

2011.2921.8

Université de Montréal

*Le réalisme magique dans l'œuvre de Michel Tremblay*

par  
Linda Rochefort

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

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

AOÛT 2001

© Linda Rochefort, 2001



PQ  
35  
U54  
2002  
V.005

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Le réalisme magique dans l'œuvre de Michel Tremblay*

présenté par :

Linda Rochefort

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Gilbert David

Directrice de recherche : Micheline Cambron

Membre du jury : Jacques Cardinal

Mémoire accepté le.....

## SOMMAIRE

Par certains aspects du cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, le corpus romanesque tremblayen emprunte les allures des oeuvres de la littérature latino-américaine qui apparaît, sans conteste, comme l'une des influences marquantes de l'oeuvre de Michel Tremblay. Contrairement aux écrits de jeunesse de l'auteur qui appartiennent au registre du fantastique, les cinq premiers tomes des *Chroniques* semblent beaucoup plus s'apparenter au réalisme magique, une catégorie esthétique voisine du fantastique, du merveilleux et de l'étrange.

À partir des traits caractéristiques qui permettent de cerner le réalisme magique, traits que nous déterminerons en introduction, dans un premier chapitre, nous chercherons à établir dans quelle mesure les cinq premiers romans qui composent le cycle des *Chroniques* appartiennent à cette catégorie esthétique. Si l'oeuvre de l'auteur tend à montrer certaines similitudes avec le réalisme magique, par sa particularité et son unicité, certains aspects paraissent l'en dissocier. Dans un second chapitre, l'étrange fera l'objet de notre étude. À la lumière des éléments qui particularisent cette catégorie et que nous aurons, tout comme pour le réalisme magique, présentés lors de l'introduction, il nous sera possible d'estimer si l'oeuvre parvient à atteindre toute la spécificité du réalisme magique, ou si, au contraire, elle appartient plutôt au registre de l'étrange. Puisque *Marcel poursuivi par les chiens* allie de nouveau les deux catégories esthétiques à

l'étude, tout comme pour le cycle romanesque, un troisième chapitre nous permettra de déterminer la catégorie qui s'apparente le mieux à cette pièce de théâtre.

Dans notre optique, le réalisme magique et l'étrange sont une question de perception ; les différents traits qui définissent ces deux catégories esthétiques faisant tous référence à une certaine façon de regarder le monde. Aussi, ce sont les différents regards qui parsèment l'œuvre et influencent constamment le point de vue du lecteur qui nous permettront d'évaluer laquelle de nos deux catégories esthétiques est la plus pertinente en ce qui a trait aux œuvres étudiées.

Au terme de notre étude des aspects relevant du réalisme magique et de l'étrange dans l'œuvre de Michel Tremblay, nous établirons le caractère réaliste du sixième tome des *Chroniques*, intitulé *Un objet de beauté*. Même si ce roman présente un monde baignant dans l'imagination et le rêve, il est dépourvu de toute magie.

Puisqu'il est facile de confondre le réalisme magique et l'étrange avec d'autres catégories esthétiques comme le merveilleux et le fantastique, et parce que l'œuvre de Tremblay présente certaines caractéristiques propres à ces deux types de littérature, une annexe est consacrée à la présentation d'un compte rendu des théories critiques sur le sujet.

### MOTS CLÉS

Littérature québécoise      Michel Tremblay

Chroniques      Réalisme magique      Fantastique

## SUMMARY

Michel Tremblay's fiction, if one considers certain characteristics of the *Chroniques du Plateau Mont-Royal* cycle, closely resembles the fiction of latin-american literature which is thus revealed to be, unquestionably, one of the major influences of Tremblay's work. While the author's early works belong to the realm of fantastic literature, the first five volumes of the *Chroniques* are more closely related to magical realism, an esthetical category with close ties to the fantastic, the magical and the unfamiliar.

By referring to the characteristic elements which define magical realism as set forth in the introduction, we will endeavor to establish to what extent the first five novels of the *Chroniques* belong to this esthetical category. While its distinctness and its unity tend to underline similarities between the author's work and magical realism, certain other aspects seem to set them apart. We will study the category of the unfamiliar in the second chapter. By considering the particular constituents of this category, which we have established, along with those of magical realism, in our introduction, it will be possible to determine whether the work conforms specifically to magical realism or whether, on the contrary, it belongs more to the level of the unfamiliar. Since we find in *Marcel poursuivi par les chiens* both these esthetical categories combined as in the fictional works, the third chapter will enable us to determine specifically the category to which this play belongs.

From our point of view, magical realism and the unfamiliar depend on one's perception since the different features which define both esthetical categories rely on a

specific way of viewing the world. Thus it is that the different ways of seeing which are scattered throughout the fictional work and which constantly influence the reader's perspective, will allow us to determine which of the two esthetical categories is the more pertinent to the works being studied.

After having considered the relevant characteristics of magical realism and of the unfamiliar in Michel Tremblay's works, we will establish that *Un objet de beauté*, the sixth volume of the *Chroniques*, belongs to the category of realism. Despite the presence of a world steeped in the imaginative and the dreamlike, this novel is totally without magic.

Since magical realism and the unfamiliar are easily confused with fantasy and because certain characteristics specific to these two types of fiction are found in Tremblay's work, an annex is devoted to certain critical writings on the subject.

## REMERCIEMENTS

Je désire remercier madame Micheline Cambron qui a accepté de diriger ce mémoire après la retraite de monsieur André Brochu. Je la remercie non seulement pour sa disponibilité, mais aussi pour ses précieux conseils.

Je remercie monsieur André Brochu qui a toujours été disponible pour me guider dans ma recherche. Grâce aux conseils de monsieur Brochu, j'ai pu mener mon analyse à son terme.

Je remercie monsieur Michel Légaré pour son aide précieuse. Non seulement il a été un lecteur attentif, mais il s'est aussi investi d'une façon plus que généreuse.

J'aimerais aussi remercier monsieur Jacques Lemieux et monsieur Marcel Goulet pour l'aide généreuse qu'ils m'ont apportée.

Finalement, je ne voudrais pas oublier de remercier Isabelle, Luc, Francine et Lucie.

Merci à tous.



## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Summary.....	v
Remerciements.....	vii
Liste des sigles.....	x
Introduction : <b>LE RÉALISME MAGIQUE :</b> <b>UNE QUESTION DE PERCEPTION.....</b>	2
Chapitre I : <b>VUE SUR UNE RÉALITÉ MAGIQUE.....</b>	13
■ Une réalité objective.....	15
■ Une instance magique.....	17
■ Un parcours initiatique.....	22
■ Un regard omniscient.....	31
■ Un regard clairvoyant.....	34
■ La réalité magique dans les <i>Chroniques</i> .....	43
Chapitre II : <b>VUE SUR UN ÉTRANGE REGARD.....</b>	46
■ Un regard pragmatique.....	49
■ Un regard dubitatif.....	54
■ Un regard matérialisant.....	60
■ Un regard délirant.....	66
■ Un duel entre deux regards.....	70
■ L'étrange dans les <i>Chroniques</i> .....	85
Chapitre III : <b>VUE SUR LE LABYRINTHE DU REGARD.....</b>	88
■ La perception de l'instance magique.....	89
■ Les effets de la clairvoyance.....	94
■ La perception d'une collectivité pragmatique.....	99
■ Le réalisme magique dans <i>Marcel poursuivi par les chiens</i> .....	104
Conclusion : <b>LE RÉALISME MAGIQUE DANS L'ŒUVRE</b> <b>DE MICHEL TREMBLAY.....</b>	110

Annexe : <b>LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX</b> .....	126
■ Compte rendu théorique sur le fantastique.....	127
■ Compte rendu théorique sur le merveilleux.....	136
■ Fonction des catégories esthétiques.....	139
 Bibliographie.....	 142

## LISTE DES ABRÉVIATIONS DES OEUVRES

Dans ce travail, lorsque nous ferons référence aux oeuvres de Michel Tremblay, nous utiliserons les sigles suivants :

**ACT** : *Albertine, en cinq temps*

**GF** : *La grosse femme d'à côté est enceinte*

**TP** : *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*

**DR** : *La Duchesse et le roturier*

**MP** : *Marcel poursuivi par les chiens*

**MS** : *La Maison suspendue*

**NÉ** : *Des nouvelles d'Édouard*

**OB** : *Un objet de beauté*

**PQL** : *Le premier quartier de la lune*

## **INTRODUCTION**

**LE RÉALISME MAGIQUE :**

**UNE QUESTION DE PERCEPTION**

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, parallèlement à la représentation de la réalité quotidienne d'un quartier populaire de Montréal, Michel Tremblay insère un monde mythique, surnaturel. Deux univers, à première vue contradictoires, voire antinomiques, sont inextricablement liés l'un à l'autre puisque, graduellement, ils se révèlent l'envers et l'endroit d'une seule et même réalité. Immanent au réel des habitants du quartier, le monde surnaturel dévoile le sens profond des réalités cachées sous les apparences du quotidien que le regard particulier et plus aigu de certains personnages, sensibles aux mystères de l'existence, peut parvenir à déceler. S'il est possible d'entreprendre une lecture exclusivement réaliste de l'œuvre, dans la mesure où l'on cherche à cerner avec précision le « réel » des personnages, il apparaît essentiel de considérer les interactions que les deux univers, à priori inconciliables, ont l'un avec l'autre. Or, le réalisme magique est une catégorie esthétique qui paraît parfaitement embrasser les deux tendances de l'œuvre : réaliste et *surnaturelle*<sup>1</sup>. Tout au long de notre analyse, nous pourrions ainsi vérifier s'il est possible de parler de la coexistence des deux univers contradictoires dans le corpus romanesque tremblayen.

Dans un premier temps, notre travail consistera à montrer comment l'auteur des *Chroniques*, par le choix du réalisme magique, propose à son lecteur une nouvelle façon de concevoir une réalité plus que banale, et cela, en lui faisant découvrir la magie qui est contenue dans le réel de tous les jours et qu'il ne perçoit jamais. Autrement dit, dans le

---

<sup>1</sup> Nous n'employons pas le mot *fantastique* que l'auteur utilise lui-même pour identifier le monde surnaturel présent dans le cycle romanesque, et cela, parce que nous ne considérons pas que cet univers surnaturel puisse appartenir à ce genre. Aussi, nous référons le lecteur à l'annexe de ce mémoire où il pourra trouver un compte rendu des théories incontournables sur la littérature fantastique, compte rendu qui permet de comprendre pourquoi ce genre ne peut convenir pour nommer le corpus à l'étude. Alors

premier chapitre nous tenterons de voir dans quelle mesure nous pouvons dire que les cinq premiers tomes de la série des *Chroniques* relèvent de cette catégorie esthétique.

Pour entreprendre l'étude du réalisme magique dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, il convient au préalable de déterminer la façon dont nous concevons cette catégorie esthétique très peu utilisée par les auteurs québécois. Lorsqu'il s'agit de définir le réalisme magique, les théoriciens se voient confrontés à un problème complexe. Si plusieurs critiques s'accordent pour dire que cette catégorie esthétique est difficile à circonscrire, c'est principalement parce qu'ils ont constaté qu'il existe plusieurs types de réalisme magique<sup>2</sup>. Les difficultés rencontrées par les théoriciens qui ont tenté de définir ce terme, qui est apparu pour la première fois en 1925 sous la plume d'un critique d'art allemand du nom de Franz Roh<sup>3</sup>, s'expliquent par le fait que cette catégorie esthétique s'est considérablement modifiée lors de son passage de l'art pictural à la littérature<sup>4</sup>, et par le fait qu'elle s'est développée dans plusieurs pays. Ainsi, les critiques s'attachant au réalisme magique ont dû faire face à la barrière des langues et à l'influence de différents milieux culturels<sup>5</sup>. Il n'est alors pas étonnant de constater que les définitions proposées jusqu'à maintenant divergent sur quelques points. Mais si les théories des critiques du réalisme magique témoignent de dissensions, elles montrent toutefois certaines

---

que le surnaturel dans un récit fantastique est présenté comme une intrusion, dans un récit du réalisme magique, il est immanent à la réalité.

<sup>2</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, « Pour une poétique du réalisme magique », dans *Le Réalisme magique*, Cahiers des Avant-Gardes, Éditions l'Âge d'Homme, 1987, p. 219.

<sup>3</sup> Weisgerber, Jean, « La locution et le concept », dans *Le Réalisme magique*, *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> Comme le souligne Henri Plard, les difficultés auxquelles les théoriciens sont confrontés s'expliquent par « la lenteur avec laquelle les catégories des historiens de l'art sont reprises par ceux de la littérature, et leur doute, justifié, sur la possibilité d'établir des parallèles entre l'évolution des arts plastiques et des arts du Verbe (...) », « Les pays de langue allemande », dans *Le Réalisme magique*, *Ibid.*, p. 46.

<sup>5</sup> Jean Weisgerber note effectivement qu'« [u]ne fois introduite en Amérique latine par la *Revista de Occidente* (1927), la locution (...) va subir au fil du temps des mutations considérables. Comme beaucoup de traductions, le texte de Roh, transplanté dans un autre milieu, y fut compris différemment ; on n'y lut parfois que ce que l'on désirait y lire, quand on ne l'oublia pas tout à fait. Au surplus, les critiques qui alimentèrent les polémiques n'avaient pas toujours les mêmes intérêts et, pour compliquer les choses, ils écrivirent à l'occasion en anglais plutôt qu'en espagnol », *op. cit.*, p. 18.

caractéristiques récurrentes qui sont autant d'éléments de définition. Non seulement ces particularités nous permettront-elles de distinguer le réalisme magique du fantastique, avec lequel il est parfois facile de le confondre à cause de certaines similitudes, mais elles nous rendront apte à le différencier de catégories esthétiques comme le merveilleux et l'étrange, qui présentent également quelques points communs avec lui.

L'étude du réalisme magique a fait l'objet de nombreux travaux. Ici, nous nous appuyerons principalement sur ceux publiés sous la direction de Jean Weisgerber, qui a consacré un des « Cahiers des Avant-Gardes » au développement du réalisme magique - Allemagne, Italie, Flandre, Pays-Bas, Espagne, Amérique hispanique, Pologne et au Canada - tout particulièrement sur l'étude de Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, intitulée « Pour une poétique du réalisme magique »<sup>6</sup>, que nous estimons la plus complète que l'on peut trouver sur le sujet.

#### ■ **Présence du réalisme :**

Dans une œuvre appartenant au réalisme magique, le but de l'auteur est de montrer la magie qui est contenue dans le réel. Aussi, le réalisme est-elle souvent la première caractéristique de ce genre de récits.

