

**Québec français**



## **La vie de trop** Incursion dans l'univers de Lise Tremblay

Denisa Oprea

---

Number 137, Spring 2005

Féminisme et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55485ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Oprea, D. (2005). La vie de trop : incursion dans l'univers de Lise Tremblay. *Québec français*, (137), 50–53.



# La vie de trop

## Incursion dans l'univers de Lise Tremblay

>>> Denisa Oprea\*

**R**ejeté pendant le féminisme radical, parce que représentant un méta-récit (Lyotard, 1979), un signe de l'Ordre patriarcal, ou bien abordé par certaines auteures de façon « illisible »<sup>1</sup>/parodique<sup>2</sup>, le roman est de retour dans la littérature québécoise au féminin des années 1980 et 1990 et impose, par sa présence et par sa diversité thématique et formelle, l'évidence d'un changement fondamental dans les rapports des femmes à l'écriture<sup>3</sup>. En filigrane, on constate un autre retour, tout aussi important : celui du personnage, lieu d'inscription d'une tension plurielle, exprimée dans les années 1970 au niveau du *je* de l'énonciation (Dupré, 1989), et d'une problématique nouvelle, qui ne se revendique plus du féminisme militant.

Écho à travers le temps du credo de Virginia Woolf, qui voit le roman comme « une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par ses quatre coins<sup>4</sup> », le roman féminin québécois

contemporain fait large place à l'existentiel et, sur un ton alliant souvent humour, ironie et méditation grave, il questionne la condition humaine dans le monde aliénant de la fin du millénaire. Il s'inscrit ainsi, tant sur les plans thématique que formel, dans le contexte plus large de la pensée et de l'esthétique post-modernes. En même temps, et c'est à ce point qu'il nous semble retrouver la spécificité de sa voix, il propose une éthique et des valeurs qui permettent de dépasser le désenchantement postmoderne et d'affirmer une pensée nouvelle, un « recommencement<sup>5</sup> ».

Dans ce contexte, et en tant que représentante de la « nouvelle prose féminine<sup>6</sup> » québécoise, la voix de Lise Tremblay, que nous nous proposons d'analyser à travers deux de ses trois romans<sup>7</sup>, *L'hiver de pluie* (1990) et *La danse juive* (1999), fait figure à part. Remarquable par sa cohérence interne, de même que par la lucidité et l'acuité avec lesquelles l'écrivaine creuse et dénonce le revers, la « face cachée » d'une

société nord-américaine exhibant l'absolu de la réussite et de la liberté individuelles, l'univers romanesque de Tremblay se tisse autour de la mise en scène systématique d'une humanité parvenue « au-delà de la souffrance » (*DJ*, 52), d'êtres limite, de marginaux de toutes sortes qui deviennent, sous la plume de l'auteure, de véritables figures manifestaires, dénonciatrices. S'appuyant sur une écriture minimaliste, dans le « silence » de laquelle la solitude et la fragilité des personnages prennent des formes paroxystiques, l'auteure dépeint le côté noir d'une Amérique décadente, d'où toute valeur et tout sens semblent s'être à jamais retirés. Des hommes et des femmes, stigmatisés presque tous par des tares / des handicaps, telles l'enfance douloureuse ou l'obésité, les marquant à tout jamais, promettent leur désespoir et leur dérégulation à travers un monde fatigué, qui, entre l'hyperréel<sup>8</sup> et les excès<sup>9</sup> de toutes sortes, exaspère l'individu et refuse de lui offrir tout point de repère. Le personnage devient donc,

de par son entité même, le lieu de questionnement d'une problématique particulière, qu'il nous faut analyser selon deux aspects : soit les enjeux du *désœuvrement* et de la *marginalité* en tant que signes du désenchantement postmoderne et de la dialectique *vide/excès* définissant la société nord-américaine contemporaine, et en tant qu'instances d'inscription d'un regard autre sur le monde de celle-qui-écrit, de même que, pour le second volet, les valences significatives du rapport *personnage-espace* car, entre les non-lieux, les espaces de l'exclusion et les lieux de l'errance, l'espace est hautement sémantisé dans les romans de Tremblay.

