

Le dragon, l'ogre et le génie Considérations sur l'oeuvre de Larry Tremblay

Diane Godin

Numéro 87 (2), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25672ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

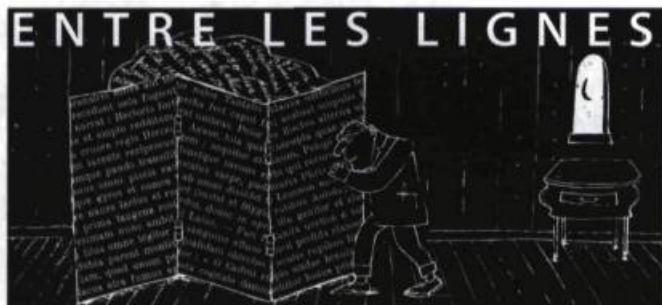
0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, D. (1998). Le dragon, l'ogre et le génie : considérations sur l'oeuvre de Larry Tremblay. *Jeu*, (87), 159–164.



Jean-Pierre Langhals

DIANE GODIN

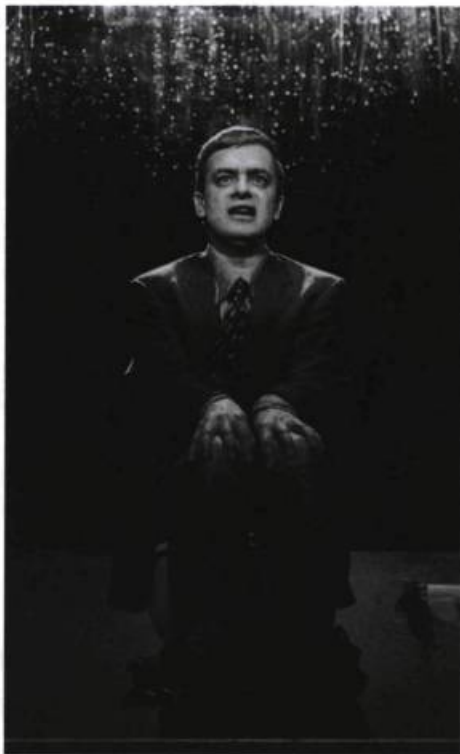
Le dragon, l'ogre et le génie

Considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay

Cette chronique sera faite, en bonne partie, d'impressions. Ce sera une sorte de promenade sans destination précise ; quelques observations jetées pêle-mêle, un voyage dans le territoire d'une œuvre singulière.

Le vide : il y en a de plus en plus.
Larry Tremblay

Le vide, oui, la monstruosité du vide. J'aime bien cette petite phrase que Larry Tremblay laisse tomber dans le traditionnel « Mot de l'auteur » inséré dans le programme d'*Ogre*, mis en scène par Martine Beaulne au Théâtre d'Aujourd'hui. C'est pourquoi je tiens à la mettre ici en exergue ; pour ne pas qu'elle se perde, pour la répéter, cette petite phrase disant la multiplication du vide, et que l'auteur a délibérément isolée du reste de sa présentation ; suspendue dans la blancheur... du vide. Elle a beau s'appliquer à l'ego insatiable d'un homme qui se répand en nullités, il me semble qu'elle ouvre sur autre chose.