#### ■ **Immanence de la magie dans la réalité :**

Le second élément qui retient l'attention est évidemment la présence de la magie, du surnaturel ou de l'insolite<sup>7</sup>. Cette présence simultanée du réalisme et du surnaturel est cependant particulière : le phénomène inexplicable présenté sert en effet à montrer que le réel peut être doté d'un côté magique difficilement perceptible au premier abord, donc immanent au réel<sup>8</sup>. Dans ces récits, l'atmosphère est rarement inquiétante puisque l'élément inexplicable n'a pas comme fonction de mettre le monde réaliste en péril afin de le détruire, mais bien de l'expliquer plus profondément en lui découvrant des vertus

<sup>6</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, *op. cit.*, p. 219 à 232.

<sup>7</sup> Le vocabulaire utilisé ici sert à nommer le phénomène inexplicable. Nous n'utiliserons jamais les mots fantastique, merveilleux et étrange pour qualifier le surnaturel d'une œuvre. Pour nous, ces trois derniers termes renvoient à des catégories esthétiques qui ne ressemblent pas au réalisme magique, et cela, même si elles présentent des point communs avec lui (voir annexe ci-jointe).

<sup>8</sup> Dans son étude sur le réalisme magique en Allemagne, Henri Plard démontre que cette conception était, dès l'origine, présente dans la théorie de Franz Roh, puisque selon ce théoricien le réalisme magique est comme un « regard magique jeté à l'intérieur d'un morceau de réalité » ; dès lors « l'emploi de « magique », par opposition à « mystique », [doit] suggérer que le mystère ne pénètre pas dans le monde représenté, mais qu'il se tient caché (...) derrière lui... », Plard, Henri, *op. cit.*, p. 49 et 47.

insoupçonnées<sup>9</sup>. Dans le réalisme magique, la magie ne s'oppose pas au réel, elle fait partie intégrante de celui-ci.

■ **Nécessité d'un narrateur subjectif :**

Pour parvenir à fusionner les deux univers contradictoires, l'auteur se doit de présenter le surnaturel de façon à ce qu'il ne soit jamais permis de douter de son authenticité. Autrement dit, le narrateur et/ou le personnage ne contestera jamais la présence de la magie dans le réel. Aussi, les critiques soulignent-ils la subjectivité nécessaire de la part du narrateur et/ou du personnage témoin de la magie dans un récit du réalisme magique<sup>10</sup>.

■ **La propension au rêve :**

Les personnages réceptifs à cette magie inhérente au réel ont toujours une personnalité hors norme. S'ils sont aptes à entrer en contact avec un phénomène qui est inexplicable logiquement et rationnellement selon nos connaissances technologiques ou scientifiques, c'est parce qu'ils sont, la plupart du temps, d'une nature rêveuse qui leur permet une réceptivité qui ressemble à celle du visionnaire.

■ **Présence d'un rite initiatique :**

Le rite initiatique est un élément très important du réalisme magique parce que les personnages témoins de la magie doivent entreprendre un périple à la fin duquel ils peuvent découvrir une « Vérité d'ordre supérieur »<sup>11</sup>, qui apporte une connaissance supplémentaire du monde réel.

Comme nous pouvons le constater, la fonction du réalisme magique n'est pas de terrifier, loin de là. Comme le soulignent Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, le réalisme magique se présente plutôt comme une tentative de cerner avec plus d'acuité la réalité par le biais de l'imaginaire et, « par là, [il] semblerait exprimer un désir utopique de sécurité, de maîtrise de la réalité »<sup>12</sup>. Pour les fins de notre travail, nous considérerons donc comme appartenant au réalisme magique les oeuvres qui présentent un univers surnaturel immanent à la réalité. Contrairement à ce qui se passe dans l'univers fantastique, le surnaturel dans les récits du réalisme magique n'est pas réellement

<sup>9</sup> Contrairement au fantastique qui met en présence un univers surnaturel et un univers naturel qui ne peuvent coexister et auxquels nous cherchons constamment une explication rationnelle, « le réalisme magique continue à en poser simplement la simultanéité, sans requérir de solution », Weisgerber, Jean, « Bilan provisoire », dans *Le Réalisme magique*, op. cit., p. 218.

<sup>10</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, op. cit., p.222.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>12</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, op. cit., p. 232.



angoissant étant donné qu'il est issu de notre réalité quotidienne. Puisque la critique<sup>13</sup> reconnaît que le surnaturel dans le réalisme magique peut quelquefois être associé à des thèmes qui s'apparentent à ceux des récits merveilleux ou fantastiques<sup>14</sup>, nous estimerons que ces récits appartiennent au réalisme magique seulement si « la magie naît de la transfiguration du réel par la vision qu'en a un sujet privilégié (...) »<sup>15</sup>. Enfin, rappelons que dans une œuvre du réalisme magique, les antinomies entre l'univers naturel et l'univers surnaturel sont sciemment supprimées<sup>16</sup>. Angel Flores affirme avec justesse que « le réalisme magique (...) se raccroche à la réalité afin d'empêcher le mythe de se dissoudre dans le surnaturel, ainsi que cela se passe dans les contes de fées »<sup>17</sup>. Par le fait même, tout se passe comme si la magie était, dans une œuvre du réalisme magique, une caractéristique du réel. Découvrir cette magie revient ainsi à enrichir notre connaissance de la réalité. Dans notre perspective - et nous suivons en cela les orientations générales des travaux de Amaryll Béatrice Chanady<sup>18</sup> -, le réalisme magique est donc une question de perception, perception révélatrice assimilable à celle du visionnaire. Dans le premier

<sup>13</sup> Weisgerber, Jean, *op. cit.*, p. 218.

<sup>14</sup> Précisons que nous considérons qu'il est impossible de déterminer si une œuvre appartient au réalisme magique à partir des thèmes utilisés par l'auteur. À propos du fantastique, Louis Vax nous apprend que selon le contexte, un thème peut effectivement prendre différents aspects. Aussi, souligne-t-il par exemple que « [l]e revenant n'est rien par lui-même. C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient », *La Séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1965, p. 61. De même, les fantômes, les vampires ou les loups-garous ne possèdent pas plus de propriétés terrifiantes que les fleurs, les oiseaux ou les insectes, *Ibid.*, p. 55. D'où l'impossibilité de définir le fantastique (ou le réalisme magique, ajouterons-nous) à partir des thèmes : « [ce] n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif », *Ibid.*, p. 61. Autrement dit, il faut plutôt décréter si le surnaturel est une intrusion dans le réel, comme dans les récits fantastiques, ou si la magie se présente comme faisant intégralement partie de la réalité, comme dans le réalisme magique.

<sup>15</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, *op. cit.*, p. 221.

<sup>16</sup> Chanady, Amaryll Béatrice, *Magical realism and the fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1985, 183 p., p. 25.

<sup>17</sup> Cité par Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 19.

<sup>18</sup> Chanady, Amaryll Béatrice, *Magical realism and the fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, *op. cit.*, 183 p.

chapitre, ce sont donc les cinq différents traits qui caractérisent, selon nous, le réalisme magique, que nous analyserons.

Une fois déterminé dans quelle mesure les cinq premiers tomes des *Chroniques* présentent certains traits qui relèvent du réalisme magique, notre attention portera, dans un second temps, plus spécifiquement sur l'étude du regard des personnages visionnaires qui présentent une nature rêveuse permettant de saisir le réel d'une façon particulière et d'entrer en contact avec le monde magique. Comme le soulignent Michel Dupuis et Albert Mingelgrün :

« (...) l'instance à laquelle il est donné de percevoir le réel dans les limites de l'œuvre -- serait au premier chef un individu capable de jeter un regard de nature littéralement extra-ordinaire sur une réalité objectale initialement neutre et passive, mais néanmoins ouverte à l'exploration et candidate à un déchiffrement, à une lecture enrichissante »<sup>19</sup>.

Or, on le sait, dans une œuvre qui présente un univers surnaturel au sein d'une réalité similaire à la nôtre, il n'est pas rare que les personnages s'interrogent sur la validité du phénomène inexplicable<sup>20</sup>. C'est dire qu'un lecteur peut être confronté à plusieurs points de vue sur l'événement extraordinaire à l'intérieur d'une œuvre. Ce questionnement est d'ailleurs primordial pour la crédibilité du récit. En fait, si les personnages ne se questionnent pas sur la véracité du surnaturel, le lecteur peut alors être amené à suspecter leur crédibilité et à se demander si la magie, en fin de compte, n'est pas attribuable au rêve, à la folie, au délire ou aux hallucinations de ces derniers. Cela nous amène à définir une autre catégorie esthétique, l'étrange, qui semble effectivement

---

<sup>19</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, *op. cit.*, p. 219.

<sup>20</sup> Dans une œuvre du réalisme magique, nous l'avons déjà souligné, les antinomies entre l'univers naturel et l'univers surnaturel sont abolies. Dans les *Chroniques*, c'est le narrateur omniscient qui masque ces antinomies afin que le lecteur puisse croire à la magie, contrairement aux personnages qui remettent en question la véracité du surnaturel pouvant conduire à une explication logique de l'insolite. Dans *Le premier quartier de la lune*, notons immédiatement qu'il y a une exception où le narrateur conteste la validité du surnaturel, exception que nous analyserons au moment opportun.

présente au sein de l'œuvre de Tremblay, notamment à cause de la présence possible d'esprits névrotiques qui minent l'authenticité de la magie, du surnaturel dans le cycle romanesque<sup>21</sup>. Effectivement, à partir du moment où l'on peut certifier sans nul doute que le phénomène surnaturel résulte uniquement de la vision erronée des témoins de l'inconcevable, donc que la magie n'est pas autonome et qu'elle n'existe pas en dehors de la perception des personnages, l'œuvre n'appartient ni au merveilleux, ni au fantastique, ni au réalisme magique, mais bel et bien à l'étrange<sup>22</sup>.

La catégorie esthétique de l'*étrange* - communément appelé le surnaturel expliqué - étudiée, entre autres, par Tzvetan Todorov dans son ouvrage intitulé *Introduction à la littérature fantastique*<sup>23</sup>, est facilement définissable. Elle est caractérisée par la présence d'une explication logique et rationnelle du surnaturel à la fin du récit<sup>24</sup>. Ainsi, dans ce genre d'œuvres, le phénomène inconcevable est complètement évacué par la raison, la logique ou les lois physiques afin de permettre à la réalité de reprendre sa place. Comme le souligne Todorov, c'est en fait pour cette raison que l'étrange a souvent été condamné par la critique<sup>25</sup>. Si ce n'était de Louis Vax, nous pourrions d'ailleurs affirmer que la majorité des critiques sont loin d'apprécier les œuvres dans lesquelles le surnaturel est

---

<sup>21</sup> Dans les *Chroniques*, parce que plusieurs personnages témoins de la magie semblent avoir un équilibre mental instable, le surnaturel peut être appelé à s'expliquer d'une façon rationnelle. Dès que nous pouvons affirmer avec certitude que la magie se justifie par des troubles psychologiques, le récit appartient à l'étrange.

<sup>22</sup> En fait, les catégories du merveilleux, du fantastique et du réalisme magique ne peuvent admettre une telle explication rationnelle du phénomène insolite, sinon elles perdraient leur spécificité en tant que genre. Même si le surnaturel n'a pas la même fonction au sein de ces trois catégories esthétiques, d'où les atmosphères divergentes qui en émanent, elles ont une chose en commun : elles excluent la résolution du mystère. Précisons que les raisons pour lesquelles une explication du surnaturel ne correspond pas à ces trois genres diffèrent. Aussi, référons-nous de nouveau le lecteur au compte rendu des études sur le fantastique et le merveilleux que l'on retrouve en annexe à ce présent mémoire.

<sup>23</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, Seuil, Paris, 1970, 188 p.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 50.

expliqué. L'annulation du surnaturel à la fin d'un récit est difficilement tolérée par les théoriciens, et lorsqu'un auteur ne maintient pas le surnaturel et dévoile qu'il tire son origine d'un procédé « mécanique » (stratagème humain) ou d'un type d'explication psychologique (rêve, folie, délire, hallucination), sociologique (terreurs populaires), mystique (croyances religieuses ou autres) ou allégorique (leçon morale)<sup>26</sup>, ceux-ci semblent rebutés par un tel choix. Caillois, par exemple, estime qu'une « fantasmagorie trop purement psychologique, [entre autres], laisse l'intelligence sur l'impression qu'elle a été dupée »<sup>27</sup>.

Ajoutons que dans ce second chapitre, nous examinerons les oeuvres romanesques de manière chronologique afin de faire ressortir la présence de l'étrange, et cela, dans le but de mesurer les conséquences de sa présence sur le réalisme magique au sein des *Chroniques*. Nous analyserons différents regards qui pourraient amener une explication rationnelle annulant la magie à l'intérieur des oeuvres. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, c'est le regard objectif que portent les contestataires de la magie sur les visions du *clairvoyant*<sup>28</sup> qui retiendra notre attention ; dans *Pierrette et Thérèse à l'école des Saints-Anges*, c'est à partir de la perception des témoins de la magie que nous considérerons les difficultés de l'accréditation des phénomènes surnaturels ; dans *La Duchesse et le roturier*, l'intérêt de l'analyse résidera dans la matérialisation du don magique du *clairvoyant* ; dans *Des nouvelles d'Édouard*, nous explorerons le regard imaginaire du délire à l'approche de la mort ; enfin, dans *Le premier quartier de la lune*,

<sup>26</sup> Cette énumération est inspirée de Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 106.

<sup>27</sup> Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », Préface à l'*Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958 ; repris dans *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966, p. 25. C'est cette dernière édition que nous utilisons.

<sup>28</sup> Tout au long du mémoire, nous utiliserons l'italique pour le mot « clairvoyant » qui, à nos yeux, est synonyme de visionnaire.

nous nous attacherons au regard intuitif de l'artiste par rapport au regard visionnaire du génie. C'est l'analyse des épisodes marqués par le surnaturel et mettant en présence les personnages qui se distinguent comme étant de grands rêveurs qui nous permettra de savoir si la magie est tout simplement le fruit de l'imagination de ces derniers ou si, au contraire, elle est donnée au lecteur pour exister véritablement, et cela, indépendamment de la propension au rêve qui caractérise les personnages. À la fin de ce second chapitre, il nous sera possible de préciser la catégorie esthétique qui prédomine dans les cinq premiers tomes des *Chroniques* : le réalisme magique ou l'étrange.

