

ENTRE LE THÉÂTRE, L'OPÉA ET LE ROMAN : LE CAS DE MICHEL TREMBLAY

PETR KYLOUŠEK

Université Masaryk, Brno

BETWEEN THEATRE OPERA AND NOVEL: THE CASE OF MICHEL TREMBLAY

In the frame of Quebec literature, Michel Tremblay's poetics is an attempt to transfiguration of plebeian axiology in high literature, universal in scope. The slang of the Montreal periphery (so called *joual*) and its speakers, which are mostly marginal characters, are highlighted by the application of the principles of religious drama, Greek tragedy and opera as the constituent parts of Tremblay's theater and prose. To identify and illustrate these principles at different structural levels, the paper analyses the novels *Le Premier Quartier de la lune* (1989), *Le cahier noir* (2003), *La Traversée de la ville* (2008) and the drama *Sainte Carmen de la Main* (1976).

Keywords: Quebec literature, Michel Tremblay, intergeneric poetics

Dans le contexte québécois, la poétique de Michel Tremblay représente une tentative de transfiguration de l'axiologie plébéienne en littérature élevée, de portée universelle. Le *joual*, langue de la périphérie montréalaise, et ses locuteurs, personnages souvent marginaux, sont mis en valeur par l'application des principes du drame religieux, de la tragédie grecque et de l'opéra qui s'inscrivent dans les procédés constitutifs des pièces de théâtre et des proses.¹ Or, il ne s'agit pas seulement, chez Tremblay, d'un usage subtile des genres et de leur interaction, mais d'une écriture qui pose des questions fondamentales sur les limites et la nature de la *mimésis* et les qualités de la parole, autrement dit sur les potentialités de la représentation par la parole et de la parole. Les réflexions générales de la partie introductive seront illustrées par les différentes modalités exploitées par Michel Tremblay, notamment dans les romans *Le Premier Quartier de la lune* (1989), *Le cahier noir* (2003), *La Traversée de la ville* (2008), et la pièce de théâtre *Sainte Carmen de la Main* (1976).

¹ Au niveau stylistique, la sublimation du joual a été analysée par Markéta Jelínková dans *La dynamique scripturale dans le «cycle des Belles-soeurs» de Michel Tremblay*. Brno : Masarykova univerzita, 2007. Le texte de ce mémoire de master est accessible par internet à l'adresse http://is.muni.cz/th/64296/ff_m?info=1:zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3DMark%C3%A9ta%20Jel%C3%ADnkov%C3%A1%26start%3D1 [28.09.2014].

La différence entre le *showing* et le *telling*,² une des dichotomies caractéristiques de la critique anglo-saxonne, remonte au contentieux entre Platon et Aristote au sujet de la *mimésis* et de la *diégésis*.³ S’y ajoute encore la problématique de la représentation, telle que suggérée chez Horace : « ut pictura pœsis »,⁴ qui implique la problématique de la perspective (narrative) en même temps que la relation entre la peinture (l’image) et la parole, défi que relèvera, au XVIII^e siècle, Gotthold Ephraim Lessing⁵ avec *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* en initiant la réflexion moderne sur la relation entre la temporalité et la spatialité dans les différents arts, dont la littérature. Toutefois, du point de vue du problème traité, c’est la relation entre la représentation (la mise en scène, le spectacle) et la narrativité qui nous intéresse.

La première distinction, celle de Platon, contestée par Aristote, sur laquelle se fonde un premier clivage définitoire séparant les genres dramatiques et narratifs, ne constitue pas une cloison étanche. Même à l’intérieur de chaque domaine, l’élément constitutif est complété et accompagné par les traits caractéristiques de l’autre. Ainsi la narration ne va pas sans la description, ni sans la mise en scène de l’intrigue ; l’action dramatique ne peut se passer de narration, ni de scénographie. Reste le troisième élément - la musicalité que l’oeuvre de Michel Tremblay exige d’impliquer. Là encore la dichotomie de la représentation, celle du *showing* et *telling*, offre un appui. En fait le *telling*, la parole esthétisée, recourt à la valorisation sémantique des qualités acoustiques du signifiant dont les effets sonores et rythmiques peuvent être soulignés à l’aide d’instruments, comme ce fut le cas, dès l’antiquité, de la mélodie grecque ainsi que de la parole, représentée sur scène, des passages choriques des pièces de théâtre. C’est cette composante du spectacle antique, tel que perçu ou imaginé par les intellectuels de la *Camerata fiorentina* (*Camerata de’Bardi*) qui, dès le prime baroque,

² Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London : J. Cape. 1921. Banfield, Anne. *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the Language of Fiction*. Boston, London, Melbourne : Routledge and K. Paul. 1982.

Traduction française par Cyril Veken *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil. 1995.

³ Aristotélés. *Poetika*. Praha: OIKOUMENH, 2008, 1448 a, 1460 a. Platón. *Ústava*. Praha: OIKOUMENH. 2005, 393a, 393 b, 393 e.