### « La vie de trop » : les livres du désœuvrement et de la marginalité

« Adolescent trouvé mort rue des Huards. [...] Histoire banale, banlieue banale, interchangeable, identique, ordonnée. C'est la vie qui est de trop, ses émanations, sa sueur, sa peur. [...] L'adolescent passait ses journées à se laver. Dès qu'il sortait de la douche, cela recommençait. De chaque pore de sa peau s'évaporait un liquide gras, puant » (HP, 33). Dans *L'hiver de pluie*, ce destin d'adolescent, devenu petit bout d'histoire anodine écrite dans son cartable rose par la femme qui marche, est à la fois symptomatique et singulier par rapport au destin des personnages de Lise Tremblay.

Symptomatique, d'abord, parce que la romancière peuple son univers d'individus fragiles, schizophrènes, inertes, en proie à une insupportable pesanteur de l'être, pour lesquels « la vie est de trop » justement, étouffante dans sa banalité, dans son manque de sens. Ombres errantes, dont la femme qui marche est, dans *L'hiver de pluie*, l'effigie troublante, malades de solitude, essayant sans succès d'échapper à eux-mêmes, les grands désœuvrés que Tremblay met en scène se vautrent dans leur inertie, tels les jeunes voisins de la narratrice dans *La danse juive*, qui « vivent dans leur lit et font leurs courses au dépanneur » (DJ, 33), tel aussi Jean-Louis, le prof à qui il arrive souvent de passer la semaine « étendu sur le divan » (HP, 14), tandis que la crasse s'accumule autour de lui, telle encore la jeune femme obèse qui, dans *L'hiver de pluie*, après avoir renoncé à marcher, s'enferme dans son petit commerce où « il ne vient presque jamais personne le jour, sauf des fous, des désœuvrés comme elle, qui passent toutes ces journées d'hiver assis comme elle à n'atten-

dre rien, juste que le temps passe et que la boîte à images devant eux vive à leur place » (HP, 104) Rien ne les attache à quoi que ce soit : « Dans le fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée » (DJ, 39), écrit la narratrice obèse de *La danse juive*, accompagnatrice de piano dans une école de danse ; ou bien, si projet et activité il y a, c'est sur le mode maladif, frôlant de près l'obsession ou la schizophrénie : un jeune homme est confronté à la psychiatrie après avoir continué, inutilement et d'une manière absurde, ce qui initialement n'avait été qu'une protestation étudiante. La marche de la jeune femme devient, dans *L'hiver de pluie*, une errance paroxystique, qui épuise et expère l'être, le quel, au lieu de le libérer, ne le rend que plus prisonnier de sa solitude atroce : « Ceux qui marchent, écrit-elle, ressemblent à des rats, prisonniers d'un labyrinthe. Ils refont constamment les mêmes trajets » (HP, 55-56).

Règne du vide, absence totale de point d'ancrage, des destins fantomatiques dans une Amérique désabusée, souffrante, illustrant parfaitement les symptômes de la société postmoderne tels que saisis par Gilles Lipovetsky : « La société postmoderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit<sup>10</sup>. D'une manière implicite, il s'agit d'un vide tragique, car, même s'ils donnent l'impression de ne rien vouloir faire de la vie qui leur a été donnée, les obèses, les boiteux, les homosexuels, les alcooliques qui hantent l'imaginaire de l'auteure inscrivent leur désœuvrement sur l'orbite d'une douloureuse quête d'amour, de chaleur de l'autre et d'un plus d'humanité dans un monde où les émotions sont « des émotions de banlieue, prêtes-à-porter, propres et sans odeur ; des émotions lisses, sans épaisseur » (DJ, 103), où l'amour n'est rien de plus qu'un « mot trafiqué, rapiécé, bon pour les téléromans » (HP, 92). Pour elle – et c'est en cela que le destin de l'adolescent devient doublement symptomatique – tout commence dans la famille : « Je pense que la famille est partout. [...], avoue-t-elle en entrevue. Il n'y a pas d'histoire personnelle possible si on ne la comprend pas<sup>11</sup> ». La famille qu'elle met en scène, parfaite illustration d'un *modus vivendi* nord-américain, se voit de plus minée par un héritage dont la société québécoise avait compté s'être à jamais débarrassée, mais qui veille toujours, muet et accusateur, sur ces petites villes du Nord où on l'a relégué : « Même si nous ne sommes plus catholiques, nous vivons dans une