La troisième partie portera sur *Marcel poursuivi par les chiens*, une pièce de théâtre qui, au départ, devait être le sixième roman qui allait composer le cycle des *Chroniques*<sup>29</sup>. Dans cette pièce, Michel Tremblay concilie pour la première fois sur scène le monde magique des *tricoteuses*<sup>30</sup> et le quotidien des habitants du Plateau Mont-Royal. Dans une entrevue accordée à André Ducharme lors de la parution de la pièce en juin 1992 au Théâtre du Nouveau Monde, l'auteur confiait qu'il s'agissait d'un véritable défi pour lui, puisqu'« [on] a rarement l'occasion, au théâtre, de montrer un personnage pris en sandwich entre la réalité et le fantastique. Dans un roman, c'est plus simple à rendre que sur scène »<sup>31</sup>. Comme dans le cycle romanesque des *Chroniques*, la clairvoyance du personnage visionnaire, Marcel, y est toujours contestée par les personnages n'ayant pas accès à la magie. Par le fait même, les différentes perceptions des personnages influencent de nouveau le point de vue du lecteur. Afin de déterminer si cette œuvre théâtrale appartient au registre du réalisme magique ou à celui de l'étrange, nous

<sup>29</sup> Dostie, Bruno, « *Marcel poursuivi par les chiens*, « un retour à la violence » », *La Presse*, Montréal, Samedi 29 février 1992, E-6.

<sup>30</sup> Tout au long du mémoire, nous utiliserons l'italique pour désigner les « tricoteuses » ainsi que les « Parques », deux termes qui renvoient aux quatre personnages magiques des *Chroniques*.

<sup>31</sup> Ducharme, André, « Michel Tremblay poursuivi par Marcel », Programme du TNM, p. 3.

analyserons, dans notre troisième chapitre, le regard des *tricoteuses*, la perception de Marcel et celle des habitants du Plateau Mont-Royal.

Lors de notre étude du réalisme magique et de l'étrange dans l'œuvre de Michel Tremblay, nous avons exclu le sixième tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de l'analyse. *Un objet de beauté* est un roman qui ne présente pas un univers surnaturel dans le *réel* des habitants du Plateau. Si la présence du rêve est très importante, l'absence d'une présence magique est flagrante. Néanmoins, nous établirons l'importance de ce roman dans le cycle des *Chroniques* lors de la conclusion.

\*\*\*

Les théories que nous avons évoquées sur le réalisme magique et l'étrange montrent à quel point ces deux catégories esthétiques renvoient à des façons divergentes de percevoir la réalité. Ce sont donc les différents regards qui influencent la perception du lecteur tout au long de l'œuvre qui nous permettront de déterminer le registre qui domine le plus dans le corpus tremblayen : le réalisme magique ou l'étrange.

## **CHAPITRE I**

### **VUE SUR UNE RÉALITÉ MAGIQUE**

Dès la parution du premier tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, intitulé *La grosse femme d'à côté est enceinte*, la critique s'est immédiatement intéressée au monde surnaturel qui est présent dans la réalité du Montréal des années quarante. Encore aujourd'hui, après la publication de cinq autres romans de la série, l'univers magique ne cesse de faire l'objet de commentaires de la part des critiques qui s'interrogent assidûment sur la nature de ce surnaturel. S'agit-il de merveilleux ou de fantastique ? Les spécialistes de l'œuvre de Tremblay parlent de plus en plus de réalisme magique. Gilles Marcotte est le premier critique à avoir remarqué des similarités entre les *Chroniques* et les oeuvres des auteurs sud-américains<sup>1</sup>. Dans un article publié en 1983, Jacques Michon nous rappelle d'ailleurs l'intérêt de l'auteur des *Chroniques* pour la littérature latino-américaine<sup>2</sup>. En 1993, dans *Portrait de l'artiste en Protée androgyne*, Pierre Gobin, a quant à lui émis une hypothèse qui pourrait éventuellement, à son avis, « (...) rendre compte du *réalisme magique* de tout l'œuvre tremblayen (...) »<sup>3</sup>. Aussi, même si cela s'avère risqué d'appliquer une théorie que les spécialistes du réalisme magique ont élaborée à partir d'oeuvres appartenant à d'autres littératures<sup>4</sup>, nous nous intéresserons, dans le présent chapitre, à la présence des traits relevant de cette catégorie

<sup>1</sup> Marcotte, Gilles, *Histoire du Temps*, Canadian literature, no 86, Autumn, 1980, p. 99.

<sup>2</sup> Michon, Jacques, « [La Duchesse et le roturier] Romans », *University of Toronto Quaterly*, vol. 52, no 4, summer 1983, p. 334.

<sup>3</sup> Nous ignorons cependant ce que Pierre Gobin entend par réalisme magique. Dans sa globalité, l'œuvre de Tremblay ne nous apparaît pas entièrement relever du réalisme magique, « Portrait de l'artiste en Protée androgyne », dans *Le Monde de Michel Tremblay*, *Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman*, 1993, p.384.

<sup>4</sup> Alors que certains critiques, comme Jean Weisgerber et Michel Dupuis, entre autres, collaborent à un ouvrage collectif faisant état du réalisme magique dans différents pays tels que l'Allemagne, l'Italie ou l'Espagne, pour ne nommer que quelques exemples, d'autres spécialistes refusent d'envisager un parallèle entre cette catégorie esthétique et une littérature autre que celle du corpus sud-américain. Tel est le cas d'Angel Flores, critique très connu du réalisme magique, pour qui cette catégorie esthétique est uniquement l'apanage des oeuvres des auteurs de l'Amérique latine, comme le note Amaryll Béatrice



esthétique dans les cinq premiers romans de la série des *Chroniques*<sup>5</sup>. Après tout, c'est bien lorsque l'œuvre d'un auteur semble échapper au classement qu'elle génère un certain engouement incitant à résoudre l'énigme, et cela, parce que sa nature insaisissable démontre non seulement son originalité, mais aussi son unicité.

L'analyse du réalisme magique dans le corpus à l'étude ne peut se faire sans prendre en considération les perceptions des différentes instances qui influencent la perception du lecteur et font en sorte que son point de vue se modifie et prend de nouvelles tangentes tout au long de l'œuvre. Les cinq traits que nous avons présentés dans l'introduction et qui, selon nous, caractérisent cette catégorie esthétique, sont effectivement tous reliés au regard. L'œuvre romanesque de Tremblay, on le sait, se présente au premier abord comme appartenant au courant réaliste. Au départ, le contrat de lecture suggère ainsi une perception neutre de la réalité. Ce réalisme est cependant loin d'être la copie conforme d'un réel objectif. À partir du moment où la magie s'inscrit dans le réel des habitants du Plateau, le romancier propose au lecteur de concevoir un monde magique inhérent à la réalité. Pour accréditer l'immanence des personnages de la sphère magique aux yeux du lecteur, l'auteur le confronte d'emblée à la perception des quatre personnages qui composent le monde magique : Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence. Dès l'instant où le lecteur est initié à la façon dont ces femmes, appelées les *tricoteuses*, perçoivent leur statut magique dans la réalité, il est invité à suivre l'itinéraire initiatique des personnages de la sphère humaine ayant nouvellement accès à l'insoupçonnable. C'est que découvrir les vertus cachées du réel entraîne inévitablement

---

Chanady, *op. cit.*, p.20. C'est dire que plus d'un critique refuserait d'appliquer cette théorie à un corpus de la littérature québécoise.

<sup>5</sup> Nous rappelons que nous excluons de l'analyse le sixième tome de la série romanesque, intitulé *Un objet de beauté*, parce qu'il ne contient pas de surnaturel. Lors de la conclusion, nous ferons cependant le lien avec ce roman qui clôt, pour l'instant, le cycle des *Chroniques*.

un certain apprentissage<sup>6</sup>, plus particulièrement un apprentissage du regard, à la fin duquel il est permis aux *clairvoyants* de découvrir une vérité, si ce n'est de retenir une leçon. La façon dont le lecteur perçoit les figures surnaturelles au sein de la réalité est donc en bonne partie construite par le regard des personnages appartenant au monde magique et par celui de ceux de la sphère humaine qui perçoivent ce monde. Mais il faut aussi avoir conscience du rôle du narrateur omniscient dans la perception du lecteur face aux *tricoteuses*. Pour ce qui est des *clairvoyants*, parce qu'ils sont d'une nature contemplative, mais aussi, parce qu'ils n'appartiennent pas nécessairement à la sphère humaine, il s'avère important d'analyser comment leur regard se présente au lecteur afin de savoir dans quelle mesure il modifie le point de vue de ce dernier. C'est dire que dans l'œuvre de Michel Tremblay, les différentes perceptions correspondent à diverses manières de regarder le monde. Devant autant de façons d'appréhender la réalité, on peut ainsi s'attendre à ce que le cycle romanesque tremblayen puisse proposer un réel plus authentique que celui qui est présenté dans un récit réaliste.

### UNE RÉALITÉ OBJECTIVE

Lors de la présentation des traits caractéristiques du réalisme magique, nous avons noté que la première caractéristique d'une œuvre du réalisme magique était son réalisme. En général, les récits qui relèvent du réalisme magique situent de plus leur action dans la réalité contemporaine<sup>7</sup>. Comme l'ont déjà montré de nombreux critiques tremblayens, dans le cycle romanesque à l'étude, Tremblay s'emploie lui aussi à établir un cadre spatio-temporel bien déterminé afin d'actualiser l'univers quotidien de ses personnages. Dans

---

<sup>6</sup> Dans « L'enfant de la Grosse Femme », Georges-André Vachon note lui aussi que l'œuvre romanesque de Tremblay se présente comme un apprentissage pour les personnages, dans *Le Monde de Michel Tremblay, op. cit.*, p. 289.

<sup>7</sup> Dupuis, Michel et Albert Mingelgrün, «Pour une poétique du réalisme magique», *op. cit.*, p.228.

un premier temps, le lecteur est ainsi amené à poser un regard sur une réalité qui paraît inébranlable.

Rappelons que les romans relatent des événements qui se sont déroulés entre les années quarante et les années soixante-dix<sup>8</sup>. Par le fait même, les indications temporelles renvoient à une réalité sensiblement similaire à la nôtre. L'impression d'un réel familier est d'autant plus présente que, géographiquement, l'espace dans lequel les personnages évoluent est non seulement bien ancré dans le réel de la société québécoise, mais aussi délimité par l'évocation de certaines rues de Montréal.

La plupart du temps, les personnages se déplacent entre les rues des Érables, Saint-Laurent, Sainte-Catherine et le boulevard Saint-Joseph<sup>9</sup>. C'est ainsi que le secteur prend l'allure d'un *quadrilatère*<sup>10</sup> spécifique, représentant un univers clos, où il est possible d'anticiper le destin des personnages : la toponymie montréalaise agissant comme phare de la réalité socioculturelle de la collectivité représentée<sup>11</sup>. Au centre du Plateau, à l'intersection des rues Fabre et Mont-Royal, se retrouvent les familles montréalaises essentiellement composées d'ouvriers. Contrairement aux habitants du boulevard Saint-Joseph - où demeurent les médecins ainsi que les congrégations religieuses -, ils n'ont pu bénéficier d'une éducation poussée, d'où le revenu modeste qui les confine à de modiques

<sup>8</sup> Sur la question de l'identification temporelle, on consultera avec profit l'article de Dominique Lafon intitulé « Michel Tremblay, romancier », dans *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Tome VIII, Montréal, Fides, 1992, p.451.

<sup>9</sup> Nous abondons dans le même sens que Robert Mane pour circonscrire les limites du Plateau par ces rues, « L'image de Montréal dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal », dans *Études Canadiennes / Canadian Studies*, no 19, décembre 1985, p.122. Soulignons néanmoins que pour Alain Pontaut, le Plateau se délimite par les rues Papineau, Amherst, Rachel et Masson, « Une journée chez le monde de la rue Fabre », Préface au premier tome du cycle des *Chroniques*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p.7. Comme l'a bien noté Ginette Michaud, c'est dire qu'il est difficile d'en arriver à un consensus au sujet des rues qui peuvent circonscrire le Plateau, « Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier », *Voix et images*, vol. XIV, no 3 [42], printemps 1989, p. 463-482.

<sup>10</sup> Pontaut, Alain, *Ibid.*, p.7.

<sup>11</sup> Dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, Philippe Hamon mentionne que le toponyme « exerce toujours une triple fonction : ancrage référentiel dans un espace « vérifiable » d'une part ;

logements. Sur la rue Saint-Laurent, qui sépare l'Est et l'Ouest de la ville, l'anglais fait naturellement son apparition. Les familles francophones, qui ne côtoient qu'à l'occasion les commerçants juifs de la rue St-Laurent, leurs créanciers [GF :23], évoluent en circuit fermé sur le Plateau parce que plus bas, vers la rue Sainte-Catherine, elles sont finalement encerclées par la faune hétéroclite de la *Main* où l'on retrouve, entre autres, les homosexuels, les transsexuels et les travestis dont le genre de vie ne correspond pas à leurs valeurs morales. Mais le profil des personnages n'est pas seulement déterminé par la toponymie. L'onomastique joue aussi un rôle<sup>12</sup>. La mention des théâtres ou des cinémas à la mode, comme le Passe-Temps [GF :114] ou le National [GF :164], les commerces et quinze-cents de la rue Mont-Royal, permet de dresser un portrait convaincant de la société décrite et de reconstituer avec justesse l'atmosphère de l'époque, soutenant l'effet réaliste. Comme le souligne Alain Pontaut, « (...) de cette époque, on chercherait en vain dans les manuels d'histoire, les journaux, les documents socio-politiques, tableau plus fidèle et complet (...) »<sup>13</sup> que celui qui est présenté dans les *Chroniques*.

### UNE INSTANCE MAGIQUE

Mais, dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, le surnaturel se dissimule à l'arrière-plan de la réalité<sup>14</sup>. Lorsque cette magie, qui se terre au fond du quotidien, apparaît au premier plan du réel, cela pose évidemment un problème à tous ceux qui sont attachés aux lois physiques qui déterminent ce que l'on appelle la réalité. C'est ainsi que

---

soulignement du destin d'un personnage d'autre part (...) et condensé économique de « rôles » narratifs stéréotypés (...) », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.127.

<sup>12</sup> Hamon, Philippe, *op. cit.*, p.127.

<sup>13</sup> Pontaut, Alain, *op. cit.*, p.9.