⁴ Valerius Horatius Flaccus. *Carmina*. Leipzig : Teubner. 1912, p. 321 : « Ad Pisones (Ars poetica) », *Epistulae II*, vv. 361-365: « Vt pictura pœsis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen, / haec placuit semel, haec decies repetita placebit.»

⁵ Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: C. F. Voss. 1766. Réédition moderne in *Werke. 1766-1769*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verl. 1990.

a ouvert la voie à la naissance de l'opéra,⁶ genre musical hybride intégrant le *showing* et le *telling* sur scène.

Les remarques préliminaires permettent de questionner, sous cet angle, les textes de Michel Tremblay. En effet, par quels aspects les éléments musicaux et dramatiques s'y présentent-ils? Quels en sont les effets esthétiques et à quelles visées de l'auteur correspondent-ils? La double dominante de la carrière de Michel Tremblay – dramaturge et prosateur – s'inscrit dans une trajectoire où le théâtre, d'abord prépondérant, cède progressivement à l'écriture romanesque qui, de ce point de vue, semble intégrer le mieux les composantes musicale et dramatique au sein de la narration. Aussi les romans choisis à titre d'illustration constituent-ils le point nodal de l'analyse.

Musicalité

Certes, Michel Tremblay n'est pas musicien, mais un amoureux de la musique, auteur d'un livret d'opéra, d'un cycle de chansons et de deux comédies musicales ainsi que des paroles d'une douzaine de chansons.⁷ Dans sa biographie, l'admiration pour la musique apparaît liée à son univers intime, voire érotique.⁸ La musique est reconnue par l'auteur comme un modèle de l'écriture, notamment l'opéra dont il admire « les enchevêtrements des actions, les voix parallèles »⁹ et le caractère absolu de l'effet lyrique: « Toutes mes pièces sont très près de l'opéra, l'opéra étant pour moi l'absurdité complète, le théâtre parfait. »¹⁰ De plus, la musique peut « faire passer plusieurs émotions fortes à la fois ». ¹¹ Aussi, la musique est-elle souvent thématifiée dans les romans tremblayens, telle la scène du piano dans *La Traversée du continent* et le plaisir éprouvé par l'enfant Rhéauna (dite Nana) qui assiste au concert improvisé de sa tante.¹² Pour mieux cerner la co-présence du théâtre et de la musique dans le récit, voyons ce passage du *Premier Quartier de la lune* où Rhéauna/Nana/, devenue « la grosse-femme » figure, cette fois, comme confidente au cours d'une banale scène de ménage transformée en une scénographie de l'opéra héroïque avec, en arrière fond,

⁶ Trojan, Jan. *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl : Paseka. 2001, pp. 15-17; Kaminski, Piotr. *Mille et un opéras*. Paris : Librairie Arthème Fayard. 2003, p. 221. Smolka, Jaroslav et alii. *Malá encyklopedie hudby*, Praha: Editio Supraphon. 1983, p. 470.

⁷ Agence GOODWiN. *Michel Tremblay : auteur. Curriculum vitae. Mis à jour le 3 août 2013*. Montréal : Agence GOODWiN. <http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/00_tremblay_michel_cv-fr_0.pdf> [13.09.2014].

⁸ Voir le chapitre « Tristan und Isolde. Richard Wagner ». In Tremblay, Michel. *Douze coups de théâtre*. Montréal : Leméac, 1992, pp. 167 sqq. Il s'agit d'un ouvrage autobiographique.

⁹ Boulanger, Luc. *Pièces à conviction : entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac. 2001, p. 31.

¹⁰ DuTurbande, Roch. « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix&Images*, VII, 2, hiver 1982, p. 214.

¹¹ Boulanger, Luc. *Pièces à conviction : entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac, 2001, p. 31.

¹² Tremblay, Michel. *La Traversée du continent*. Montréal/ Arles : Leméac/Actes Sud. 2007, pp. 98-99.

l'agencement de la tragédie. Le « chant » y produit un effet à la fois harmonisateur et cathartique:

L'enfant de la grosse femme se tenait un peu en retrait. Il ne voulait pas voir sa mère mêlée publiquement à une crise de sa tante et se disait que si celle-ci se remettait à hurler il courrait... [...].

Albertine leva les yeux, dévisagea sa belle-sœur pendant quelques secondes avec une expression d'illuminée qui ne sait plus trop où elle se trouve, puis tourna la tête vers la rue. La raison sembla lui revenir et elle porta sa main à son front. Elle traversa le balcon en contournant la chaise berçante de la grosse femme et vint s'appuyer au garde-fou. Elle se tenait toute droite, les mains bien à plat sur le bois verni, la tête haute, ce qui était rare chez elle. Et quand elle ouvrit la bouche tout était redevenu clair.