société de culpabilité [...] cancérigène. Je travaille à dénouer cette culpabilité. Pour y arriver, je crois qu'il faut connaître la famille<sup>12</sup> ». En effet, même si promue comme valeur certaine de la société américaine, la famille n'est, dans les romans de cette auteure, que le lieu où l'on apprend la honte, la haine, le mépris, où l'on apprend comment se sentir / devenir *marginal*. Entre le mépris du père et le silence de poupée mécanique de la mère, entre l'impossibilité réelle, foncière, de communiquer avec l'autre et l'automatisme d'un mode de vie façonné d'après les stéréotypes véhiculés par les médias, l'obésité est à la fois une manière de protestation et une façon de combler un manque affectif/éthique. De plus, cette « prolifération du corps » s'inscrit dans la logique de l'*excès*<sup>13</sup>, qui, pour Arthur Kroker et David Cook, est l'un des symptômes de la société postmoderne américaine et qui définit, en même temps, une réalité s'opposant ironiquement et tragiquement au vide de valeurs. Ainsi, dans *La danse juive*, le père de la jeune pianiste obèse – devenu lui-même, du jeune adolescent obèse méprisé par tous qu'il était, un producteur de téléseries à succès, autre forme d'être *big*, la seule acceptée et célébrée par la société – a du mal à comprendre qu'il a pu engendrer cette « truie » : « Je pense que je suis le châtimement de mon père : il a engendré un monstre lui aussi » (DJ, 57). En même temps, un lien à la fois « éternel et impossible » (DJ, 110) relie la fille à la mère, cette dernière faisant elle-même figuration dans sa propre vie et ne connaissant d'autres émotions que celles qui sont



« décrites et répertoriées dans les revues féminines » (DJ, 103). La mère a peur de cette femme immense qui apparaît comme une dénonciation de sa vie « déplacée » et s'efforce de l'enfermer « dans une ou deux phrases toutes prêtes à dire au cas où on l'interrogerait » (DJ, 112). Si la narratrice de *La danse juive* réussit à échapper à l'emprise de ses parents, à la fin de *L'hiver de pluie*, la femme qui marche, elle, se voit ramenée à la maison par une mère redoutable, dans le regard de laquelle il y a « du triomphe et du mépris [...] et du contentement aussi » (HP, 99). De ce point de vue, on peut parler d'une évolution dans les romans de Lise Tremblay car, si dans le premier roman la fille est condamnée à passer le reste de sa vie à appréhender le regard inquisiteur de sa mère, qui « évalue, mesure » (HP, 105) tout, la narratrice de *La danse juive* affronte ouvertement ses parents et fait, de sa simple apparence, une dénonciation de la fausseté de leur vie : « Ma mère a peur de moi, je le sens, je la mets au pied du mur. [...] Elle a peur de cette grosse femme qui paraît presque avoir son âge, qui boit de l'alcool dans des grands verres et qui garde la bouteille près d'elle pour se resservir » (DJ, 83). Au fond de sa graisse, qui semble emprisonner son âme, de même que toute possibilité de révolte, elle trouve la force d'agir : à la fin du livre, exaspérée par l'acharnement avec lequel son père s'attache au simulacre d'existence qu'il mène, et intoxiquée par son mépris, elle le tue, dans un geste qui répond, à travers temps et destinées, au geste de l'adolescent suicidé et qui explique, par le fait même, le caractère singulier du destin de l'adolescent, le seul à agir – même si c'est d'une manière macabre, tragique, qui représente peut-être la seule forme possible d'action dans le monde postmoderne.