<sup>14</sup> Comme le rappelle Chanady, à la base de sa définition, Franz Roh met l'accent sur la découverte des mystères qui se cachent dans la réalité, ce qui fait que la magie est déjà incluse dans le réel : « En el realismo mágico los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica. El mágico

l'on doit s'attacher à la perception des quatre *tricoteuses*, puisque c'est d'abord et avant tout leur regard qui influence le lecteur.

Comme on le sait, dans le premier tome de la série, les premiers personnages avec lesquels le lecteur entre en contact sont les *tricoteuses*. Voisines immédiates de la famille de Victoire, Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence ouvrent le cycle des *Chroniques* et nous font faire la connaissance des habitants du monde *réel*. Le lecteur est ainsi placé en présence de quatre Montréalaises qui ont astiqué leur balcon à l'eau de javel afin de pouvoir tricoter des pattes de bébés « pour la grosse femme d'à côté qui était enceinte », comme elles se préparent à le faire pour les six autres femmes enceintes de la rue Fabre [GF :13]. Au départ, le comportement de ces femmes laisse entendre qu'elles n'auraient pas connaissance de leur statut magique dans le réel des habitants de la rue Fabre. Par conséquent, cette présence surnaturelle ne fait pas figure d'intrusion comme ce serait le cas dans un récit fantastique. Si le lecteur n'est pas terrifié au moment où il apprend le caractère surnaturel des *tricoteuses*, c'est avant tout parce que le bouleversement de la trame temporelle du récit, qui s'effectue par le biais de la conversation des trois soeurs au sujet de la précocité du printemps qui, par cette belle journée de mai, provoque en elles le souvenir des naissances printanières qui ont eu lieu dans la famille de Victoire, nous permet plutôt de considérer que ces femmes au statut particulier font intégralement partie du réel<sup>15</sup>. Mais c'est surtout parce que ce sont les *tricoteuses* elles-mêmes qui découvrent leur immatérialité sous les yeux du lecteur que la peur est absente chez ce dernier.

---

realista no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas. », *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> C'est cet aspect des *tricoteuses* qui a amené Antoine Sirois à parler de pérennité, « Délégués du Panthéon au plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. VII, no 2, hiver 1982, p.320.

Indubitablement liée à la thématique centrale du roman qui met en scène sept femmes enceintes qui se réunissent sur le balcon de la Grosse Femme pour discuter de leur situation commune, la discussion des trois soeurs, dans laquelle s'inscrit la thématique du printemps (« C'est rare qu'on peut s'assir dehors un 2 mai, hein ? »), amène ces dernières à remonter le temps et à se souvenir de la naissance de Gabriel puis de celle d'Édouard, les fils de Victoire [GF :11]. Inoffensifs au départ, ces souvenirs deviennent dérangeants à partir du moment où la mémoire transgresse les limites du raisonnable en permettant à Violette de se souvenir non seulement des naissances de la génération d'aujourd'hui, mais de celles d'hier aussi, c'est-à-dire de la naissance de Victoire et même de celle de la mère de Victoire [GF:102]. Pour ces femmes qui, progressivement, deviennent immatérielles, « sans âge » [GF :107], l'ordre du monde bascule. Une question devient alors incontournable : « Moman, ça fait combien de temps qu'on est icitte ? » [GF :102]. Et la réponse de Florence ébranle assurément la perception de ses trois filles: « (...) on a toujours été là (...). Pis on s'ra toujours là (...). Tricote. Arrête pas. On est là pour ça » [GF :103].

Le vertige dont sont victimes les *tricoteuses* en découvrant leur nature magique a indéniablement une incidence sur la façon dont le lecteur les perçoit. Essentiellement, le bouleversement chronologique est bel et bien ce qui permet à Tremblay de concilier le monde magique et la représentation de l'espace urbain montréalais des années quarante. Mais c'est surtout parce que cette perturbation temporelle est vécue par les quatre femmes que le lecteur peut croire à la magie : sa perception étant directement influencée par les réactions de ces dernières. Si Tremblay réussit à conserver sa crédibilité à l'environnement surnaturel, c'est effectivement parce que ce sont les *tricoteuses* elles-

mêmes qui se questionnent sur leur propre existence et découvrent leur incorporalité sous les yeux du lecteur. Ce procédé n'est pas couramment employé par les auteurs de récits merveilleux ni par les écrivains qui pratiquent le fantastique. On peut même affirmer que les personnages surnaturels ne se questionnent habituellement pas sur la raison ou le bien-fondé de leur existence, ce qui rend les *tricoteuses* autonomes et indépendantes de la perception des personnages de la sphère humaine. Elles sont douées de raison, ce qui fait en sorte qu'elles existent en dehors du regard des personnages qui s'adonnent au rêve et à la contemplation. Au moment où elles perdent contenance parce que trop abasourdies par la découverte de leur immatérialité, les *tricoteuses* montrent qu'elles savent très bien ne pas correspondre aux lois physiques du monde qu'elles habitent.

Les *tricoteuses* sont donc loin des traditionnelles fées de nos contes merveilleux. La plupart du temps, les fées apparaissent subitement, réalisent certains vœux, puis disparaissent aussitôt. Ce n'est pas le cas des *tricoteuses*. D'une part, si l'auteur leur a donné des dehors réalistes, nous savons que l'identité de ces dernières est mythique. Plusieurs critiques, comme André Vanasse<sup>16</sup>, ont d'ailleurs fait le rapprochement qui s'impose entre Rose, Violette, Mauve et les trois Moires grecques du nom de Clotho, Lachésis et Atropos. Rappelons que ces figures mythologiques avaient le devoir de régler, « pour chaque mortel, (...) la durée de sa vie depuis la naissance jusqu'à la mort, à l'aide d'un fil, que l'une filait, que la seconde enroulait, et que la troisième coupait, lorsque la vie correspondante était terminée »<sup>17</sup>. Mais d'autre part, dans les *Chroniques*, loin d'effectuer des tours de magie éblouissants, les *tricoteuses* ont plutôt une fonction d'éducatrices. Pendant dix années, tout comme elles l'avaient fait pour Josaphat, elles

<sup>16</sup> Vanasse, André, «Le Chroniqueur de la ville et le chroniqueur des champs », *Lettres québécoises*, numéro 13, février 1979, p. 11.

<sup>17</sup> Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1969, p. 300.

enseignent à Marcel « le savoir intellectuel et le savoir des sens » [PQL:218] par le biais de la musique, du chant et de la poésie [TP :349]. De surcroît, dès qu'elles ont conscience de ne pas appartenir à la sphère humaine, elles adoptent un comportement qui convient à la logique rationnelle pour ne pas altérer l'ordre du monde réel, et cela, même si cette découverte engendre un déséquilibre, comme le prouve l'erreur fatidique de Violette qui ferme complètement une patte de bébés, provoquant ainsi la mort de Ti-Lou et l'angoisse qui naît au sein de cette famille [GF :283]. Cette crainte n'est toutefois que momentanée, Florence, la mère, ayant déjà conscience de leur statut particulier. Une fois l'effet de surprise estompé, le comportement des *tricoteuses* reste révélateur. Pour ces femmes, il est impérieux de constamment différencier le réel des habitants du Plateau de leur réalité à elles. L'essentiel à retenir c'est qu'elles ne tenteront pas de faire connaître leur existence à l'ensemble des habitants du Plateau en se plaçant à l'avant-plan de la réalité. Elles savent très bien que les personnages de la sphère humaine ne pourraient admettre une telle vérité sans une preuve tangible. Elles peuvent donc anticiper la réaction des personnages n'ayant pas accès à la magie à l'égard des personnages pourvus d'un regard clairvoyant. Autonomes, elles décident d'intervenir en protégeant ces derniers. Et pour ce faire, elles enseignent aux visionnaires comment concilier les deux versants de la réalité, comme nous allons le voir.

Dès lors, il est impossible pour le lecteur de percevoir ces femmes comme étant le produit de l'imagination trop active des rêveurs du Plateau. Nous l'avons démontré, à partir du moment où elles constatent leur immatérialité, elles adaptent leur conduite à la



logique rationnelle<sup>18</sup>. Aussi, le lecteur sera-t-il invariablement influencé par le regard des *tricoteuses*, et cela, parce qu'elles interagissent avec la réalité. Contrairement aux personnages de la sphère humaine qui ne voient pas la magie qui se cache au second plan de la réalité, le lecteur ne porte pas un regard passif sur le réel du Plateau. À ses yeux, les *tricoteuses* sont non seulement l'incarnation même de la destinée, mais aussi celle du savoir. Le lecteur est ainsi amené à percevoir cette instance magique comme révélant une vertu inattendue qui se dissimule au fond du réel. Par le fait même, il peut considérer que les privilégiés qui peuvent voir surgir les *tricoteuses* dans leur quotidien ont la possibilité de découvrir une « Vérité d'ordre supérieur », ce qui constitue, rappelons-le, l'un des critères du réalisme magique<sup>19</sup>. C'est d'ailleurs plutôt en ce sens qu'on peut parler de réalisme magique dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay : le lecteur est amené à adopter le regard des *tricoteuses*.

## UN PARCOURS INITIATIQUE

Comme le soulignent Albert Mingelgrün et Michel Dupuis, dans les récits du réalisme magique, il n'est pas rare qu'un héros doive faire face à un rite de passage<sup>20</sup>. Or, le projet des *tricoteuses* est de se faire les défenderesses des témoins de la magie afin qu'ils ne soient pas victimes de leur clairvoyance au sein de leur collectivité. Voyons les moyens qu'elles utilisent afin que les visionnaires puissent apprendre à maîtriser leur don.

---

<sup>18</sup> C'est donc par le biais des *tricoteuses* que Tremblay se conforme à la façon dont les auteurs du réalisme magique présentent le surnaturel dans un récit. Comme le note Chanady : « The author of a magico-realist narrative, (...) implicitly presents the irrational world view as different from his own by situating the story in present-day reality, using learned expressions and vocabulary, and showing he is familiar with logical reasoning and empirical knowledge. The term *magic* refers to the fact that the perspective presented by the text in an explicit manner is not accepted according to the implicit world view of the educated implied author. », *op. cit.*, p. 22.

<sup>19</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, *op. cit.*, p. 222.

<sup>20</sup> Dupuis, Michel et Albert Mingelgrün, *Ibid.*, p.230.

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, un événement tragique survient : la mort du chat nommé Duplessis que Marcel avait affectueusement adopté. Pour le sauver, l'enfant confie l'animal à Florence. Dans le second tome des *Chroniques*, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Duplessis est rétabli et Marcel peut le récupérer. C'est maintenant un chat mort-vivant. Seuls les *tricoteuses*, Marcel et, plus tard, Victoire peuvent voir ce chat invisible. Ce qui demeure primordial, c'est qu'au moment où Florence autorise Marcel à reprendre l'animal, elle tente consciencieusement de faire comprendre à l'enfant ( qui ne peut saisir l'importance de ses propos parce que trop excité par ses retrouvailles avec Duplessis) qu'il ne doit aucunement parler de ce chat aux autres membres de sa famille. Elle anticipe dès lors la réaction de ces derniers qui pourraient faire planer la menace de l'asile sur Marcel, comme ils le feront dans *La Duchesse et le roturier* [DR :267], parce qu'ils ne peuvent avoir accès à ce monde magique.

« Duplessis est correct, à c't'heure. On va te le donner. Mais faut que tu le gardes pour toé. Y faut pas que t'en parles. À parsonne. Ça va être un secret entre nous autres. Si t'en parles, les autres te croiront pas pis y pourraient finir par te faire du mal sans le vouloir... » [TP :208].

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, il y a une seule réalité. Néanmoins, cette réalité est double. Il y a son endroit (le réel quotidien des habitants du quartier) et il y a son envers (le monde surnaturel des *tricoteuses*)<sup>21</sup>. Pour vivre sainement cette double face du réel, les personnages qui appartiennent à la sphère humaine et qui ont connaissance de cet univers immanent doivent nécessairement, comme les figures mythiques, faire des distinctions entre les deux profils de la réalité : réaliste et surnaturel.

<sup>21</sup> Comme le notent Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, cette façon de présenter la réalité est fréquemment utilisée par les auteurs de récits du réalisme magique, *Ibid.*, p.228.

D'où l'incessant questionnement des *tricoteuses* à propos de la réussite du rite de passage de Marcel.

Lorsque l'enfant va chercher son chat mort-vivant à la maison des *tricoteuses*, Violette demande à sa mère : « Y va-tu avoir la force de garder son secret pour lui ? », et Florence lui répond : « Je le sais pas » [TP:210]. Les quatre femmes s'interrogent sur la capacité de Marcel à vivre normalement tout en ayant accès au monde magique. C'est que déjà, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, une initiation avait eu lieu par le biais du conte de l'allumeur de lune de Josaphat, qui constituait indéniablement une tentative concrète de la part du vieil homme (et de Florence) pour enseigner à Marcel à distinguer les deux versants de la réalité. Si Josaphat raconte ce conte à Marcel, c'est effectivement parce que l'enfant vient de perdre Duplessis et que son désarroi l'a amené à s'adresser à une femme invisible devant plusieurs témoins estomacés. Pour eux, inutile de dire que cet échange dépasse l'entendement [GF :255].

La présence de Florence, au moment où Josaphat raconte l'histoire à Marcel, modifie considérablement l'image des *tricoteuses* parce qu'un second témoin de la magie se dévoile. Jusqu'à présent, le lecteur savait que, lorsqu'il était jeune, l'oncle de l'enfant voyait les quatre femmes. Il apprend alors qu'il les voit toujours. Même si, au premier abord, le conte paraît venir appuyer la logique rationnelle ( « Tu comprends, voir des affaires de même en pleine nuitte, tu-seul au milieu des montagnes, c'est pas mal épeurant... Tu commences à penser sérieusement que t'es sur la mauvaise pente pis qu'au bas d'la pente c'est l'asile qui t'attend... » [GF :289]), à cause de la complicité de Florence, il semble plutôt jeter un nouvel éclairage sur ce monde magique, un éclairage

qui permet de cerner le rôle primordial de ce conte dans l'ensemble des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*.