Ce fut d'abord un *récitatif* à peine murmuré, une préparation à quelque chose d'important, une mise en situation; il était question de la vie en général et d'une cage personnelle en particulier; il était question de malheurs refoulés dans le creux d'un lit avec un oreiller sur la tête pour que le reste de la maison n'entende pas les cris de rage ; il était question de promiscuité, d'hypocrisies, d'amours qui n'arrivent pas à s'exprimer et de sauces blanches qui figent dans l'assiette ; il était question de solitude au milieu d'un va-et-vient incessant et de folie aperçue furtivement quand il ne reste plus rien d'autre, la solution à tout, le parfait refuge. C'était *lent*, précis, *doucement modulé* et ça crevait le cœur.

Puis vint le *grand air*.

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 cœur*, 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 existait. [...]

Au fur et à mesure que se déroulait le *chant*, des portes s'ouvrirent sur la rue Fabre. Les mères des enfants, d'autres, plus vieilles ou plus jeunes, sortirent sur leurs balcons, s'appuyèrent à leur tour au garde-fou ou à la colonne de soutien. Elles *ponctuaient le grand air* de l'héroïne *d'onomatopées* ou de bribes de phrases qui *s'enroulaient autour du chant pour le porter plus haut*. On entendait des - Ah oui !., des Certain !, des C'est donc vrai..., des Vous avez ben raison... qui soulignaient l'ingratitude des enfants, leur inconscience, leurs exigences. Leurs malheurs étaient moins flamboyants que celui de la petite femme sur le balcon, mais elles s'identifiaient à elle qui osait prendre la parole même si l'héroïne n'avait pas conscience de leur présence. Elles *suivaient l'air avec leur corps*, se balançant, certaines *chantaient* bouche fermée, d'autres *poussaient de petites plaintes* qui leur faisaient du bien. *Les voix s'ajoutant aux voix*, le *chant* finit par prendre son *envol* et monter tout droit dans le ciel d'un invraisemblable bleu.

L'air s'acheva sur le souffle, dans une longue *note* filée qui se termina dans un *soupir*, après que la tragique eut insinué que sous tout ça couvait un grand amour qui jamais n'arriverait à s'exprimer. Elle était penchée par-dessus le garde-fou, dans une position d'extrême faiblesse. Elle ne se redressa pas comme si elle avait attendu une énorme ovation qui tardait à venir.

Le *chœur* se défit. Les enfants s'éloignèrent lentement pour aller rejoindre leurs mères. Seul l'enfant de la grosse femme resta au pied de l'escalier. Il n'osait pas encore monter à *l'autel de la tragédie*.

La *confidente* se leva, se pencha sur la *tragique* qu'elle prit par la main, qu'elle obligea à se redresser et qui finit par s'appuyer contre son épaule. La confidente eut une seule phrase que personne n'entendit parce qu'elle fut *murmurée* à l'oreille de la tragique. Elles entrèrent dans la maison comme on *sort de scène*.

L'enfant de la grosse femme *frappa ses mains* l'une contre l'autre trois fois.¹³

Deux raisons semblent justifier la longue citation. La première est la présence du petit garçon de la grosse femme, spectateur-focalisateur de la scène, figure autobiographique, car futur écrivain et dramaturge qui utilisera, une fois qu'il le sera devenu, une scénographie analogue au passage décrit dans sa pièce à orchestration musicale *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1996).

La deuxième raison est la (re)présentation même où les composantes dramatiques (scénographie, distribution des rôles, présence du chœur) fusionnent avec les caractéristiques musicales de la parole. Le texte cité est une scène originale de la naissance de l'écrivain-dramaturge où la parole et la musique fusionnent dans une sorte d'opéra dont la magie transfigure le banal qui est sublimé, porté à l'universalité existentielle, métaphysique. La musicalité est certes signalée et ponctuée par la terminologie musicale (*récitatif, grand air* etc.), mais l'effet « opéra » et les caractéristiques que Tremblay y assigne (*l'absurdité complète, le théâtre parfait*) sont ici réalisés par le biais de la composition motivique à effet musical, analogue à la simultanéité des accords, et qui brise la chaîne événementielle, causale, en escamotant la chronologie. La narration transforme le discours direct du monologue d'Albertine (« Ce fut d'abord un récitatif... ») en produisant un effet cumulatif de simultanéité à l'aide des répétitions anaphoriques (« il était question ») et en concentrant l'attention non sur la succession des événements, mais sur la conséquence : le désespoir d'Albertine et sa révolte contre la nécessité représentée, justement par l'ensemble de sa vie passée qui l'enserme dans une cage. L'élément épique, et la temporalité, cèdent à la situation lyrique, au pathos, à l'émotion. Il importe, à ce propos, de signaler le jeu du champ sémantique de la raison (« La raison sembla lui revenir ; tout était redevenu clair »; « s'exprimait... clairement pour la première fois de sa vie »). Tremblay semble remonter là aux origines de la tragédie, au principe apollinien et dionysien de la thèse de Nietzsche¹⁴, autrement dit à la passion maîtrisée par le *logos*, une

¹³ Tremblay, Michel. *Le Premier Quartier de la Lune*, in *Chroniques du Plateau-Mont-royal*. Montréal/ Arles : Leméac/ Actes Sud. 2000, pp. 940-942. Souligné par nous.