Mal compris et mal aimés par leurs familles, exclus par tout un imaginaire social qui promeut la minceur et la jeunesse éternelles mais qui, en même temps, force l'individu à consommer, à devenir partie intégrante d'une logique de l'excès, les gros sont inutiles, de véritables « clowns » (DJ, 38), condamnés souvent à des comportements ridicules pour être acceptés par les autres (« Les gros qui ont de l'humour sont les pires, les plus souffrants ») (HP, 81). Mais leur condition n'est qu'un symptôme – grossi, exagéré, justement pour surprendre tous les enjeux du phénomène – de ce qui, dans l'Amérique décadente que dépeint Lise Tremblay, n'est que le nouveau mal de la fin du siècle : le manque d'amour, l'impossibilité foncière, ontologique, de l'individu

de s'ouvrir aux autres, de construire une relation avec son entourage. En pleine ère de l'individualisme<sup>14</sup>, apprenant dès le plus tendre âge à mener par procuration une existence simulée, tandis que la « vraie vie » est vécue par la « boîte », omniprésente qui, elle, est « douée [...] pour vivre, elle rit, la boîte, elle nage, la boîte, elle ne sent jamais mauvais, la boîte » (HP, 104), l'être postmoderne vit sur le mode douloureux ou paranoïaque de repli sur soi et semble rechercher désespérément la simplicité, le réel de la présence de l'autre. Quête impossible : de nos jours « je t'aime » est « une phrase qui ne s'écrit plus » (HP, 108) et « amour » un mot « trop gros, trop usé » (HP, 78). Le manque d'amour marginalise tout individu, le rend étranger à lui-même : « Je regarde les femmes. La folie les ratatine, les tasse contre les murs. Tous leurs gestes sont lents, à peine perceptibles. Elles avalent constamment leur salive. La folie assèche leur bouche. Elles sont mal vêtues, elles ne savent plus comment mettre un bijou en valeur, ni nouer un foulard, ni agencer les couleurs de leurs vêtements. Leur peau est sèche, prête à s'écailler. La folie assèche les femmes, leur corps, rend leur sexe douloureux » (HP, 37). Les rencontres / les relations sont dérisoires : « Je me cache sous un amas de vêtements et [...] je poursuis des hommes. Je les prends faibles et laids, des hommes dont personne ne veut. Des hommes qui ne disent rien, qui sont épuisés et à qui n'importe quel entrejambes conviendrait » (HP, 81). Et la solitude est poignante, car on n'ose plus faire le geste de rapprochement : la femme qui marche, follement éprise d'un homme qui ne la voit même pas, lui écrit des lettres qu'elle ne lui envoie jamais. Entre l'assèchement douloureux du corps des errants et la graisse débordant et renfermant toute l'inertie du monde se dessine, en effet, le même trajet de l'isolement, du mal de vivre, le cri dément de la solitude. L'oubli de la pesanteur de l'être et l'apaisement temporaire se trouvent dans les rencontres faites dans les bars minables, ou bien dans l'alcool ou dans la nourriture, pitoyables substituts de l'affection. Assailli de toutes parts, le corps « prolifère » et devient le moyen de mettre à l'épreuve, d'une manière lucide, les limites de l'abrutissement de l'être : « Je me sens épuisée. Mon corps me fatigue : agressé de l'intérieur par toute cette graisse jaune remplie de toxines, il cédera. Les jambes d'abord, qui ne le supporteront plus, et les organes qui s'enliseront dans cette masse gluante. Tout cela ne m'effraie pas. Dans le

fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée » (DJ, 124). Restée en toile de fond dans *L'hiver de pluie*, l'obésité inonde effectivement le texte de *La danse juive*, et enlève à la jeune pianiste toute féminité, de même qu'elle l'exile, qu'elle la livre au regard méprisant, accusateur des autres. D'une grande lucidité, la jeune obèse ne veut pas être « sauvée » (DJ, 67)), elle veut simplement vivre et comprendre sa condition. C'est précisément en cela que le roman de Lise Tremblay est d'une grande originalité, parce qu'il fait entendre une voix singulière, humaine, que l'auteure accompagne dans sa solitude.