Dans le conte de l'allumeur de lune, trois couleurs dominant : le noir, le blanc et le rouge. Ces couleurs correspondent respectivement aux trois étapes que franchit le conteur lors de ce rite de passage, étapes qui reproduisent le schéma narratif habituel de ce genre : la situation initiale du personnage qui doit apprendre à apprivoiser la noirceur, l'élément perturbateur qui se présente sous la forme des chevaux tirant la lune et crée un déséquilibre, l'arrivée des bûcherons, âmes damnées, qui vient rétablir l'équilibre et permet à Josaphat de passer à l'étape finale : la réussite du rite de passage. Dès lors, il est possible de s'attacher à cet itinéraire afin de dégager le message de ce conte qui se veut didactique, selon la fonction traditionnelle de ce genre. Rappelons qu'avec la complicité de Josaphat, le but de Florence est d'enseigner à Marcel comment il doit faire usage de son don de clairvoyance dans la société.

Initialement, le noir apparaît véritablement comme le lieu d'une initiation pour Josaphat qui, « à noirceur, [n'était] jamais allé plus loin que les bécosse ! » [GF:285]. Ce qui transforme ce retour à la maison en épreuve, c'est la redécouverte de la réalité qui, à la tombée de la nuit, devient autre, inconnue, inquiétante. Que ce soit par obligation ou par orgueil, lorsque l'on se retrouve sans guide (« J'en veux pas de vot'fanal »), se jeter dans le noir, c'est traverser le miroir et faire son entrée dans un autre monde : « (...) pour montrer que j'avais pas peur j'descends l'escalier du perron en courant pis j'me jette dans noirceur... On arait dit que j'rentrais dans l'eau... » [GF:286]<sup>22</sup>. À partir de ce

---

<sup>22</sup> Aussi, Brigitte Purkhardt note que Josaphat est littéralement « noyé dans le silence », *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, XYZ, coll. « Théorie et littérature », Montréal, 1992, p. 142.

moment, la réalité, celle que l'on connaît et que l'on se plaît à expliquer, subit un dérèglement (« (...) le cœur me débattait comme une montre cassée... » [GF:286]), parce que sans repère (« Rien en avant de moé, rien en arrière de moé, rien à côté.... Pis, au-dessus de ma tête, le ciel sans lune, vide » [GF:287]), le silence, ce vide qui se veut rassurant, devient apeurant parce que habité : « Mais au milieu du vide, des bruits... (...) » [GF:287]. Même si le réel n'a jamais cessé d'être banal, c'est l'impossibilité de définir les contours de ce qui l'entoure qui terrifie Josaphat maintenant privé de la vue (l'inconnu paraît moins terrorisant lorsque l'on y fait face : « Tant pire, j'arrête ! Si y veulent me pogner, y me pogneront, au moins, j'saurai à qui j'ai affaire... » [GF :287-288]) et qui ouvre la porte à une dimension insoupçonnée de la réalité. Comme nous pouvons le constater, pour qu'un auteur parvienne à faire surgir le surnaturel dans un environnement réaliste, il doit choisir un lieu propice à son irruption. De même, pour donner corps à la magie afin de la rendre visible, l'auteur a invariablement recours à la tangibilité d'une forme réelle.

D'ailleurs, dans le conte de l'allumeur de lune, c'est en endossant une figure animale que le surnaturel peut se matérialiser : « Oui, c'est des chevaux ! Chus sauvé ! C'est peut-être quelqu'un que j'connais ! » [GF:288], la présence des animaux étant immédiatement associée à une manifestation humaine. Le vocabulaire utilisé dans les nombreuses comparaisons attribuant une certaine immatérialité à ces « chevaux blancs » [GF:288] suffit par la suite à donner un côté insolite à la vision du conteur et à le projeter dans un univers incroyable. Lorsque Josaphat spécifie que les chevaux étaient « lousses », qu'ils « couraient tu-seuls », « pis [qu']y galopaient comme des fous... », la vitesse et le désordre, qui dénotent un affolement, facilitent la transition entre l'opacité

des bêtes (le blanc / la vie) et leur incorporalité ( la transparence / la mort). C'est la rapidité avec laquelle se déroule la scène qui peut amener la perception de Josaphat à se modifier et à passer du tangible à l'intangible. Combinée avec la vitesse, dès que la peur s'installe, l'imagination s'emballe..... Le héros du conte est d'ailleurs très préoccupé par sa perception ; cette dernière lui apparaît effectivement comme étant plus que problématique, comme le montrent la comparaison et le vocabulaire propre au procédé de modalisation<sup>23</sup> : « qu'y'avaient l'air », « comme des éclairs », « On arait presque dit ».

(...) j'ai vu (...) huit chevaux blancs qui couraient tu-seuls su'a route ! Huit grands chevaux blancs avec des crignièrès tellement longues qu'y'avaient l'air des ailes ! [GF:288]

Y sont passés à côté de moé comme des éclairs en galopant pis en hennissant, les oreilles dans le vent, les naseaux écumants, les yeux fous... On arait presque dit qu'y'avaient passé à travers de moé ! [GF:288]

Parce qu'intemporels, les chevaux amènent Josaphat à se questionner sur son état mental. Certes, la présence des animaux accrédite momentanément les appréhensions des mères vis-à-vis des contes et des légendes [GF:289]. Mais alors qu'il commence à se persuader qu'il a « vraiment rêvé » [GF:289], l'arrivée inopinée des bûcherons modifie la perspective du garçon qui, sur le moment, avait faussement évalué l'événement qui se produisait sous ses yeux. Même si devant la panique des chevaux l'enfant avait saisi l'urgence de la situation, il était néanmoins incapable de mesurer toute l'importance de la démarche des bêtes et ne voyait que la souffrance qui en découlait : « J'me sus mis à pleurer en criant (...) que c'tait ben beau, la pleine lune, mais que c'tait pas une raison

<sup>23</sup> Comme l'explique Tzvetan Todorov, le procédé de modalisation « (...) consiste (...) à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. » Aussi, il démontre que « (...) les deux phrases « Il pleut dehors » et « Peut-être qu'il pleut dehors » se réfèrent au même fait ; mais [que] la seconde indique en outre l'incertitude où se trouve le sujet qui parle, quant à la vérité de la phrase qu'il énonce. », *op. cit.*, p.43. À partir de son étude de *l'Aurélia* de Nerval, il donne certains exemples de ce procédé comme « Il me semblait que...(..) », « Je crus (...) » et « J'eus le sentiment (...) », *Ibid.*, p.43.

pour faire souffrir des pauvres animaux de même... » [GF:290]. À l'origine, c'est le rouge, la couleur du sang et du feu, qui est responsable de la méprise de l'enfant et donne cet aspect menaçant à la lune qui « avait (...) l'air d'un gros œil méchant » [GF:290]. La présence des bûcherons devient bénéfique à partir du moment où elle permet au héros d'identifier la véritable source de la souffrance.

Alors que la traversée de Josaphat arrive à son terme, huit hommes succèdent aux huit chevaux. Même si l'enfant peut facilement donner une identité à ces hommes, ce qui atténue l'effroi qui le tenaille et lui donne un sentiment de sécurité, il n'en demeure pas moins que parmi eux, il y en a trois qui ont rendu l'âme : Gaspar Petit, que Josaphat avait vu « avec une numonie double » la veille [GF:291], Rosaire Rouleau que plusieurs croyaient mort [GF:292] et Teddy Bear Brown qui s'est manifesté pour la dernière fois lors de cette soirée où l'oncle de Marcel devient l'allumeur de lune [GF:284]<sup>24</sup>. Devant les écarts de conduite de ces fêtards qui « crient » et « s'époumonent » [GF:291], et en prenant connaissance de leur goût prononcé pour la beuverie, il est maintenant possible à Josaphat d'imputer le supplice des chevaux au comportement de ces soûlons [GF:293]. Que ces hommes aient eu recours à la chasse-galerie n'est pas étonnant. Pour avoir péché par excès, ils se retrouvent sur un « canot d'écorce rouge feu » en guise de bûcher [GF:291]. L'attitude des joyeux noctambules, qui ne peut recevoir l'approbation des bonnes gens de la société dont la conduite est irréprochable, n'engendre que la douleur et met la lune en péril.

---

<sup>24</sup> Comme le note Brigitte Purkhardt, le canot contient plus que deux morts, *op. cit.*, p.142. Effectivement, Josaphat nous apprend que Teddy Bear Brown ne s'est plus jamais manifesté après cette nuit particulière où il était en compagnie de deux hommes sur le point de mourir [GF:284]. Nous pouvons donc conclure qu'il est mort avec ses compagnons de beuverie, tout comme les cinq autres inconnus qui participaient au voyage.

Cette lune, que le vieil homme chérit, fait référence à l'imagination. Si Marcel souhaite profiter librement de son talent imaginaire, il ne doit en aucun cas suivre le mauvais exemple de Teddy Bear Brown et ses copains. Pour « respecter la lune toute sa vie » [GF :293], comme Josaphat le conseille à Marcel, il doit se doter d'outils qui puissent l'orienter sur le droit chemin. Conséquemment, son oncle lui fait entrevoir les pouvoirs bénéfiques de la création et de la musique [GF :293]. Comme l'a bien vu Brigitte Purkhardt lors de son analyse du conte, dans *La Chasse-galerie, de la légende au mythe* :

Le rêve et l'ivresse ensanglantent la lune, l'imagination potentiellement « active ». L'acte créateur, artistique, la remet sereinement en place. Les huit chevaux reposeront tranquilles grâce à la musique de Josaphat. L'imaginaire « débridé », « galopant », enfin dompté. La réalisation de soi par l'acte « imaginaire ». « Pas de chasse-galerie », de recommander Josaphat. Pas de vol magique. Ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, mais le culte de la lune qui transforme l'imagination passive (activité de fuite ou de défense) en imagination dynamique (activité créatrice ou d'adaptation)<sup>25</sup>.

Lorsque Josaphat fait la narration du conte de l'allumeur de lune à Marcel, il intervient donc à un moment stratégique. Comme c'est le cas de Josaphat dans l'histoire du conteur, la réalité a fortement éprouvé le fils d'Albertine qui fait face à la mort pour la première fois avec la perte de Duplessis. Devant cette nouvelle vérité qui le désoriente et le jette dans le noir, il traverse le miroir, ce qui lui permet de faire la découverte de ce que l'on pourrait appeler *la face cachée de la lune* : le monde magique des *tricoteuses*. C'est ainsi que, comme nous l'avons déjà souligné, il est vu discutant avec une dame invisible. Pour évoluer de façon équilibrée et vivre harmonieusement les deux versants du réel (la réalité quotidienne des années quarante et le monde immanent des *tricoteuses*), il doit apprendre à maîtriser ses connaissances tout comme Josaphat. Dès lors, Josaphat se fait

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 142.



le complice de Florence et entreprend la narration du conte de l'allumeur de lune à Marcel. À la chasse-galerie (qui représente le savoir du génie à l'état pur que le commun des mortels nomme folie), il doit préférer la création (qui est le processus par lequel le don inné est canalisé par l'acte créateur dans la sphère humaine). C'est à cette unique condition que la lune (personnification du génie) ne sera pas en péril et pourra se déployer facilement et sans danger. Autrement, la logique qui régit le monde réaliste pourrait amener les gens à associer le génie à un excentrique illuminé ou à un original, ce qui entraînerait le rejet, l'exclusion de ce dernier par la société. Dans cette conjoncture, l'élu doit indéniablement se protéger. Si la société peut lui faire un tort énorme, elle est toutefois incapable de détruire l'essence même du savoir, personnifiée par les *tricoteuses*. Comme nous l'avons montré, ces femmes sont autonomes pour le lecteur. À ses yeux, elles sont l'incarnation d'une instance magique qui existe en dehors du regard des visionnaires<sup>26</sup>. D'où le fait que le surnaturel, le monde magique des *tricoteuses* lui-même, n'est nullement en danger. Que seuls le sont les initiés, comme l'avaient anticipé Florence et ses filles dans le cas de Marcel.

La présence de Florence change nettement le sens du conte raconté par Josaphat et révèle toute sa portée et sa résonance dans l'ensemble des *Chroniques*. L'inquiétude de Josaphat et, par le fait même, celle de Florence, est que Marcel ne puisse prévoir le

---

<sup>26</sup> Selon Michel Dupuis et Albert Mingelgrun, les auteurs qui usent du réalisme magique sont tous à la recherche d'« une réalité plus authentique » que celle qui est proposée par le récit dit réaliste, *op. cit.*, p.221. Dès lors, ces deux critiques insistent sur le fait « (...) que la « Réalité » profonde qui émergera de l'interaction entre un regard ou une présence et le domaine sensible, sera essentiellement - et on peut l'affirmer : dans tous les cas - de nature spirituelle, même si, parfois, elle prend métaphoriquement les dehors fantastiques d'un « autre monde » matériel tels que les affectionne la science-fiction. Ici, elle relèvera de la métaphysique, particulièrement des rapports entre esprit et matière, essence et existence, Idée et monde sensible, être et apparence. De là, l'importance de l'idéalisme et les multiples références qu'on y fait, qu'il soit (néo-)platonicien, hégélien ou autre.», *Ibid.*, p.221. C'est ainsi que les auteurs concluent que dans un récit qui s'apparente au réalisme magique, « (...) c'est, en fin de compte, toujours à l'idée d'une Vérité cachée par l'apparence qu'on en revient, à celle d'une essence incluse dans la réalité sensible et s'exprimant exclusivement par elle. », *Ibid.*, p.221.

danger qui le menace s'il ne prend pas conscience des conséquences qui pourraient survenir s'il révèle sa clairvoyance au grand jour. Les gens qui appartiennent à la sphère humaine et qui ne peuvent pas *voir* la magie n'envisagent pas le réel de la même façon. D'où les mises en garde que ces femmes font à l'enfant, et d'où leur questionnement qui s'étale sur dix années avant de savoir si Marcel a réussi, comme son oncle, le rite de passage<sup>27</sup>.

### UN REGARD OMNISCIENT

Le comportement des *tricoteuses* vis-à-vis leur statut magique dans le réel des années quarante rend ces figures autonomes. Étant donné qu'elles agissent sur le destin des personnages de la sphère humaine, elles existent par elles-mêmes et le lecteur en conclut donc qu'elles ne sont pas le produit d'hallucinations. Mais il n'y a pas que l'autonomie de ces femmes qui préserve leur crédibilité. Comme le précise Amaryll Béatrice Chanady, le narrateur des récits du réalisme magique n'est pas sans jouer un rôle dans la façon dont le lecteur perçoit les personnages surnaturels dans la réalité :

If the narrator explicitly introduced a series of events by informing us that they are merely the product of someone's imagination, and therefore not to be believed literally, the reader would react to the story as he would to the account of a hallucination, a dream, or insane fantasies. In this instance, the factual authenticity of the occurrence in the fictional world would be destroyed, and we would be in the presence of the oneiric or the hallucinatory. If the narrator, however, presents the story without any comment about its lack of veracity, the reader is not justified in reacting to the narrated events with scepticism. In the absence of any indications to the contrary, the reader accepts the story on the literal level. It is then not only the type of focalization, but also authorial reticence in regard to the adopted perspective, that characterizes magical realism<sup>28</sup>.