¹⁴ Nietzsche, F. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, Idées. 1970.

parole ordonnée, mais qui n'est nécessairement ni raison, ni rationalité. Or, ce *logos*, Tremblay semble le voir non dans l'enchaînement des événements et la causalité de l'intrigue, mais dans la maîtrise d'une situation lyrique, donc de l'émotion énoncée. C'est en ce sens, peut-être, et dans le refus d'accentuer la causalité de l'intrigue que l'on peut comprendre l'absurdité et la perfection réclamées par Tremblay. Le caractère lyrique de la narration obéit à une esthétique/éthique de l'Élévation, de la sublimation (« autour du chant pour le porter plus haut »), à l'*harmonia mundi* reliant l'individu et la communauté à l'univers (« un grand amour ») et qui constitue la *catharsis* émotionnelle.

Dès son premier grand succès sur la scène, les *Belles-Sœurs* (1968), le traitement de la parole sera musical. Le fait est d'autant plus significatif que Michel Tremblay recourt dans ses pièces non pas à la langue littéraire, mais au parler argotique de la périphérie montréalaise, le soi-disant *joual*, dans lequel la Révolution tranquille voyait le signe identitaire de la québécoité. Tremblay ne fut pas le premier à utiliser le *joual* dans ses pièces. Mais à la différence de ses prédécesseurs (tel Marcel Dubé), il refuse de l'inclure dans une poétique traditionnelle, mimétique, où la langue argotique, destinée à produire un « effet de réel » reste axiologiquement subordonnée à la langue littéraire, supérieure, en tant que l'illustration mimétique, réaliste, de la marginalité sociale. Tremblay prend le *joual* comme la base et le point de départ de la création d'une langue esthétisée. Il transforme l'argot en langue littéraire en recourant aux figures rythmiques et sonores et aux tropes. Ce travail sur la langue est complété par le souci du sublime et de la grandeur tragique, inspirés par la tragédie grecque et le drame religieux, autrement dit par les *pageants* de la tradition américaine, tant anglophone que francophone.¹⁵ Les deux modèles se combinent pour la plupart comme en témoignent

¹⁵ Rappelons la tradition des pageants à sujets religieux au Québec. Leur présence et importance semblent occultées par l'histoire littéraire qui se contente de quelques mentions. La cause probable, en plus des sources éditoriales défectueuses, est sans doute le détachement ou la méfiance des élites intellectuelles, y compris, partiellement, les élites de l'Église catholique, vis-à-vis d'un théâtre populaire au sens large du terme. Rappelons le triomphe de *La Passion* (1902) de Germain Beaulieu et de Julien Daoust au Monument national : trente-cinq mille spectateurs en trois semaines. La pièce sera reprise régulièrement pendant plus de vingt-cinq ans. Le co-auteur, Julien Daoust cultive la thématique religieuse avec *Conscience d'un prêtre*, *Pour le Christ*, *Triomphe de la Croix* (créé en 1903, publié en 1928). La popularité des « jeux choraux évangéliques », « jeux mariaux », « fantaisies religieuses » ou « mystères », va se poursuivre jusqu'au seuil des années 1960, comme l'attestent par exemple *Le Gémissement vers la Colombe* (1937), *Notre-Dame-des-Neiges* (1942) ou *Notre-Dame de la Couronne* (1947) de Gustave Lamarche ; *Féerie indienne* (1939) et *Notre-Dame-du-Pain* (1947) de Rita Lasnier ; *Le jeu de Celle qui, d'un océan à l'autre, étend son manteau* (1954) de Soeur Paul-Émile ou *Le Pageant marial* (1958) de Frank Shields, etc. Mentionnons encore le film de Denys Arcand *Jésus de Montréal* (1989). Voir Godin, Jean-Cléo. « Julien Daoust dramaturge 1966-1943 », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada (Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales du Canada)*, IV, 2, Fall 1983. Tourangeau, Rémi et Fortin, Marcel. « Le phénomène des pageants au Québec », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada (Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales du Canada)*, VII, 2, Fall 1986.

certaines pièces de théâtre telles *Sainte Carmen de la Main* (1976), *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1977) ou *Hosanna* (1973).

La scène liminaire de *Sainte Carmen de la Main* peut servir d'exemple. Les chœurs, à l'antique, conduits par deux coryphées, se composent l'un de travestis, l'autre de prostituées au bout de leur nuit de travail sur le boulevard Saint-Laurent, à Montréal. Les paroles obéissent pour la plupart au rythme ternaire, anapestique, celui des dithyrambes antiques ou bien se groupent en différentes séquences de la versification régulière (tétrasyllabes, hexasyllabes, octosyllabes ou bien alternances d'heptasyllabes et de pentasyllabes); les reprises et les anaphores ponctuent les échanges lyriques; le passage est composé comme une partition de musique où les répliques se suivent, se relaient, se recourent se chevauchent ou s'accordent sur le mode polyphonique.