### Non-lieux et espaces de l'errance

Confrontés à la difficulté de s'habiter eux-mêmes, les personnages sont condamnés à promener leur dérégulation entre, d'un côté, le trop d'espace, l'immensité vide de l'Amérique, et, de l'autre, les non-lieux<sup>15</sup>, des espaces non identitaires, non relationnels, et finissent par être petit à petit chassés des rares « maisons de l'être » qu'ils parviennent à se construire. Ainsi les bars et les cafés, lieux de la socialité par excellence, deviennent, chez Lise Tremblay, des endroits où « les fous et les désœuvrés » viennent combler le vide des heures creuses de l'après-midi, où les « malades de solitude » guettent la désespérance des autres. La ville se transforme souvent en un lieu de dépaysement, constitué de repères flous, fantomatiques, incapable d'offrir des points d'ancrage à l'errance des individus (« Je marchais. Je remontais vers la haute-ville par la côte derrière l'Hôtel-Dieu. Je ne connaissais pas le nom des rues. Je n'arrivais pas à les remarquer, même si je les empruntais chaque jour » HP, 10), les écrasant par son insignifiance désolante : « En me penchant, je me suis mise à pleurer, sans raison. Rien qu'un abri d'autobus empestant l'urine sur les bords d'un boulevard de banlieue » (HP, 81). Il n'y a, pour la plupart, que des façons paranoïaques de l'habiter, soit l'errance sans trêve, comme une tentative exaspérée de combler un vide intérieur et extérieur, ou bien l'enfermement maladif dans son appartement, devant la télé. Rarement, pour des moments fulgurants, et seulement à condition d'avoir près de soi une présence rassurante, la ville peut devenir un spectacle. Car elle oscille elle-même entre le pittoresque identitaire, retrouvé, à Montréal par exemple, dans le café du Chinois ou bien dans le Café des Arabes, qui sont en même temps, d'une certaine façon, des lieux des exi-

lés, des errants, où le pianiste obèse peut « placer » son propre exil, et l'invasion des *non-lieux* : des *fast-food*, des *diners*, des *all you can eat*, des banlieues<sup>16</sup> se ressemblant d'une manière hallucinante et imprégnant pour toujours leurs odeurs saturées de « colorants et de produits chimiques » (*DJ*, 69) dans la chair de ceux qui les habitent. Pour les obèses, « intoxiqués » par le mépris, la ville devient souvent un espace de l'exclusion et, hantés par le regard des autres, ils deviennent des « monstres », sortant seulement pendant la nuit : « Des hommes et des femmes au regard vide, marchant droit devant eux, habillés de ce qu'ils ont trouvé. Ils sont parvenus au-delà de la souffrance » (*DJ*, 52). Il n'y a pas d'évasion possible : le voyage dans la petite ville du Nord, à la recherche de sa parenté obèse, révèle à la jeune pianiste qu'elle n'a aucune racine, qu'elle est condamnée à assumer toute seule sa condition. Les personnages finissent par être chassés des rares havres de paix (l'espace de l'écriture, la maison à la campagne pour la femme qui marche, son appartement pour la pianiste, envahi par la présence méprisante du père) qu'ils étaient parvenus à construire comme points d'amarre entre leurs errances.

