentation dans la représentation, par la réappropriation et la transposition à l'intérieur du récit de véritables figures emblématiques de la scène québécoise, par la place accordée aux numéros d'acteur, et par la mise en évidence du processus de fabrication de l'illusion, on assiste à une mise en œuvre récurrente du dispositif spectaculaire.

À cela s'ajoute un désir de transposer une pulsion toute dramatique au cœur des « Chroniques ». À travers un mouvement impétueux qui fait alterner et même cohabiter le comique et le tragique, le réel et le fantastique, le sublime et le grotesque, l'excès et le manque, l'auteur pratique non seulement le mélange des genres et des tonalités au sein

¹ Patrice Pavis, « Ostension », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 268.

de son œuvre, mais multiplie les procédés cherchant à accomplir la catharsis chez le lecteur.

Soulignons également que la théâtralité des « Chroniques » dépend d'un double régime discursif. Dans un premier temps, les dialogues des personnages présentés au discours direct sont conçus par l'auteur comme des dialogues de théâtre, puisqu'ils remplissent leurs rôles et adoptent leur facture. En se servant du jocal pour vitaliser la langue de ses personnages, en subordonnant la diégèse aux échanges verbaux, Tremblay cherche à faire de la parole romanesque un simulacre de l'échange conversationnel réel. Dans un deuxième temps, on assiste la mise en scène d'une écriture narrative qui affiche pleinement ses mécanismes et ses rouages. La narration, parce qu'elle donne également à voir la réflexion des personnages sur leur propre situation d'énonciation, offre un accès direct à la voix de l'auteur qui s'interroge sur les procédés d'écriture fictionnelle.

Plus qu'un désir d'imitation formelle, plus qu'une représentation du théâtre dans le roman ou qu'une influence qui se laisse voir dans le choix de certaines tonalités ou de certaines tournures de phrase, l'étude des différentes manifestations de la théâtralité à l'intérieur des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » nous permet de conclure à une évolution des thèmes et des procédés d'écriture de l'auteur depuis la publication de *La grosse femme d'à côté est enceinte* en 1978, jusqu'à la sortie d'*Un objet de beauté*, près de vingt ans plus tard, en 1997.

Cette évolution semble en lien étroit avec l'évolution même de la pratique théâtrale au

XX^e siècle. Alors que dans les premiers tomes, c'est la sphère publique et officielle du monde qui est théâtralisée par l'échange conversationnel, dans les derniers tomes, c'est le drame individuel du héros qui est mis en scène par le biais d'une écriture rhapsodique. Du conflit interpersonnel au drame individuel, d'une parole directe à une parole détournée, la théâtralité des « Chroniques » rend compte de la crise qui touche le théâtre moderne qui n'est plus un théâtre fondé sur la parole des personnages, mais une scène livrée à la voix de l'auteur et qui s'est repliée sur elle-même :

On y observe un déplacement fondamental : le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel, prend désormais pour siège principal la vie intérieure du personnage. Le drame prend la forme d'une confession et d'un autoportrait. Le théâtre n'est plus une action se déroulant dans un présent donné (même ancien), il est le travail du passé dans l'intériorité. Le moi qui s'exprime n'est plus ancré dans le cosmos, ni dans la société, ni dans sa maison, il est seul, nulle part et se disloque. Il ne peut que jouxter la monstruosité et la mort. Il *erre* et il se remémore. Et le théâtre devient méta-théâtre en ceci que le personnage cesse de prétendre à toute altérité par rapport à l'auteur, c'est l'auteur qui parle à travers lui et qui vagabonde par la parole. D'où la tendance de ce théâtre à épouser la forme du *soliloque narratif* sans début ni fin. Pourquoi sans début ni fin ? Parce que le récit de vie s'enclasse dans une temporalité et un espace devenus cérémoniels (cf. J.-P. Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.)².

C'est elle la véritable force modulante qui donne aux « Chroniques » une structure et un sens et qui en fait une œuvre résolument ancrée dans une esthétique de l'hybridation générique.

² Michel VINAVER, «Conférence de Prague», *Agôn* [En ligne], Matière Vive, Perspectives, mis à jour le : 04/02/2010, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=283>.

Bibliographie

1. Corpus à l'étude

La Grosse Femme d'à côté est enceinte, 1978.

Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges, 1980.

La Duchesse et le roturier, 1982.

Des nouvelles d'Édouard, 1984.

Le premier quartier de la lune, 1989.

Un objet de beauté, 1997.

Édition de référence: *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, coll. « Thesaurus », Leméac /Actes Sud, 2000.

2. Corpus critique concernant l'œuvre de Michel Tremblay

ARINO, Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois », *Études françaises*, « Sociologie des Littératures », vol.19, n°3, hiver 1983-84, p. 51-64.

BROCHU, André, « D'une lune à l'autre ou les avatars du rêve », dans DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 31-43.

-----, *Rêver la lune, L'Imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002.

CANTIN, Louise Cécile, *Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay*, Vancouver, Simon Fraser University, 1972.

DARGNAT, Mathilde, *L'oral comme fiction, Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, Université de Provence et Université de Montréal, 2006, volume 1.