Les deux chœurs entrent lentement, le premier guidé par Sandra, le second par Rose Beef.

Chœur I : À matin, le soleil s'est levé.

Chœur II : À matin.

Chœur I : Le soleil.

Chœur II : Je l'ai vu.

Chœurs I et II : J'ai vu le soleil se lever, à matin, au bout d'la rue Sainte-Catherine.

Chœur I : Une grosse boule de feu rouge.

Chœur II : Sang.

Chœurs I et II : Rouge sang.

Sandra : D'habitude, le soleil se fait attendre...

Rose Beef : ... y tarde à se montrer, d'habitude...

Sandra et Rose Beef : ... Chus t'obligée de regarder ben des fois au bout d'la rue pour voir une différence dans le ciel...

Sandra : Mais à matin, y s'est levé...

Chœurs I et II : ... tout d'un coup !

Rose Beef : Y'a pas eu changement dans le ciel...

Sandra : Y faisait noir, pis tout d'un coup...

Chœurs I et II : Le soleil est v'nu au monde comme un coup de poing rouge au bout d'la Catherine!

Sandra : C'tait beau!

Rose Beef : C'tait beau!

Chœur I : Chus restée de mon côté de la rue.....

Chœur II : Chus restée de mon côté

Chœur I : J'ai juste crié aux filles

Chœur II : de la rue...

Chœur I : d'l'aut'bord :

Chœur II : crié.¹⁶

¹⁶ Tremblay, Michel. *Carmen de la Main*. Montréal: Leméac. 1989, pp. 13-15.

Comme le titre de la pièce et la citation l'indiquent, Tremblay transfigure la banalité en recourant à deux sources majeures : la tragédie grecque et la tradition hagiographique, les deux d'ailleurs fusionnent dans la construction dramatique. Les chœurs incarnent l'*ecclesia*, autrement dit la communauté, et les phases éthiques de la tragédie grecque – *hybris*, *hamartia*, *anagnorisis*, *catharsis*, *pathos*¹⁷ – correspondent *grosso modo* à la phase blasphématoire, à la faute, au repentir et à l'absolution chrétiens. Dans le cas de *Carmen de la Main*, c'est aux humiliés – prostituées et travestis – que la chanteuse Carmen vient offrir une chance de salut par sa voix. Ses chansons, une sorte de bonne nouvelle-évangile, laissent entrevoir à tous les déclassés un espoir de rachat, une dignité. Les valeurs changent : Bec-de-Lièvre, lesbienne, cesse de se mépriser, pour envisager sa relation comme un don d'amour, les putains et les travestis se voient restituer leur fierté d'êtres humains. Mais il y a des limites à ne pas dépasser, on avertit Carmen du danger. Présomptueuse, elle lance un défi qui est au-dessus de ses forces et qui risque de bousculer l'ordre du monde clos de la Main. La mafia de la Main intervient pour garder son pouvoir. Elle élimine le scandale – Carmen. Son assassin arrange le récit de sa mort en une sale histoire de jalousie lesbienne. Or, c'est la réplique de Bec-de-Lièvre qui restera comme une attestation de la vérité – un *martyrion* justement.

Dramaturgie musicale et récit dramatique

Plusieurs textes dramatiques de Tremblay ressemblent à une composition musicale. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) est un quatuor pour quatre voix, *Albertine en cinq temps* (1984) est un quintette pour un seul personnage saisi à cinq moments de sa vie. Si le théâtre tremblayen se reconnaît d'inspiration musicale, la prose, elle, semble cumuler la double expérience, dramatique et musicale, de l'auteur. Témoin le deuxième volume des *Traversées - La Traversée de la ville*. Comme l'indique le titre de la partie centrale du roman « Double fugue », le texte est formé par deux récits alternés en un contrepoint compositionnel et thématique: d'un côté l'histoire de l'arrivée de Maria Rathier à Montréal, en octobre 1912, et de ses retrouvailles difficiles avec ses deux sœurs et son frère, et de l'autre côté celle de sa fille Rhéauna/Nana qui, en août 1914, traverse la ville, en sens inverse, vers la gare Windsor, afin de rejoindre ses deux autres sœurs restées en Saskatchewan où elle entend amener aussi son demi-frère Théo et sa mère, pour les protéger de la guerre récemment éclatée en Europe. Les deux mouvements – spatiaux et musicaux à la fois et qui, centripète et centrifuge, se heurtent - sont introduits par le « Prélude » qui explique les raisons qui avaient

¹⁷ Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod. 1996.