L'attitude du narrateur chez Tremblay diffère totalement de celle des narrateurs habituels du récit merveilleux ; ceux-ci ne manifestent aucune surprise devant la présence

<sup>27</sup> Cet aspect fera l'objet du second chapitre.

<sup>28</sup> Chanady, Amaryll Béatrice, *op. cit.*, p. 154-155.

surnaturelle puisque cette dernière est *naturellement* admise, concevable<sup>29</sup>. Au surplus, les récits de ce genre font généralement référence à un temps qui ne correspond pas à celui d'un monde contemporain<sup>30</sup>. Il en va de même pour le narrateur du récit fantastique qui, lui, met constamment l'accent sur l'aspect inconcevable du fait surnaturel<sup>31</sup>. Dans les *Chroniques*, étant donné que l'auteur a parfaitement conscience des frictions qui peuvent survenir entre les deux mondes, il a choisi un narrateur omniscient qui, en connaissant l'histoire de Florence, de ses filles et de la famille de Victoire, aide à rendre ce monde plausible puisqu'il vient authentifier les découvertes et les dires de ces femmes et prouver au lecteur que ces événements ne sont pas le fruit d'une imagination débordante, en dévoilant les craintes et les inquiétudes de la mère, Florence. De plus, comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessous, il précise que cette magie ne s'explique pas. Il semble effectivement que l'on puisse uniquement la relater, comme c'est le cas pour la catégorie esthétique du réalisme magique qui exclut l'explication de la magie : « Là seulement elle [Florence] pourrait s'asseoir à côté du lit de sa fille et raconter. Tout dire. Expliquer ? Non. Raconter » [GF :205]. Encore une fois, le narrateur des *Chroniques* se distingue de ceux des récits fantastiques où l'on amène toujours le lecteur à chercher une solution rationnelle au surnaturel, et cela, parce qu'il raconte l'histoire des figures magiques<sup>32</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous pouvons dire que Michel Tremblay a choisi un narrateur « adéquat » au réalisme magique.

<sup>29</sup> Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, coll. « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 1963, p.17.

<sup>30</sup> Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », Préface à *l'Anthologie du fantastique*, Paris Gallimard, 1958 ; repris dans *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966, p. 20. C'est cette dernière édition que nous utilisons.

<sup>31</sup> Castex, P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éditions José Corti, 1962, p. 8.

<sup>32</sup> Au sujet du narrateur dans l'œuvre de Tremblay, on peut consulter le texte de Dominique Lafon intitulé *Généalogie des univers dramatique et romanesque*, dans *Le Monde de Michel Tremblay, op. cit.*, p. 326.

Florence voyait tout ça [les erreurs de Violette causées par la perturbation de ses souvenirs] et ne disait rien. Il fallait attendre au soir, à l'heure du coucher, dans le noir le plus complet, avec pour seul témoin l'œil crevé de la lune, pour parler... Là seulement elle pourrait s'asseoir à côté du lit de sa fille et raconter. Tout dire. Expliquer ? Non. Raconter. La famille de Victoire. Les générations, les vagues d'individus, de clans, de parents (...), et elles, enfin, 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 ? Heureuses. Elles qui tricotaient patiemment le temps. Elles qui avaient gardé la famille de Victoire depuis ses origines et qui la garderaient jusqu'à son extinction [GF:205-207].

Loin de remettre en question les affirmations des *tricoteuses*, le narrateur présente Florence qui connaît (presque) tout des générations passées et futures puisque, « (...) elle pourrait même, si elle voulait, raconter l'avenir à Violette (...) » [GF:207], comme l'incarnation même de la destinée. Immanente à la réalité derrière laquelle elle se dissimule, elle revêt naturellement un caractère universel, qui ne compromet jamais la neutralité du narrateur, puisque Florence peut remonter jusqu'à la branche originelle de la famille de Victoire qui s'est exilée de France au XVII<sup>e</sup> siècle.

(...) Florence [pouvait] raconter [l'histoire de la] famille [de Victoire], ces générations d'humiliés ou de malotrus, tous descendants du même ancêtre venu de France parce que la guerre de Trente Ans avait dévasté son coin de terre au point où rien n'était plus reconnaissable dans son village : la mauvaise herbe avait envahi la forge, les rats avaient niché dans les fours à pain et il ne restait plus rien que ruines là ou (sic) jadis s'étaient élevées des fermes pauvres mais fières et parfois même propres en ce dix-septième siècle particulièrement sale [TP:204].

Dans un premier temps, par souci de vraisemblance, l'auteur a fait en sorte que les figures féminines acquièrent une autonomie incontestable en les dotant d'une attitude particulière face au réel montréalais. Cette attitude fait évidemment référence au fait qu'elles savent que n'étant pas mortelles, elles peuvent causer des frictions dans la société. La véridicité du monde magique s'en trouve alors consolidée. Mais si les

personnages de la sphère surnaturelle sont crédibles, c'est surtout parce que le narrateur est omniscient. Comme nous venons de le voir, ce narrateur est loin de contester la magie qui ne peut que se raconter. De plus, il fait plutôt état de sa connivence avec les *tricoteuses* en montrant qu'il est beaucoup plus sensible à l'épreuve que ces femmes traversent lors de leur découverte qu'à leur statut magique. Aussi, tout comme dans un récit du réalisme magique, la subjectivité du narrateur des *Chroniques* influence-t-elle le point de vue du lecteur.

### UN REGARD CLAIRVOYANT

Jusqu'à maintenant, nous avons analysé dans quelle mesure les procédés liés aux perceptions des *tricoteuses* et du narrateur orientent le regard du lecteur. Maintenant, il s'agit de voir si le regard des visionnaires peut modifier sa lecture. Effectivement, parce que l'univers surnaturel est inhérent à la sphère humaine et à la sphère animale, l'auteur se devait finalement de mettre en scène des personnages pourvus d'une nature susceptible de les faire entrer en contact avec ceux du monde magique. Comme le soulignent Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, dans le réalisme magique, les personnages présentent assurément des caractéristiques précises :

[D']une part, (...) [les] personnages - tout au moins ceux qui [sont] confrontés à la *magie* - [doivent être] traités avec un minimum de réalisme, rattachés au quotidien ; de l'autre, ils [doivent] être à même, en tant que témoins d'un mystère, de détendre leurs amarres, afin de susciter en eux, autour d'eux, le vide qui garantit leur réceptivité à l'aventure et au changement. Ceci explique en partie pourquoi ce sont souvent des enfants ou de grands enfants, que leurs dispositions ludiques, leur imagination, leur promptitude à apprendre prédestinent à percevoir les indices magiques, messages que ne sauraient lire les gardiens du bon sens<sup>33</sup>.

Contrairement à l'usage habituel dans le récit merveilleux, dans les *Chroniques*, il n'y a pas d'apparition soudaine, les *tricoteuses* ne font pas irruption brutalement dans la

<sup>33</sup> Dupuis, Michel et Mingelgrün, Albert, *op. cit.*, p. 230.

réalité contemporaine. Puisqu'elles habitent l'autre versant de cette même réalité, elles se dévoilent progressivement au regard de certains personnages en sollicitant les sens de ces derniers.

Initialement, Florence et ses filles interpellent une figure du monde animal. Dès le premier segment de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le chat nommé Duplessis est agressé par « l'odeur de propreté maniaque » des *tricoteuses* [GF :12]. Ce même chat est par la suite attiré par une balle de laine appartenant à Violette et en prend possession pour s'amuser [GF :107]. À cause de l'odeur et à cause de sa capacité de toucher et de voir l'invisible, il peut entrer en contact avec les personnages surnaturels, ce qui semble difficile pour d'autres animaux. Par exemple, si nous nous référons au dernier segment de ce premier roman, pour Godbout, le chien du quartier, il est impossible de voir ou entendre les *tricoteuses* : « Godbout se doutait bien de quelque chose mais il avait beau scruter l'obscurité, il ne voyait rien. Le balcon restait vide malgré la maudite odeur de chat qui traînait dans l'air (...) » [GF :329], et cela, comme nous pouvons le voir, même si son odorat était en alerte. Conséquemment, seul le sixième sens des chats peut permettre à ces derniers de voir l'autre face de la réalité : « Les chats, pis, des fois, les fous » [GF :108], précise Florence.

Dans un premier temps, le lecteur se retrouve donc face à la clairvoyance d'un animal. Au premier abord, ce chat ( de même que le chien, Godbout) ressemble à tous ceux que l'on retrouve dans les contes merveilleux. Le lecteur est ainsi porté à prendre ses distances par rapport au langage des bêtes. Il sait qu'il s'agit d'une convention littéraire et que le romancier ne lui demande aucunement de croire à l'existence de ces animaux fabuleux. Au contraire, lorsqu'un auteur donne la parole à un animal, il présente

clairement le contrat de lecture qu'il propose. Les propos, les rêves et les désirs de Duplessis, un chat qui adore chasser et massacrer ses victimes pour le simple plaisir de les voir souffrir [GF :16], ou ceux du chien Godbout, qui lui, rêve d'assassiner Duplessis [GF:329], ne créent donc aucun malaise. Comme le dit Louis Vax, « même quand ce langage emprunte aux bêtes leur « *expressivité* », quand il dit la jactance du coq et la douceur hypocrite du chat, nous restons à distance »<sup>34</sup>. Mais la comparaison avec le conte merveilleux ne peut ici être pertinente. Dans le conte merveilleux, ces animaux surgissent de l'extérieur de la réalité, leur principale occupation étant de gambader à leur guise en faisant parfois le bien, parfois le mal. Aussi, sont-ils loin d'appartenir à la réalité : ils ne sont même pas mortels. Dès lors, on ne peut leur attribuer une aptitude à la clairvoyance capable de percer les mystères tapis dans le réel, aptitude que nous pouvons retrouver chez Duplessis. C'est d'ailleurs pour cette raison que lors de la présentation des traits du réalisme magique, nous avons noté qu'il arrivait parfois que certains schèmes du merveilleux ou du fantastique soient utilisés par les auteurs du réalisme magique. Dans les *Chroniques*, si la magie surgit du fond du réel par le biais d'un regard clairvoyant, l'auteur peut, par la suite, faire prendre la forme qu'il désire à cette magie. Ainsi, il pourrait donner au surnaturel les allures du récit merveilleux ou du récit fantastique<sup>35</sup>. Nous l'avons déjà souligné, on ne peut dire si un récit appartient au merveilleux, au fantastique ou au réalisme magique à partir des thèmes<sup>36</sup>. C'est en examinant la façon dont le surnaturel est introduit dans un récit que nous arrivons à déterminer le genre de ce dernier. Comme l'explique Jean Weisgerber :

<sup>34</sup> Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 17.

<sup>35</sup> C'est de cette façon que Tremblay a procédé avec les *tricoteuses*. Il a d'abord introduit ces femmes à l'arrière-plan de la réalité, et ensuite, il a donné un côté mythique à celles-ci.

<sup>36</sup> Rappelons que si nous appuyons sur la théorie de Louis Vax, on peut dire qu'un chat peut être doux, ou qu'il peut se transformer en carnivore, selon le bon vouloir d'un auteur. L'atmosphère d'un

[Dans le réalisme magique], « (...) il faut naturellement que l'imaginaire ne vienne pas s'installer de l'extérieur dans la réalité narrée, en d'autres termes qu'il lui soit immanent, ce qui exclut de toute façon (...) le merveilleux et le fantastique traditionnels. Une fois intériorisés, par contre, aucun obstacle ne les empêche de se mêler au réalisme magique<sup>37</sup>.

Or, dans les *Chroniques*, les *tricoteuses* ont déjà un caractère immanent aux yeux du lecteur, avant même que la fille de Florence ne questionne sa mère sur les capacités clairvoyantes de Duplessis. Ainsi, au moment où le réel se déréalise par le biais du regard visionnaire du chat, cette clairvoyance ne vient en fait qu'enrichir la crédibilité des *tricoteuses*. Même si Tremblay utilise un schème traditionnellement attribuable au récit merveilleux, la perception particulière du félin fait plutôt en sorte que les *tricoteuses* sont effectivement perçues comme un mystère caché de la réalité. Par le fait même, toutes les figures surnaturelles du cycle romanesque tendent vers le réalisme magique. D'autant plus qu'une fois mort, Duplessis fait montre du même comportement autonome que celui dont les *tricoteuses* font preuve face à leur statut magique dans le réel.

Ainsi, au moment où Duplessis devient un chat mort-vivant, son attitude diffère totalement de celle des animaux fabuleux que l'on retrouve dans les contes merveilleux. Au départ, si Duplessis s'amuse à jouer au fantôme aux dépens de Victoire [TP:275], tout comme les *tricoteuses*, il apprend vite que la magie ne doit pas se placer à l'avant-plan du réel. Aussi, dès que Marcel fait montre de son don *magique* en tant que pianiste à Albertine lors de la scène au magasin de musique, Duplessis réitère les avertissements que les *tricoteuses* ont toujours fait à l'enfant. Lorsque Marcel lui confie son désespoir : « Ton amour pour moé me coûte celui de ma mère, Duplessis ! T'as vu comment c'qu'a'

---

récit n'est donc pas toujours la même, et cela, même si le thème est identique, *op. cit.*, p. 63 à 66. Le lecteur peut aussi se référer à la note # 14 de l'introduction.

<sup>37</sup> Weisgerber, Jean, « Bilan provisoire », dans *Le Réalisme magique*, *op. cit.*, p. 218.



vient de me traiter... », le félin lui répond : « On t'avait dit de pas faire des choses comme ça, aussi... T'es pas prêt ! » [DR:268].

Il faut d'ailleurs noter que le narrateur, tout comme les *tricoteuses*, ne conteste pas l'aspect magique de Duplessis une fois que celui-ci est mort. Au contraire, il fait encore preuve de compassion face à cet animal qui désire aider Marcel à régler ses problèmes, et cela, en faisant état des préoccupations du chat.

« Si ça continue comme ça, Duplessis, dans pas longtemps j'fonctionnerai pas pantoute ! » (...) Duplessis contemplait cet enfant qu'il aimait tant et qui semblait lui échapper. (...) Il eut envie d'être ignorant, à nouveau, et en eut un peu honte (...) Il était prêt à trahir, soudain, à perdre Marcel sur le champ, à disparaître d'un seul coup aux yeux de l'enfant plutôt que de le laisser glisser sur la pente du désespoir [DR :270].