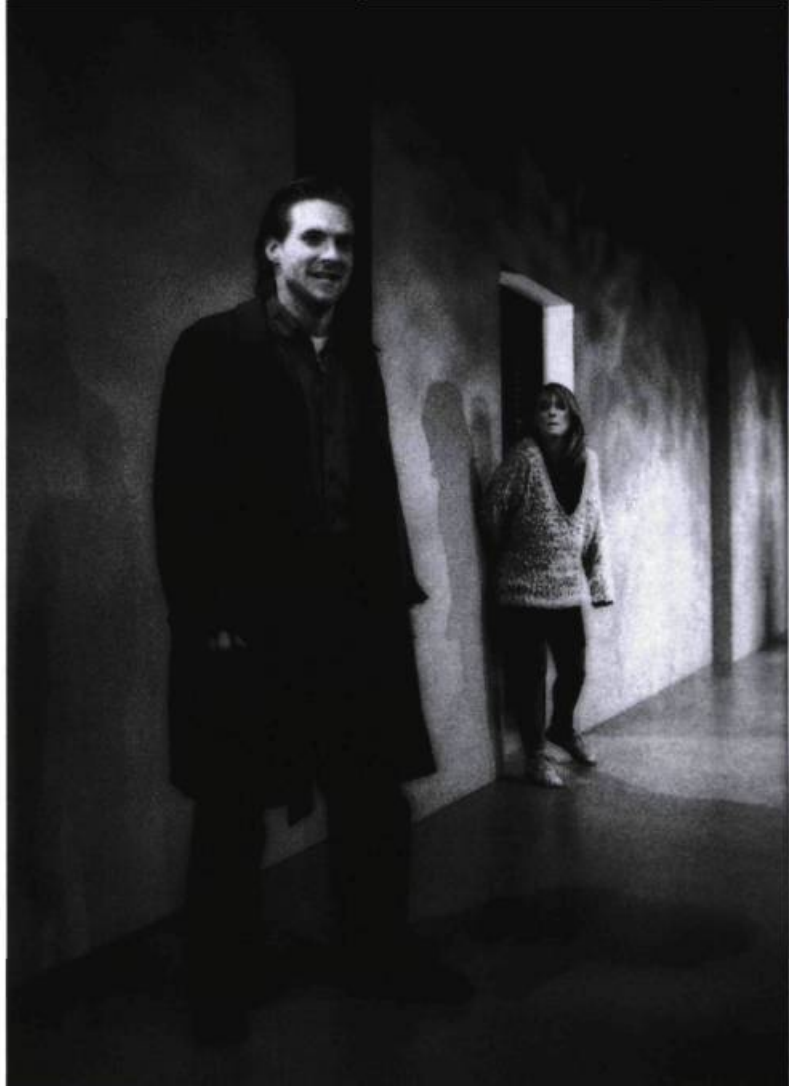
Ogre, de Larry Tremblay,
mis en scène par Martine
Beaulne au Théâtre
d'Aujourd'hui en 1998.
Sur la photo : Carl Béchard.
Photo : Yves Dubé.

Les personnages de Tremblay sont toujours intimement liés à l'écriture, nés d'un rapport organique avec elle ; ils sont des corps enfouis dans l'espace vide et sonore du texte, des corps dans le corps, à la fois créatures, créateurs et acteurs, puisque l'auteur crée des êtres qui, derrière les feintes et les détours du langage, créent leur propre espace fictionnel et donnent à voir, par un jeu de rôles, rien de moins qu'une interprétation d'eux-mêmes (ils mentent souvent, s'inventent un passé, une vie, une identité). Du reste, on peut difficilement parler, en ce qui les concerne, de psychologie ; ils sont faits de mouvements, de pertes, d'efforts, de ruptures ; ils ont différentes épaisseurs.

The night I had
that dream in English
my mouth was a hole of shit
I mean
full of words like
chocolate cake beloved son
son of a bitch popsicle sticks
your lips taste wild cherries
a dragonfly fixed on a wall by a pin
when the sunlight reached
my dirty sheets my eyes filled with sweat
my mouth was still spitting
all those fucking words
like rotten seeds
everywhere in the room
I was not
as they said
aphasic
anymore
I was speaking in English!

Gaston Talbot, ce « dragon épinglé » par le destin, erre dans un espace fait de ruines et de crevasses, tentant de s'y refaire. Sa bouche est un gouffre « full of shit » ; ses yeux sont « pleins de sueur » ; il ne peut pas voir, il ne peut pas se dire, ces mots-là

1. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, les Herbes rouges, 1995, p. 53.



pourraient le consumer ; il lui faut de la distance, une entreprise de dissimulation nécessaire. Il est si lourd, Gaston, si monstrueusement lourd qu'il peut à peine bouger. C'est tout le poids de l'enfance, et la peur. Le dragon ne vole plus, il s'accroche aux parois d'une langue étrangère, et on n'entend plus que l'écho de ses ailes : « I travel a lot ». Tout de même, voilà bien un commencement, ou un recommencement, ce bruissement d'ailes...