poussé Maria à quitter les États-Unis où elle travaillait, et ils sont suivis par le « Deuxième prélude en guise de coda » qui raconte l'arrivée de Nana, en août 1913, à Montréal et sa rencontre décevante avec sa mère Maria, après cinq ans d'absence. La fugue de Nana, en conclusion du roman, s'effectue sous le signe de la présomption, de la fierté et de l'entêtement (*hybris*), de la faute commise (*hamartia* ; aveuglement, transgression de l'interdit maternel, mensonge à sa mère), jusqu'à l'*anagnorisis* qui lui fait entrevoir « l'absurdité de son entreprise » (2008 ; 192) au moment où elle demande les billets au guichet de la gare et est reconnue comme fugueuse et déclarée suspecte. Ridiculisée, elle traverse l'enfer du désespoir, d'autant plus *pathétique* qu'il est enfantin, avant d'être sauvée par une vieille dame à qui elle se confie (Tremblay 2008, 197). Cette *catharsis* finale est soulignée par l'orage qui se prépare tout au long de la traversée de la ville et qui s'abat, comme l'eau purificatrice, au moment de la confession.

La structuration dramatique du récit tremblayen est un fait constaté par la critique. L'hexalogie *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, dont *Le Premier Quartier de la lune*, cité ci-dessus, est le cinquième volume (1989), est qualifiée par Laurent Mailhot de « roman-spectacle ».¹⁸ On peut formuler la même constatation à propos de la série des trois *Cahiers* de Céline Poulin, *noir*, *rouge* et *bleu* (2003, 2004, 2005) dont nous prenons, en vue de l'analyse, le premier volume *Le cahier noir*.¹⁹ La protagoniste, désireuse de devenir écrivain, rédige son journal intime. Elle est frappée par le destin : son nanisme est aggravé par l'amour/répulsion de sa mère alcoolique. À la fois Œdipe, Électre et Oreste, elle cherche la vérité et la vengeance.

Dès l'incipit, le roman annonce le champ sémantique du *pathos*, de l'*hybris*, de l'*hamartia*, de l'*anagnorisis* et de la *catharsis*. S'y ajoute la *nécessité*, le destin contre lequel Céline Poulin se révolte tout en sachant vaine toute tentative ; s'y greffe aussi le sentiment chrétien de la faute, de la confession et du salut.

25 janvier 1966

La honte est une bête qui possède plusieurs têtes, je le sais depuis mon enfance, par la force des choses, à cause de ce que je suis. Et celle qu'elle m'a montrée ce matin était particulièrement mortifiante. Non pas que je considère que je n'ai pas mérité ce que je n'oserai pas appeler ici mon *châtiment*, ce n'en était tout de même pas un, mais, disons, cette simple punition ou cette pénalité, le prix à payer, je suppose, pour m'être laissée une seule fois tenter par les pièges de la vanité : après tout, j'ai couru après, tant pis pour moi. J'ai voulu patauger dans une eau qui m'était étrangère, risquer un œil sur un monde aux antipodes de celui que je

¹⁸ Mailhot, Laurent. « Michel Tremblay ou le roman spectacle », in Mailhot, Laurent. *Ouvrir le livre : essais*. Montréal : Hexagone. 1992, pp. 163-173.

¹⁹ Tremblay, Michel. *Le cahier noir*. Montréal/ Arles : Leméac/ Actes Sud. 2003.

connais, qui dépasse de loin mes capacités, mes goûts, et *l'humiliation* qui en a découlé, aussi insignifiante fût-elle pour les autres, aussi anodine, m'a jetée, moi, dans les affres si cuisantes que seule *l'écriture* que j'entreprends en ce moment pourra, peut-être, *m'en purifier*. Me *confier à la page blanche, me confesser* de mon ridicule, représente ma seule *planche de salut*, comme d'habitude.²⁰

La différence, par rapport au drame, est la rétrospective, typologiquement intrinsèque au genre épique, alors que le drame se déroulerait au présent.²¹ Cependant la différence est moindre qu'il ne semblerait. L'analyse de la temporalité de certaines pièces de Tremblay montre que l'action commence parfois au moment où tout a été déjà décidé, car l'événement inéluctable s'est produit ; les personnages reviennent en arrière, revivent les moments fatals, en prennent conscience. Ainsi, Michel Tremblay introduit dans ses pièces la nécessité, voire la fatalité, auxquelles s'oppose l'exigence de liberté, de libération, de délivrance. Le tragique surgit du conflit entre ces deux ordres.²² C'est en somme aussi le cas des deux passages cités – *Le Premier Quartier de la lune* et *Le Cahier noir*. Soit par la scénographie, soit par la stratégie narrative, Tremblay tente de réduire la différence chronotypologique entre l'écriture dramatique et romanesque. En l'occurrence *Les Cahiers* recourent au subterfuge du journal intime, rédigé à la première personne et situé par conséquent très près des événements, traités comme contemporains à la narration qui, elle, serait ouverte à l'avenir. La narration prend alors les traits de ce que Dorrit Cohn a appelé monologue rapporté (interior monologue, direct thought) et monologue narrativisé (narrated monologue, indirect thought).²³ Ainsi, la structure dramatique se trouvera inscrite dans la texture du roman, et cela à plusieurs niveaux. Nous venons de voir l'incipit qui fonctionne en fait comme le *prologue* des pièces antiques, avertissement sur le contenu du drame. Une deuxième inscription du genre dramatique forme le filon narratif qui traverse l'ensemble de la narration : une troupe de jeunes comédiens, conduite par André Brassard, répète et réalise *Les Troyennes* d'Euripide. Il s'agit d'un événement, réel, de la vie culturelle du Québec, un grand début d'André Brassard, metteur en scène personnel de Michel Tremblay, qui, par ailleurs ne s'oublie pas parmi les comparses de son roman. C'est sur cette réalisation que se greffe le drame existentiel de Céline Poulin, une pièce dont elle est l'auteur, et la protagoniste.