Lorsque Florence explique à sa fille que les chats peuvent entrer en contact avec elles, elle mentionne qu'il en va de même pour les fous [GF :108]. La logique rationnelle associant tout ce qui n'est pas conforme aux lois physiques et scientifiques à la folie, les fous ce sont évidemment les personnages de la sphère humaine qui peuvent voir les figures mythiques. Aussi, étant donné la nature rêveuse de trois des membres de la famille de Victoire, l'entourage familial s'interroge alors sur leur état mental. Il s'agit de Victoire elle-même, de son frère Josaphat-le-Violon, et de son petit-fils Marcel. Portant un regard plus aigu sur les réalités qui les entourent, ils voient au-delà des apparences et perçoivent ainsi toute la magie que peut contenir le réel.

Selon Florence, lorsque Victoire était jeune, elle avait les mêmes capacités que Marcel et Josaphat. Ce serait alors par choix qu'elle aurait toujours refusé d'accéder au monde des *tricoteuses* [TP :221]. Dès lors, seul un début de sénilité lié à son âge avancé explique que cette femme, pragmatique et attachée aux valeurs de la réalité, parvienne à

voir Florence et ses filles. Les *tricoteuses* se matérialisent effectivement sous les yeux de la vieille femme par le biais de ses sens.

D'ailleurs, Victoire est le premier personnage de la sphère humaine qui pressent l'existence des *tricoteuses*. Décidée à se rendre sur la rue Mont-Royal pour une marche de santé en compagnie de son fils Édouard, la vieille femme se trouve à passer devant le balcon des *tricoteuses*. Il suffit à Florence de lever les yeux vers elle pour que Victoire se sente observée et attirée par leur maison : « Elle fit quelques pas au bras d'Édouard puis s'arrêta pile devant le perron de Florence comme si elle avait senti qu'on l'observait, tout d'un coup. Florence venait de lever les yeux sur elle » [GF :141]. Si la mère d'Édouard ne peut voir ces femmes, elle se doute de quelque chose : « Sans le savoir, mais peut-être le sentait-elle, au fond, Victoire regardait Florence dans les yeux » [GF :142]. Par le fait même, il est clair qu'elle possède une certaine sensibilité, un sixième sens, comme Duplessis. Elle porte d'ailleurs attention à la propreté des lieux et à son entretien annuel.

« C'est drôle, hein, Édouard, c'te maison-là a toujours été vide » (...) « Pis c'est toujours propre » Elle enleva un gant, passa sa main sur quelques piquets. « C'est frais peint, comme chaque année » [GF :142].

De même, lorsqu'elle habitait à Duhamel, elle était sensible à l'odeur qui se dégageait de la maison vide située à côté de la maison de ses parents et remarquait les travaux saisonniers : « [Cette maison] e'tait abandonnée (...). 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 » [GF :142]. Ce n'est donc pas la première fois qu'il y a une maison inhabitée à côté de la famille de Victoire. Chez Tremblay, les choses semblent toujours avoir un antécédent, comme si le passé avait le pouvoir de les rendre plausibles<sup>38</sup>. Ici, c'est curieusement la présence constante des

---

<sup>38</sup> Marcotte, Gilles, *op. cit.*, p.97.

maisons désertes dans l'environnement de la famille de Victoire, qui amène le lecteur à croire à la pérennité des *tricoteuses* : « C'est drôle, partout ousque j'ai été, partout ousque chus restée, y'a toujours eu une maison vide à côté d'ousque j'étais » [GF :142].

Le simple fait que la maison soit inoccupée frappe l'imaginaire. Comme ce lieu est abandonné, il est normal que Victoire soit terrifiée lorsque Florence ouvre la porte [GF :143]. Les lieux clos, délaissés et vieux favorisent, c'est bien connu, l'irruption du surnaturel. Habituellement, c'est d'ailleurs l'état lamentable des maisons vacantes qui fait peur. Or, cette maison, quoique vieille, ne se présente pas comme un lieu délabré. C'est ce qui lui donne un côté insolite et permet à l'auteur d'entretenir la possible existence des *tricoteuses* auprès du lecteur.

C'est peut-être parce que les regards de Victoire et Duplessis suffisent à montrer au lecteur comment les personnages des sphères humaine et animale entrent en contact avec le monde magique que l'auteur n'a pas cru bon procéder de la même façon avec les deux grands visionnaires de la série, Marcel et Josaphat : il ne nous raconte pas la première rencontre. C'est peut-être aussi à cause de la nature rêveuse de ces deux hommes que, contrairement à Victoire qui est un personnage terre à terre de la sphère humaine, Tremblay n'a pas jugé bon de permettre au lecteur d'assister à la matérialisation de leur clairvoyance<sup>39</sup>.

Quant au fils d'Albertine, « tellement petit pour ses quatre ans qu'on lui en donnait à peine deux et demi ou trois (...) » [GF:28], il fait preuve d'une imagination débordante. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, il est décrit comme un rêveur. Il s'invente des histoires où il mêle « sans cesse les gestes les plus simples de la vie quotidienne et les

---

<sup>39</sup> Rappelons que c'est au moment où Marcel remet Duplessis à Florence que, sans avertissement, le lecteur apprend qu'il voit les *tricoteuses* [GF:255]. En ce qui concerne Josaphat, c'est au moment où il fait la narration du conte à Marcel [GF:294] que le lecteur a connaissance de ses visions.

phantasmes mal exprimés de son imagination trop active » [GF :83]. Comme il est naïf, les autres enfants de la famille n'ont pas de difficulté à le terroriser. Philippe, l'enfant de la Grosse Femme, entre autres, réussit facilement à entretenir les « aventures fabuleuses » [GF :83] de Marcel « qui regardait tout, enregistrait tout, pour alimenter ses terreurs nocturnes » [GF :87]. À huit ans, Philippe est « déjà baratineur et conteur d'histoires » [GF :30] et il aime s'amuser aux dépens de son cousin qui manifeste une certaine crainte envers sa grand-mère. La vieille femme boite, ce qui lui donne un drôle d'air lorsqu'elle déambule dans la nuit et passe « comme une ombre devant le lit de Marcel » [GF :29]. Ce dernier s'attend toujours à ce qu'elle se transforme en ogresse à un moment ou à un autre : « Allait-elle le battre, le tuer, le manger ? » [GF :30]. De type nerveux, émotif et peureux, Marcel fabule facilement. C'est un enfant, et le monde des enfants est souvent merveilleux, comme en témoigne aussi l'enfance de Josaphat, autre *clairvoyant*.

Le rapprochement entre Marcel et le vieil homme se fait presque immédiatement après la première rencontre entre les personnages des deux sphères: « À c't'heure que j'y pense, y me fait penser à toé quand t'étais p'tit... » [GF :271]. Victoire se souvient que, lorsqu'il était jeune, son frère « (...) rentra[t] dans'maison en disant que les femmes d'à côté faisaient leu'confiture pis que chaque fois, même si parsonne était jamais resté dans c'te maison-là, ça se mettait à sentir la confiture... » [GF :274]. Encore aujourd'hui, cet homme est considéré comme un lunatique : conteur de légendes et musicien, même sa fille hésite à lui demander conseil.

« Parles-tu à ton père, des fois ? Y comprend ben des affaires, t'sais... » « Mon père ? C't'un poète, mon père... Y'a pas les pieds su'a terre pantoute. Y dit qu'y est capable d'allumer la lune mais y se promène en pleine rue la fly baissée ! De quoi vous voulez parler avec un homme de même ! » [GF :302].

Malgré sa bonhomie, le conteur de légendes - qui se présente sous le nom de *l'allumeur de lune* - demeure néanmoins celui qui protège les valeurs traditionnelles. Gardien du rêve, par le biais de ses contes et de ses légendes, donc par le biais de son folklore, qui signifie « science du peuple »<sup>40</sup>, il peut réussir à survivre et soulager l'âme d'une société étouffée qui essaie de trouver le bonheur en grandissant sous le charme de ses fabuleuses histoires. Comme le fait remarquer Laura Cadieux, les contes ont essentiellement pour fonction de rassurer : « J'aurais même que des fois ça m'aide à vivre qu'y me fasse voyager comme y fait » [GF :316]. C'est ainsi que le poète se doit de protéger l'héritage que la collectivité se transmet d'une génération à l'autre.

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, quoique les personnages témoins des mystères qui se dissimulent derrière la réalité soient fous, poètes ou séniles, l'univers magique n'est pas en péril. Il est important de rappeler que trois des membres du clan contribuent plutôt à rendre crédibles les êtres mythiques puisqu'il est difficile de parler d'hallucinations : leur névrose ne pouvant prendre véritablement la même forme, les mêmes visages. De plus, il y a toujours eu des maisons vides à côté de cette famille et il y a toujours eu un enfant lunatique associé à ces maisons où habitent les *tricoteuses*. Encore une fois, tout comme au moment où les filles de Florence se remémoraient les multiples naissances de la famille de Victoire, le passé de ce clan familial est garant de la vraisemblance des *tricoteuses* puisqu'il rappelle la pérennité de ces femmes. D'où le fait que le lecteur ne cherche pas à trouver une explication logique à cette présence dans le monde réel. Cette dernière, comme Josaphat cherche à le faire comprendre à Victoire, est inexplicable. Et même si elle s'écarte des normes de la logique, modifiant ainsi la conception de la réalité des habitants du Plateau, il faut l'accepter puisqu'elle se présente

---

<sup>40</sup> Mabile, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1963, p.37.

comme un véritable baume pour les *clairvoyants*, une bénéfique et consolante « chance » [TP :349]. Aussi, Josaphat souligne-t-il, tout comme Florence et le narrateur, l'impossibilité de solutionner la magie immanente au *réel*, une magie qui relève des mystères de la vie.

Il lui vanta la beauté de tout ce qu'on ne peut pas comprendre et essaya de lui faire accepter la chance qu'ils avaient, eux, Victoire, Marcel et lui-même, Josaphat-le-Violon, de pouvoir goûter à tout ça alors que les autres étaient condamnés à la médiocrité de leur vie quotidienne [TP :349].

### **LA RÉALITÉ MAGIQUE DES *CHRONIQUES***

Au terme de ce chapitre, nous pouvons maintenant affirmer avoir démontré la présence d'un monde immanent à la réalité des habitants du Plateau Mont-Royal, un monde magique qui émerge du réel montréalais par le biais de la perception clairvoyante des visionnaires afin de permettre de percer les mystères d'un monde qui se présente d'abord et avant tout comme étant imperturbable. Aussi, nous retenons essentiellement que l'auteur ne se préoccupe pas de donner une explication logique du phénomène surnaturel : le but de Tremblay étant, de toute évidence, de présenter une réalité plus véridique que celle habituellement proposée par le récit réaliste : une vue sur une réalité magique. Toutefois, l'auteur s'intéresse beaucoup au bouleversement causé par l'apparition du monde magique des *tricoteuses* dans la réalité du Plateau. L'analyse des diverses perceptions a mis en relief cette préoccupation constante de l'auteur, et cela, non seulement dans la sphère humaine, mais aussi dans la sphère magique. Il faut dire que l'auteur cherche à ce que le lecteur donne son assentiment à l'existence de l'improbable dans le réel.

Dès maintenant, nous pouvons donc constater que les *Chroniques* ne se conforment pas en tous points au réalisme magique à cause de la présence des différents regards qui

contestent l'existence de la magie et qui ne sont jamais admis dans un récit du réalisme magique, et cela, même si le corpus tremblayen s'apparente par plusieurs aspects à cette catégorie esthétique.

Dans l'œuvre de Michel Tremblay, la majorité des personnages ne croient pas à la clairvoyance. C'est pour cette raison que l'étrange, aussi appelé le surnaturel expliqué, semble être inscrit dans les romans, les personnages qui contestent l'existence de la magie permettent au lecteur d'anticiper une possible explication psychologique, donc rationnelle, du phénomène inconcevable. Étant donné son importance et son impact sur la crédibilité de la vision des privilégiés qui sont en mesure de voir les figures surnaturelles, l'étude de cette catégorie esthétique fera l'objet du prochain chapitre afin de déterminer si la logique rationnelle parvient à détruire le monde magique des *tricoteuses*. Rappelons qu'entreprendre l'étude de l'étrange au sein de l'œuvre, c'est porter une attention particulière à la perception des témoins de la magie afin d'en vérifier la véridicité.

## **CHAPITRE II**

### **VUE SUR UN ÉTRANGE REGARD**



Lorsque le « surnaturel expliqué »<sup>1</sup> s'inscrit dans les récits fantastiques ou ceux du réalisme magique, il a indéniablement des répercussions sur les oeuvres, répercussions qu'il est important de relever. En effet, dans ce genre de récits, même si le surnaturel est présenté différemment par les écrivains - ce qui crée des atmosphères fort différentes<sup>2</sup>-, si le phénomène inconcevable s'explique rationnellement à la fin d'une histoire, ce dernier n'appartient plus à ces catégories. L'oeuvre s'apparente alors à ce que l'on nomme l'*étrange*<sup>3</sup>. Tout au long de sa lecture, une personne peut donc se croire face à un récit fantastique, par exemple, mais découvrir qu'il s'agit en fait d'un récit dont la dimension surnaturelle est expliquée à la fin de l'histoire. Autrement dit, pour que l'on puisse dire qu'un récit relève du fantastique ou du réalisme magique, il faut nécessairement que le surnaturel ne puisse recevoir de résolution.

C'est pour cette raison que la théorie de Anderson Imbert, selon laquelle le réalisme magique s'apparente à ce que Todorov nomme l'*étrange*, et selon laquelle l'auteur fait naître la magie par le biais d'un esprit névrotique<sup>4</sup>, ne peut être admise, selon Amaryll Béatrice Chanady, que si les hallucinations se présentent comme étant réellement véridiques dans le récit :

---

<sup>1</sup> Comme nous l'avons vu lors de l'introduction, le « surnaturel expliqué » est aussi connu sous le nom de « l'étrange ».

<sup>2</sup> Alors que le réalisme magique présente le surnaturel comme un mystère caché de la réalité, le fantastique introduit un univers surnaturel extérieur à la réalité. C'est pour cette raison que les spécialistes, comme Pierre-Georges Castex, définissent le fantastique comme « (...) une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (...) », *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éditions José Corti, 1962, p. 8. Contrairement au récit du réalisme magique, l'atmosphère du récit fantastique est donc terrifiante.