Ogre, au contraire, est d'une incroyable légèreté. Son obésité n'est qu'une enflure,

Le Génie de la rue Drolet, écrit et mis en scène par Larry Tremblay, présenté à la Licorne par le Théâtre de la Manufacture en 1997. Sur la photo : Pierre Rivard (Guillaume) et Markita Boies (Jeanne). Photo : Yves Renaud.

un mensonge narcissique. Il n'a pas de nom, du reste, outre ce quasi-palindrome qui nous renvoie à « ego », littéralement l'autre nom du moi.

que pensez-vous de moi
la vérité
ne parlez pas de mon physique
soyez subtile
un homme obèse cache d'innombrables
trésors
je suis fier de ma graisse
j'aime soupeser la vérité de mes bour-
relets
j'en connais la force d'attraction
ce n'est pas tout le monde
qui a des yeux pour voir
un jour viendra
où ma vérité éclatera à la face du
monde
ma vérité
avec tout ce qu'elle comporte de gras de
laid
mais aussi d'amour d'intelligence de
perspicacité
PERSPICACITÉ
c'est le mot
j'ai quelque chose à dire
moi²

Ogre, de Larry Tremblay,
mis en scène par Martine
Beaulne au Théâtre
d'Aujourd'hui en 1998.
Sur la photo : Carl Béchard.
Photo : Yves Dubé.



Ogre est ample parce qu'il s'amplifie, de là cette affectation dans le jeu de Carl Béchard, et cette manière qu'il avait d'occuper tous les recoins d'un territoire – la salle de bains – où le moi s'isole, règne en maître sur son image et l'ajuste à volonté ; il est tout entier dans l'apparence, l'exhibitionnisme, l'étalement de son épiderme. Ogre n'a rien à dire, il est gros de lui-même et perpétue son propre vide. J'insiste sur le mot « étalement », non seulement parce que le désir du monstre est de se montrer, mais aussi parce qu'il est essentiellement horizontal, tout en superficie. Il brigue tout l'espace et se passerait volontiers des autres s'ils ne constituaient pour lui un public et une nourriture indispensable à l'élaboration de ses fantasmes.

j'ai faim
il faut que je mange
toujours plus
tous me veulent gros
toujours plus gros
je dois manger plusieurs heures par jour
leur prouver que j'ai des capacités éton-
nantes
je leur boirai des caisses de bière
en pleine face
ils verront bien que je n'ai pas de fond
tous vont applaudir debout
je les ferai taire
je leur dirai qu'ils sont des animaux en
cage
je leur cracherai dessus
je leur lancerai des bouteilles
je leur pisserez dessus
(pause)
du nerf du contrôle
surmonter le mépris
répondre à leur admiration³

Le défi, pour Carl Béchard, était de faire voir l'enflure d'un personnage outre-

2. *Ogre*, Carnières, Éditions Lansman, 1997, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 37-38.



The Dragonfly of Chicoutimi,
écrit et mis en scène par
Larry Tremblay en 1995
(Théâtre d'Aujourd'hui/FTA).
Sur la photo : Jean-Louis
Millet. Photo : Yves Dubé.

cuidant, de le gonfler littéralement d'air et de mots, et de théâtraliser au maximum cette espèce de complaisance qu'il entretient envers lui-même. Or l'acteur « s'étalait » bel et bien sur la scène, poseur, outrancier, impudique et grotesque, jouant même sur certaines modifications de sa physionomie, parfois, en bombant le ventre à l'excès. D'accentuer ainsi la dimension artificielle du personnage révélait du même coup sa difformité caractérielle, sa nature de monstre. Ogre, c'est une immense bouche qui avale et recrache toutes les inepties du monde.