²⁰ *Ibidem* p. 13. Souligné par nous.

²¹ Voir Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig : H. Haessel, 1910. Kayser, Wolfgang. *Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in der Literaturwissenschaft*. Tübingen / Basel : A. Francke. 1992.

²² Voir Jelinková, Markéta. *La dynamique scripturale dans le «cycle des Belles-soeurs» de Michel Tremblay*. Brno : Masarykova univerzita. 2007, p. 35. Voir aussi http://is.muni.cz/th/64296/ff_m?info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3DMark%C3%A9ta%20Jel%C3%ADnkov%C3%A1%26start%3D1 [28.09.2014].

²³ Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton, N.J. : Princeton University press. 1978.

Le bref rappel du contenu permettra de mieux saisir l'imbrication des principes dramatiques : éprouvée et marginalisée par son nanisme, brimée par sa mère alcoolique, Céline travaille comme serveuse au *Select*, un fastfood du Centre-Montréal, où se côtoie la marginalité avant-gardiste (acteurs, écrivains) et la marginalité sociale – prostituées, travestis et travestis prostitués. Un des filons narratifs est l'apprentissage de l'écriture qui signifie la rupture avec l'ancienne famille et l'entrée dans l'autre famille ou plutôt les deux autres familles-communautés.²⁴ C'est autour de la rupture que se noue l'intrigue. Invitée à passer l'audition pour *Les Troyennes*, Céline provoque la colère de sa mère. Par dépit, pour la punir, elle et son désamour, Céline, qui a pourtant peur de se produire sur la scène au point d'y renoncer, n'en orchestre pas moins une machination, une sorte de drame dont elle est l'auteure. En accord avec André Brassard qui, sur ce point accepte la mise en scène de Céline, elle fait semblant de participer aux répétitions afin de leurrer sa mère sur le sérieux de sa carrière d'actrice. Le jour de la représentation, Céline quitte la maison, déménage chez ses amis travestis, et le soir elle se cache dans les coulisses pour épier sa mère qui, comme elle l'avait dit, viendrait voir la honte et l'humiliation de sa fille. La tension dure jusqu'au bout, le jeu est serré. Le dénouement résume dans un minidrame inscrit à la fois dans celui des *Troyennes* d'Euripide et dans le drame conçu par Céline les phases éthiques et émotionnelles de la tragédie : *hybris*, *hamartia*, *anagnorisis*, *catharsis*, sauf que le déroulement et l'aboutissement échappent à Céline dans un renversement spectaculaire qui, s'il amène l'*anagnorisis*, empêche la *catharsis*, tout en ouvrant la porte, justement, au pouvoir cathartique de l'apprentissage de l'écriture comme l'incipit l'annonce.

Et je l'ai vue, tout à coup.

Elle.

Celle pour qui j'avais préparé tout ça, à qui j'avais menti depuis trois semaines, que je voulais terrasser une fois pour toutes, elle est entrée dans la salle en voûtant les épaules. On aurait dit qu'elle s'attendait à ce que le théâtre s'écroule d'une seconde à l'autre sur sa tête. [...]

Et c'est là que mon destin a basculé de façon inattendue.

Elle tenait une belle rose rouge à tige longue, magnifique, que le gel n'avait pas eu le temps de tacher !

J'étais sidérée. J'avais tendu mon piège avec une patience d'ange [...] - mais jamais il ne m'était venu à l'esprit que maman, quelque part au fond d'elle-même, pouvait être fière de sa fille naine qui faisait ses débuts au théâtre. [...] Il fallait que cette rose soit un piège, son piège à elle, pas un cadeau de première, sinon j'avais fait tout ça pour rien !²⁵

²⁴ Kylvoušek, Petr. « Le drame religieux dans le théâtre de Michel Tremblay ». In Bremer, Thomas. *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives*. Halle : Martin-Luther-University. 2009, pp. 223-232.

²⁵ Tremblay, Michel. *Le cahier noir*. Montréal/ Arles : Leméac/ Actes Sud. 2003, pp. 245-246.