Adresse URL : <http://hal.inria.fr/docs/00/13/60/43/PDF/theseMDTELMars07.pdf>

-----, « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », *Études françaises*, volume 43, numéro 1, 2007, p. 83-100.

-----, « La catégorisation de la variation linguistique dans un cadre fictionnel » dans *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 2010, p. 1-21.
Adresse URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/41/85/03/PDF/DARGNAT-BARCELONE09.pdf>

DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE, « Introduction », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 11-26.

GAUVIN, Lise, « Le théâtre de la langue », dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 153-176.

-----, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

-----, « Faits et effets de langue », dans *Les langues du roman, Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Lise GAUVIN (dir.), Montréal, Espace littéraire, 1999, p. 53-71.

-----, « Littérature et langue parlée au Québec », *Études françaises*, vol. 10, n° 1, février 1974, p. 80-119.

GODIN, Jean Cléo, « Mal écrire ou parler beau », dossier « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone*, n°32, Sherbrooke, 1988, p. 113-120.

GUÉNETTE, Jérôme, *Les sources populaires de l'imaginaire romanesque de Michel Tremblay*, mémoire, Université de Montréal, 1994.

LABERGE, Ginette, *Utilisation des québécoisismes lexicaux par l'auteur-narrateur dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal »*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994.

MAILHOT, Laurent, « Michel Tremblay, ou le roman-spectacle », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 163-173.

PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1999.

POPOVIC, Pierre, « La rue *fable* », dans DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, tome II, Carnières, Lansman, 2005, p. 45-62.

TURBIDE, Roch, « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix et Images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 213-224.

VERCIER, Bruno. « La “dés-oralisation” dans les romans de Michel Tremblay », dossier « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone*, n°32, Sherbrooke, 1988, p. 35-44.

3. Corpus critique sur le théâtre

Dictionnaire du théâtre, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1998.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin / Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 1964.

BORNECQUE, Pierre Henry, *Les Procédés comiques au théâtre*, Paris, Panthéon, 1995.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

FÉRAL, Josette, « Foreword », « Theatricality », *Substance*, vol. 31, n° 2 et 3, 2002, p. 3-13.

FÉRAL, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, Paris, septembre 1988, p. 347-361.

GIGNOUX, Hubert, *Un rire : essai d'histoire subjective de la comédie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ISSACHAROFF, Micheal, *Lieux comiques ou le temple de Janus*, Paris, José Corti, 1990.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

LARUE, Anne, « Avant-propos », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 3-17.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Terence, Molière*, 3e éd., Paris, José Corti, 1985.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002.

-----, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 4e édition revue et augmentée, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2007.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

PLANA, Muriel, « La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, études de textes », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

SARRAZAC, Jean-Pierre, assisté de Catherine NAUGRETTE [et al.], *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, *Études théâtrales* n° 22, Louvain, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

STEINBERG, Véronique, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans *Théâtralité et Genres Littéraires*, Anne Larue (dir.), Paris, Publications de la licorne, 1996, p.51-61.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

-----, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996 [1977].

-----, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

-----, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

VINAVER, Michel, «Conférence de Prague», *Agôn* [En ligne], Matière Vive, Perspectives, mis à jour le : 04/02/2010, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=283>.

4. Corpus critique général

ARISTOTE, *La poétique; traduction, introduction et notes de Barbara Gernez*, Paris, Classiques en poche, 1997.

AUERBACH, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, [1946] 1968.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad., Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

-----, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

-----, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953.

DUCROT, Oswald, « Les lois du discours », *Langue française*, n° 42, 1979, p. 21-33.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2003.

DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, NRF Gallimard, 1969.

GADET, Françoise et MAZIÈRE Francine, « Effets de langue orale », *Langages*, n° 81, 1986, p. 57-74.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1996.

KAYSER, Wolfgang Johannes, *The Grottesque in Art and Litterature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.

MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, déc. 1982, p. 6-23.

OST, Isabelle, « Le jeu du grotesque ou le mirioir brisé », dans Isabelle OST, Pierre PIRET, Laurent VAN EYNDE (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 29-42.

PRINCE, Gérald, « Le discours attributif », *Poétique*, vol. 9, n° 35, 1978, p. 305-313.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le comique / introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Véronique Sternberg*, Paris, Flammarion, 2003.

-----, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans Anne LARUE (textes réunis et présentés par), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 51-61.

WELLNITZ, Philippe, « Le grotesque littéraire - simple style ou genre à part entière? », dans Isabelle OST, Pierre PIRET, Laurent VAN EYNDE (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 15-27.

5. Entrevues de Michel Tremblay

Entrevue accordée à Marie-France BAZZO, Première chaîne de Radio-Canada, le 29 décembre 2000.

http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/4989/

Entrevue accordée à Claude GINGRAS, « Mon Dieu que je les aime, ces gens-là! », *La Presse*, 16 août 1969.

Entrevue accordée à Wilfrid LEMOINE, Télévision de Radio-Canada, le 17 octobre 1975.

http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/theatre/clips/4983