Des os de poulets : c'est le matériau artistique de Guillaume, dans *le Génie de la rue Drolet*. Gaston Talbot se servait de « popsicle sticks », « to make not art as [he] said / but ready-made shit / garbage of a poor soul ». Guillaume, lui, se dit « assembleur de carcasses ». Il travaille dans un abattoir et passe le plus clair de ses journées à « organiser la mort ». Le soir, il ramène chez lui les os des poulets abattus durant le jour, pour en faire des sculptures qui sauront témoigner de son génie, de sa

lumière. Larry Tremblay rompt, ici, avec la série des soliloques auxquels il nous avait habitués : la pièce compte en effet trois personnages présents – Guillaume, sa mère Marie-Louise et sa femme Jeanne – et deux personnages omniprésents – Guylaine et son mari Dieter, un peintre allemand postmoderne très coté. Cela dit, la pièce n'en demeure pas moins, dans une large mesure, soliloquée : Guillaume s'adresse tantôt à sa mère qui, dans la blancheur d'une mémoire qui se vide, accueille déjà la mort et ne fait plus aucun cas de la présence de son fils, tantôt à Guylaine, l'absente, la sœur jumelle dont il cherche désespérément l'admiration et la reconnaissance. Mais au lieu du chef-d'œuvre qui lui vaudra la renommée et fera de lui un « phare », Guillaume a construit, dira Jeanne, « [...] une bouche qui avale / un gouffre » ; pas la lumière, mais l'obscurité.

Dans une certaine mesure, cette pièce pourrait être la version tragique d'*Ogre*. Seul dans sa salle de bains, Ogre n'a pas à craindre d'être démasqué, il peut se créer

tel qu'il se veut. Guillaume, pour sa part, ne peut échapper au regard de l'autre ; ce regard qui juge, tranche, rompt avec toute possibilité de fusion. Or le verdict de sa jumelle – impitoyable –, Guillaume l'apprendra par la bouche de Jeanne, qui avoue avoir « tout cassé », tout détruit de l'œuvre, dont il ne reste que « des os brisés [...] sur le plancher du salon ». Jeanne est la porte-parole de Guylaine, une sorte de double qui en incarne la pensée. Elle paie d'ailleurs de sa vie l'audace d'avoir dénié les prétentions de son mari, qui « lui casse le cou », comme un vulgaire poulet. De fait, tout se casse, se fragmente, se brise dans cette pièce, à commencer par les os de la mère, de plus en plus fragiles⁴. Ce sont ces os, précisément, cette charpente que Guillaume tente de reconstruire, en y incluant Guylaine qui, dans l'optique d'un retour à l'unité originelle, représente une « poutre » « enfoncée » dans le crâne de son frère. Mais au-delà du rôle de soutien que laisse sous-entendre cette image, il y a un désir de fusion, au sens symbolique du terme. Créer suppose cette entrée, à peine vécue, dans une individualité autre, ce mouvement qui tend vers l'unité originelle. Mais Guylaine, quoique née du même œuf, a choisi « d'effacer tout lien de parenté », d'être « bien dans sa peau » ; elle a choisi la rupture, l'adoption d'une langue étrangère, ce qui est une autre façon d'oublier, de mourir à soi-même. Et c'est là, du reste, qu'elle rejoint sa mère Marie-Louise, cette femme à la mémoire morcelée, qui se détache des siens et décide de n'être presque rien, presque plus.

Guillaume, lui, « entasse la souffrance », il reconstruit une bête enfouie dans l'obscurité ; loin, très loin, mais au plus près de

4. Dès sa première pièce, *le Déclat du destin*, Tremblay met en scène un personnage qui fait l'expérience cauchemardesque de la fragmentation, du démembrement.

soi, dans la mémoire du ventre. Mais ici, je me permets une petite parenthèse : il serait facile, trop facile peut-être, de se lancer dans une interprétation psychanalytique des textes de Larry Tremblay. Que la psychanalyse prenne part à l'expérience symbolique du sujet écrivain, je n'en doute pas. On n'a qu'à penser, par exemple, à la présence d'une certaine quantité de matières anales dans cette œuvre (les « déjections » morbides de Guillaume, la bouche « full of shit » de Gaston, et cette cuvette de toilette manifestement souillée par l'usage qui, dans la production d'*Ogre*, trônait, bien en évidence, au centre de la scène). Mais cette présence ne saurait être assujettie au seul point de vue psychanalytique. Cette matière éclaire, en fait, un autre versant de l'œuvre, une autre scène, en quelque sorte, là où l'écriture se dépense en pure perte. Poète dramatique, Larry Tremblay explore la scène du corps, ses rythmes, ses failles, sa dissémination. L'absence de ponctuation, dans la plupart de ses textes, révèle la volonté de créer non seulement un espace ouvert, qui respire, mais aussi, il me semble, un mouvement en chute libre qui doit être assumé (ou absorbé) puis maîtrisé par le corps de l'acteur.