### Conclusion

À travers une écriture nue, dépouillée, traduisant un processus de prise de conscience à vif, sans anesthésie, Lise Tremblay tisse le portait sombre, violent, d'une Amérique en déclin, et surprend les enjeux – de l'étendue et de la gravité desquels témoignent le *désœuvrement*, l'*inertie*, la *marginalité*, la *solitude* poignante des personnages – de la dialectique *vide/excès* définissant la société nord-américaine contemporaine. Au vide de valeurs (car, comme on a pu le voir, la *famille*, l'*amour*, la foi en un idéal comme condition nécessaire de l'*action* perdent leur statut de points de repère fondamentaux dans l'existence de l'individu) correspond l'*excès*, la logique du trop de vie, la prolifération du corps jusqu'à une forme implosive de l'explosion. À des exceptions près (voir *La pêche blanche*), Lise Tremblay ne « sauve » pas ses personnages, ni ne fait explicitement triompher une éthique ; en échange, tout en mettant en scène ces êtres-limite, ces « terribles mourants<sup>17</sup> », elle exhibe et dénonce implicitement un état de faits. Ainsi, en changeant de direction et de moyens, l'écriture au féminin québécoise contemporaine reste « impliquée », « engagée » : si elle n'articule plus sa poésie autour du je fémi-

nin surpris dans sa tentative de devenir sujet, elle questionne la condition de *nous*, hommes et femmes aux prises avec le monde aliénant de la fin du millénaire. Les romans de Lise Tremblay se réclament donc de ce que Thomas Pavel considère comme « l'objet séculaire » de la création romanesque : « l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde<sup>18</sup> ».

\* Étudiante au doctorat en littérature québécoise, à l'Université Laval (Québec).

### Notes

- 1 Nicole Brossard, *French-kiss : étreinte/exploration*, Montréal, Éditions du Jour, 1974 ; *Sold-out : étreinte/illustration*, Montréal, Éditions du Jour, 1973 ; *Un livre*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.
- 2 Louky Bersianik, *L'Euguélonne*, Montréal, La Presse, 1976.
- 3 Carole Massé : « Je suis avant tout celle-qui-écrit. Et celle-qui-écrit n'a aucune thèse, féministe ou autre, à illustrer par ses textes. [...] Si j'acquiesce aux revendications sociales et économiques du mouvement des femmes, je m'oppose aux exigences éthiques qui aboutissent à une certaine forme de surveillance de l'imaginaire ». Chantal Saint-Jarre, « Entrevue : Carole Massé », *Arcade*, n° 16 (octobre 1998), p. 91.
- 4 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1974, p. 64.
- 5 Voir Frances Fortier, « L'écriture « énigmatique » de Nicole Brossard », dans *Nuit blanche*, n° 46 (décembre 1991-février 1992), p. 39.
- 6 Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (automne 1992), p. 78-89.
- 7 *L'hiver de pluie*, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels »), 1990 (repris désormais dans le texte sous le sigle *HP*). *La pêche blanche*, Montréal, Leméac, 1994. *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999 (repris désormais dans le texte sous le sigle *DJ*).
- 8 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Gallilée, 1981 ; *La transparence du mal*, Paris, Éditions Gallilée, 1990.
- 9 Voir Arthur Kroker et David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics* [rééd.], Montréal, New World Perspectives, 1986 ; Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- 10 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983. Le syntagme « postmodernisme du vide » apparaît aussi chez Régine Robin, « Postmodernisme, multiculturalisme et *political correctness* », dans *Tangence*, n° 39 (mars 1993).
- 11 Voir Johanne Jarry, « Faire des livres pour se connaître », entrevue avec Lise Tremblay, *Nuit blanche*, n° 75 (été 1999), p. 15.



- 12 Johanne Jarry, *op. cit.*, p. 15.
- 13 « [...] the ecstatic implosion of postmodern culture into excess, waste and disaccumulation », Arthur Kroker et David Cook, *op. cit.*, p. 1.
- 14 Voir note 12.
- 15 Voir Marc Augé, *op. cit.*
- 16 Ces « banlieues monotones et sérialisées, quasi interchangeables d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre » sont, d'après Jean Chesneau, un autre trait caractéristique de la société postmoderne (Jean Chesneau, *De la modernité*, Paris, La Découverte/Maspero, 1983, p. 21).
- 17 Voir l'expression « terrible vivante », dans Louky Bersianik, *Le Pique-nique sur L'Acropole*, Montréal, VLB éditeur, 1979.
- 18 Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 49.