Conclusion

L'orchestration musicale et l'usage des principes esthétiques propres au théâtre semblent une des caractéristiques de l'esthétique tremblayenne qui dans certaines de ses œuvres tend à une sorte de *Gesamtkunstwerk*, un geste totalisant, à la fois dramatique, lyrique et épique et qui s'inscrit dans une esthétique de la sublimation de la marginalité thématifiée à différentes reprises et sous différentes formes. C'est par là aussi que l'esthétique de Tremblay échappe à la *mimésis* au sens strict, celle de la représentation de la réalité. En fait son écriture est *antimimétique*, et en ce sens c'est une réponse indirecte à Platon, Aristote et à la *mimésis* traditionnelle ou pensée telle. Au fond, c'est moins l'ontologie et la noétique, mais plutôt la tension éthique qui, sans la dominer, transcende l'esthétique tremblayenne.

BIBLIOGRAPHIE

- Agence GOOdWiN. *Michel Tremblay : auteur. Curriculum vitae. Mis à jour le 3 août 2013.* Montréal : Agence GOOdWiN.
<http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/00_tremblay_michel_cv-fr_0.pdf> [13.09. 2014].
- Arino, M. (2007) : *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon ».
- Aristotélés. (2008) : *Poetika*. Praha: OIKOUMENH.
- Banfield, A. (1982): *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the Language of Fiction*. Boston, London, Melbourne : Routledge and K. Paul. 1982. Traduction française par Veken, C. (1995) : *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*. Paris : Seuil.
- Boulanger, L. (2001) : *Pièces à conviction : entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac.
- DuTurbide, R. (1982) : « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix&Images*, VII, 2, pp. 210-221.
- Cohn, D. (1978) : *Transparent Minds*. Princeton, N.J. : Princeton University press. Traduction française par Bony, A. (1981) : *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil.
- Friedemann, K. (1910) : *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig : H. Haessel.
- Godin, J.-C. (1983) : « Julien Daoust dramaturge 1966-1943 », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada (Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales du Canada)*, IV, 2.
- Horatius Flaccus, Valerius (1912) : *Carmina*. Leipzig : Teubner.
- Jelínková, M. (2007) : *La dynamique scripturale dans le «cycle des Belles-sœurs» de Michel Tremblay*. Brno : Masarykova univerzita.
http://is.muni.cz/th/64296/ff_m?info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3DMark%C3%A9ta%20Jel%C3%ADnkov%C3%A1%26start%3D1 [28.09.2014].

- Kaminski, P. (2003) : *Mille et un opéras*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Kayser, W. (1992) : *Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in der Literaturwissenschaft* . Tübingen ; Basel : A. Francke.
- Kyloušek, P. « Le drame religieux dans le théâtre de Michel Tremblay ». In Bremer, T. (ed.). (2009) : *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives*. Halle : Martin-Luther-University, pp. 223-232.
- Lessing, G. E. (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: C. F. Voss. Réédition moderne Lessing, G. E. (1990): in *Werke. 1766-1769* . Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag.
- Lubbock, P. (1921) : *The Craft of Fiction*. London : J. Cape.
- Mailhot, L. « Michel Tremblay ou le roman-spectacle ». In : Mailhot, L. (1992) : *Ouvrir le livre*. Montréal : Hexagone, pp. 163-253.
- Nietzsche, F. (1970) : *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, Idées.
- Pavis, P. (1996) : *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Platón. (2005) : *Ústava*. Praha: OIKOUMENH.
- Smolka, J. et alli. (1983) : *Malá encyklopedie hudby*, Praha: Editio Supraphon.
- Tourangeau, R. et Fortin, M. (1986) : « Le phénomène des pageants au Québec », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada (Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales du Canada)*, VII, 2.
- Tremblay, M. (1971) : *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Montréal: Leméac.
- Tremblay, M. (1984) : *Albertine en cinq temps*. Ottawa: Leméac.
- Tremblay, M. (1989) : *Carmen de la Main*. Montréal: Leméac.
- Tremblay, M. (1992) : *Douze coups de théâtre*. Montréal : Leméac.
- Tremblay, M. (2000) : *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.
- Tremblay, M. (2003) : *Le cahier noir*, Montréal : Leméac.
- Tremblay, M. (2004) : *Le cahier rouge*, Montréal : Leméac.
- Tremblay, M. (2005) : *Le cahier bleu*, Montréal : Leméac.
- Tremblay, M. (2007) : *La Traversée du continent*, Montréal/Arles : Leméac/ Actes sud.
- Tremblay, M. (2008) : *La Traversée de la ville*, Montréal : Leméac/ Actes sud.
- Tremblay, M. (2009) : *La Traversée des sentiments*, Montréal/Arles : Leméac/ Actes sud.
- Trojan, J. (2001): *Dějiny opery*. Praha / Litomyšl : Paseka.

Petr Kyloušek

Institut de langues et littératures romanes

Faculté des Lettres, Université Masaryk de Brno

Arna Nováka 1, 602 00 Brno

kylousek@phil.muni.cz