(Autre parenthèse : selon une croyance antique, le monde est né d'un œuf. Plus exactement, le créateur de la vie du monde est né d'un œuf ; ce créateur est le père de toutes choses, il est à la fois l'origine de l'œuf et l'œuf de l'origine.)

Il y a tout un discours, dans cette pièce, non seulement sur l'art d'écrire, mais sur l'art tout court, sur ce qui fonde cette quête insensée et essentielle vers le centre. Que Guillaume soit sculpteur n'a rien d'innocent ; qu'il crée une œuvre avec des os de poulets, encore moins. Sans que soit ici convoquée la question quelque peu triviale de l'œuf et de la poule (ou de l'œuf

et du poulet), Tremblay installe, en quelque sorte, différentes dimensions du réel, qui correspondent à divers degrés de connaissance : la peau et les os, la blancheur, la lumière et l'obscurité, l'accumulation et le vide, la mémoire et l'oubli, la vie et la mort, la superficie et le centre (Dieter peint ses croquis « dès le premier coup d'œil », alors que Guillaume offre à Guylaine « le centre de [son] œil »). Mais si ces dimensions s'affrontent, elles n'en sont pas moins les termes d'une seule et même chose, et fonctionnent de manière à investir un lieu impénétrable. Dans un moment hypnotique, alors que, depuis le tout début de la pièce, la mère se meurt dans une chambre d'hôpital, les sculptures de Guillaume, que l'auteur avait situées jusque-là dans le salon, se retrouvent soudainement dans une chambre :

elle n'a pas imaginé une seule fois
le courage que ça demande
de vivre dans une chambre
remplie d'os de poulets
la nuit quand les ombres
dansent sur les murs
quand mes yeux imaginent au lieu
de voir
les carcasses respirent s'étirent
s'arrachent au silence
s'organisent dans l'espace⁵

Nous sommes loin de l'art conceptuel de Dieter, qui peint d'immenses taches jaunes « comme une poule pond des œufs carrés » ; loin du corps, donc, du contact entre le corps et la matière des mots. Créer demande du courage, dit Guillaume ; c'est un acte qui pétrifie, un dédoublement ou une multiplication de la souffrance, un retour aux origines d'une vérité qui ne se trouve que dans la nuit, en aveugle, illuminé par la nuit. Guillaume est-il véritablement un génie ? Bien que l'ironie de

l'auteur soit ici évidente, disons qu'à côté de sa quête celle de Dieter n'est qu'une complaisance du réel, une vérité de surface. Accrochés aux murs blancs, ses tableaux ne sont qu'apparats, prétentions, possessions ; ce ne sont ni plus ni moins que des objets dérobés et accumulés dans l'espace. Dieter détrouse la vérité comme Guylaine sa propre mère, qu'elle dépouille de son collier et de tous ses biens. Dans un même mouvement, Jeanne emportera avec elle « les tables les chaises / les rideaux les couteaux les assiettes / les lampes la télévision / les lits les draps les serviettes » et « les enfants ».

Mouvement du vide. Marie-Louise ne cesse de répéter que « tout deviendra blanc », que « les mères sont vides les plafonds trop blancs » ; Marie-Louise, qui voudrait « tout arracher à l'intérieur » de son ventre et le ferme, alors même que son fils tente de le recréer : « Maman tu n'écoutes pas / quand la vérité sort de mon ventre ». Vérité de l'écriture, ondulations noires, comme ces « ombres » qui « dansent », ces « carcasses » qui « respirent s'étirent / s'arrachent au silence / s'organisent dans l'espace ». ¶

5. *Le Génie de la rue Drolet*, Carnières, Éditions Lansman, 1997, p. 16.