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 46 à 51.

<sup>4</sup> Chanady, Amaryll Béatrice, *op. cit.*, p. 29.

The magico-realist situations which Anderson Imbert mentions, such as trances, errors of perception and insanity, do actually happen in everyday reality, and it is only the figments of an altered imagination that would contradict our normal view of reality if they existed outside the subjectivity of the fictitious madman or mystic. However, the portrayal of hallucinations, dreams and superstitions does not make a story into an example of magical realism, unless the imagined events are presented as objectively real. If the situation is described as a dream, the supernatural is invalidated, and the phenomenon explained. We are then in the presence of the oneiric, and not, magical realism<sup>5</sup>.

Aussi, dans ce chapitre, la présence incontestable de l'étrange dans le cycle romanesque à l'étude nous amènera-t-elle à examiner « le mouvement de dégradation du merveilleux » déjà observé par André Brochu<sup>6</sup>, mouvement qui inscrit invariablement la possibilité d'une explication du surnaturel à la fin de la série. Les *tricoteuses*, parce que immanentes à la réalité fictive des années quarante qui servent de toile de fond aux *Chroniques*, ne se dévoilent qu'aux élus qui ont une aptitude à la clairvoyance. Quoique la collectivité qui gravite sur le Plateau soit assurément catholique, et même si ce dogme est avant tout basé sur l'existence d'entités divines en lesquelles les adeptes croient aveuglément<sup>7</sup>, les personnages inaptes à voir les figures mythiques contestent grandement les assertions des privilégiés qui ont accès à ce monde magique. Malgré le scepticisme qui met en doute la vraisemblance des quatre *tricoteuses*, nous croyons toutefois que la logique rationnelle, qui introduit ce que l'on nomme l'étrange dans le cycle romanesque, ne parvient pas à détruire la magie inhérente au réel quotidien des habitants du Plateau : le réalisme magique. Il nous paraît que l'ambiguïté indispensable au réalisme magique est

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>6</sup> Brochu, André, « D'une Lune l'autre ou les Avatars du Rêve », dans *Le Monde de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p.273.

<sup>7</sup> À propos de la religion dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, il est intéressant de consulter l'article de Denise Lemieux-Michaud intitulé « Littérature et imaginaire religieux / une coexistence insolite », *Critère*, no 32, automne 81, pp.185-188. De même, le lecteur peut se référer à l'étude de Jérôme Guénette intitulée *Les sources populaires de l'imaginaire romanesque de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994, 166 p. En ce qui concerne la religion dans le roman canadien, le lecteur peut se référer à l'étude d'Antoine Sirois intitulée *Montréal dans le roman canadien*, Didier, 1968, 195 p.

toujours présente à la fin du cinquième volet des *Chroniques*, et cela, même si la magie, qui apparaît bénéfique au départ, est graduellement perçue comme aliénante.

Le cycle romanesque de Michel Tremblay raconte l'histoire de la famille de Victoire. Au sein de ce clan, on retrouve, entre autres, plusieurs personnages qui ont un esprit rêveur. Parmi eux, nous savons qu'il y en a qui semblent même prédisposés à la clairvoyance. Afin de faire l'étude de l'étrange dans les *Chroniques*, nous avons choisi de procéder à l'analyse chronologique des cinq oeuvres à l'étude, ce qui nous permettra de voir les répercussions de cette aptitude visionnaire sur le quotidien des personnages, mais aussi, de vérifier l'influence de ce don magique sur la perception du lecteur. Pour chacun des romans, nous étudierons les scènes où il y a présence de surnaturel afin de vérifier la véracité des visions des élus du monde magique. Aussi, dans les cinq segments qui suivent, nous analyserons divers regards.

Dès le premier tome des *Chroniques*, la collectivité du Plateau conteste la perception des visionnaires. Il est alors important de s'attacher au regard rationnel de la société étant donné que celui-ci s'oppose à la clairvoyance des témoins de la magie et réduit celle-ci à l'étrange. Aussi, faut-il analyser le regard des *clairvoyants* afin de savoir s'il relève d'une perception erronée ou si, au contraire, il constitue une perception révélatrice similaire à celle du visionnaire. Pour s'assurer de la véracité du regard clairvoyant, notre attention portera d'ailleurs sur la matérialisation du don magique du visionnaire dans la réalité. Au moment où la mort d'Édouard survient, le regard imaginaire du délire nous permettra, quant à lui, de distinguer cette perception du regard clairvoyant. Finalement, nous comparerons le regard intuitif de l'artiste, le fils de la Grosse Femme, au regard visionnaire du génie, Marcel, afin d'établir les similitudes et les divergences entre eux.

## UN REGARD PRAGMATIQUE

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, c'est la mort qui provoque une première rencontre entre les personnages qui appartiennent à la sphère humaine et ceux qui évoluent dans la sphère immanente au réel. Le premier contact se produit lorsque Marcel retrouve Duplessis, mortellement blessé lors d'une bataille avec Godbout, sur le chemin du retour après une journée au parc Lafontaine. Très affecté par l'état dans lequel se trouve l'animal, l'enfant se dirige immédiatement vers la maison des *tricoteuses* où il remet le chat à Florence. Avant cet événement, aucun indice ne pouvait laisser entendre au lecteur que Marcel était en mesure de voir ces femmes.

L'imagination apparaît sans conteste comme une condition *sine qua non* pour que le rêveur puisse atteindre le seuil fatidique qui, à la lumière de la mort, lui permet de percer les mystères tapis derrière la réalité. Avant même que Marcel ne rencontre les *tricoteuses*, l'auteur avait grandement fait mention de l'imagination excessive de l'enfant et de la relation peu ordinaire que celui-ci entretenait avec Duplessis [GF :153]. Cette inclination vers le rêve s'annonçait déjà démesurée, excessive. Néanmoins, même si plusieurs personnages ont un esprit rêveur dans les *Chroniques*, tout comme les personnages qui contestent la magie, ils n'ont pas tous nécessairement accès au rêve total, celui du visionnaire. Par le fait même, le monde magique des *tricoteuses* n'est pas appréhendé de la même façon par les personnages.

Contrairement à Marcel qui, voyant les quatre femmes, n'est absolument pas étonné par cette présence surnaturelle qu'il ne tente aucunement d'expliquer, son entourage refuse d'envisager l'existence d'un monde inhérent à la réalité. Les réactions de personnages comme Victoire, la première fois qu'elle voit les *tricoteuses* (« J'vas finir par voir des affaires avec vos maudites folleries! » [GF: 255]), ou d'autres témoins qui

voient Marcel parler à une femme invisible (« Maudit fou! », s'exclame Philippe [GF: 255]), deviennent donc très importantes. Anodines au départ, elles inscrivent invariablement la possibilité d'une explication du surnaturel par l'identification d'un personnage névrotique dans le récit. Aussi, dès les premières réticences face à la véracité de la vision, le lecteur est-il mis sur ses gardes. Une possible explication psychologique étant possible, le récit tremblayen peut basculer du côté de l'étrange.

Victoire elle-même, lorsqu'elle raconte sa vision à Josaphat, décrit ce phénomène comme étant le « premier avertissement de la folie » [GF:270]. Par peur de devenir sénile, elle s'empresse alors d'expliquer rationnellement cette vision: « J'devais-t'être fatiguée, j'sais pas trop... C'est peut-être aussi parce que Marcel s'imaginait qu'y parlait avec une femme... » [GF:270]. En réalité, c'est la peur qui dicte son comportement. Elle craint d'être folle, mais elle redoute surtout les conséquences de la folie, c'est-à-dire l'asile, et demande à son frère, avec un brin d'humour mal contrôlé, de la rassurer à ce sujet: « Tu vas m'envoyer à l'asile ? » [GF:275]. Ce comportement, très caractéristique de celui des personnages du récit fantastique, est loin de convaincre le lecteur de l'inauthenticité de la vision. Au contraire, comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, le surnaturel serait beaucoup plus suspect si les personnages ne se préoccupaient pas de leur santé mentale<sup>8</sup>.

Dans les *Chroniques*, les personnages se questionnent sur la présence surnaturelle contrairement à ce qui se passe dans les récits merveilleux. Cependant, comme dans ces derniers, le surnaturel n'est pas perçu comme une *intrusion*, et il n'apparaît pas comme une menace pour le réel quotidien, ce qui permet aux habitants du Plateau de vaquer

---

<sup>8</sup> Comme le note Joël Malrieu, dans un récit qui présente un personnage témoin d'un événement surnaturel, il faut toujours s'attacher à la façon dont ce dernier perçoit le phénomène inconcevable, *Le Fantastique*, Hachette, 1992, p. 41.

normalement à leurs occupations quotidiennes. Rappelons-le, seule leur raison est menacée. Pour élucider le phénomène inexplicable et demeurer du côté de la logique rationnelle, les personnages s'interrogent sur leur état mental et se préoccupent surtout de l'imagination débordante des enfants. Il en est ainsi lorsque Victoire se réfugie dans sa chambre et raconte sa vision à Josaphat. Essayant de convaincre son frère et, par le fait même, de se persuader elle-même qu'elle n'est pas folle, Victoire s'appuie sur le fait que la vision était trop sommaire pour être inquiétante (« Mais je l'ai vue juste une seconde, t'sais... chus pas folle! » [GF:271]), ce qui l'amène à considérer Marcel comme étant un être particulier parce qu'il adopte constamment une attitude bizarre.

« Marcel... Marcel, lui, y'est drôle, des fois... Y dit des affaires drôles pis y fait des affaires drôles... Sa mère, a's'en aperçoit pas, a's'occupe pas de lui... Mais j'le r'garde faire (...), des fois, tu comprends, j'ai rien que ça à faire, pis j'te dis qu'y'est loin d'être comme tout le monde! » [GF:271].

Devant ces réticences, il n'est pas étonnant de constater qu'il y a trois mères qui font une mise en garde contre les dangers d'un usage abusif des contes et des légendes. Il y a d'abord la mère de Josaphat [GF:289] et sa tante Zonzon [GF:349], puis il y a Albertine, qui n'aime pas que le vieil homme raconte des histoires à son fils, c'est-à-dire « des niaiseries qui tiennent pas deboutte pis qui rendent [les] enfants menteurs! » [GF:315]. Si elle est incapable de saisir que le rêve est parfois une nécessité (« la vie est assez plate de même, y m'semble, sans qu'on se mette à en inventer des bouttes par dessus le marché! » [GF:315] ), par contre, nous devons admettre qu'elle est en mesure d'anticiper l'influence négative que peuvent avoir les contes sur Marcel: « J'vous ai entendu y conter vot'histoire d'allumeur de lune, t'à l'heure... Pensez-vous que ça l'a du bon sens? Y'a rien que quatre ans, ce p'tit gars-là, oubliez-lé pas, pis y cré toute c'qu'on y dit! » [GF:315].

Au moment où Albertine sermonne son oncle Josaphat, ce dernier cherche à atténuer les inquiétudes de sa nièce en attirant l'attention sur la nature terre à terre de cette dernière : « Si t'arais un peu plus le sens de l'humour, Bartine... » [GF:315]. Elle ne peut donc servir qu'un dernier avertissement: « Bon, okay, j'ai compris. C'est moé qui est folle. Rêvez, toute la gang, rêvez, vous saurez ben me dire un bon jour que vous auriez été mieux de rester les deux pieds su'a terre comme moé! » [GF:316]. Le risque est toutefois bel et bien signalé. Et le lecteur sait maintenant que les personnages peuvent laisser libre cours à leur imagination à condition de toujours distinguer, en tout temps, le rêve de la réalité : sinon la collectivité, parce qu'elle pose un regard pragmatique sur la réalité, pourrait associer ce dernier à la folie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Josaphat lui-même a toujours gardé son secret et n'a jamais révélé à quiconque, même pas à Victoire, qu'il voyait les *tricoteuses*: « Toé aussi, Josaphat, tu disais que tu voyais des affaires, quand t'étais p'tit ! (...) En vois-tu encore des affaires de même, Josaphat? As-tu passé toé aussi ta vie fou sans jamais le dire à parsonne ? (...) » [TP:349]. Ce que la présence de Florence, qui « de la fenêtre de sa salle à manger (...) avait écouté Josaphat raconter son histoire » [GF:294] de l'allumeur de la lune, confirme puisque le lecteur apprend qu'il voit toujours ces femmes et qu'il s'est constamment gardé de révéler sa clairvoyance à son entourage pour ne pas être rejeté par ces derniers<sup>9</sup>.

Au terme de ce premier tome des *Chroniques*, la magie, quoique récusée par une large proportion de la collectivité, demeure toujours aussi plausible. Même si les propos sur la folie peuvent semer le doute dans l'esprit du lecteur et lui laisser croire qu'il s'agit d'un récit étrange, le réalisme magique réussit à contrer la logique rationnelle non

<sup>9</sup> Il n'est pas surprenant que ce soit Josaphat qui, tout comme Marcel, présente toutes les caractéristiques du rêveur ; dans *La Maison suspendue*, Josaphat est présenté comme le père naturel d'Albertine, la mère de Marcel [MS: 118-119].

seulement parce que, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les *tricoteuses* affichent une autonomie certaine pour le lecteur, mais aussi parce que Josaphat, Victoire et Marcel certifient l'existence des figures féminines: les visions des trois personnages étant identiques. De plus, si le discours rationnel est neutralisé, c'est parce que les personnages n'ayant pas accès à la sphère surnaturelle confondent l'implication de la magie sur l'imaginaire des *clairvoyants* avec celle des contes et des légendes. Il est effectivement très important de distinguer les deux perceptions. Celle des personnages qui, comme le lecteur, ont accès à la magie et considèrent les *tricoteuses* comme l'incarnation des essences donnant le potentiel imaginaire nécessaire à la création ; et celle des personnages qui ne peuvent percevoir ces essences et qui, par le fait même, croient que les contes et les légendes font naître des fantômes imaginaires pouvant nuire à l'équilibre psychologique des rêveurs. D'où le fait que le lecteur, tout comme Josaphat, est porté à esquisser un sourire face à ces appréhensions. Rappelons-le, les contes et les légendes sont un moyen pour les *clairvoyants* d'exprimer leur créativité, tandis que les *tricoteuses* font référence à une instance magique dissimulée au fond du quotidien. Ces raisons expliquent que le lecteur n'attribue pas automatiquement, et d'une façon définitive, la présence des *tricoteuses* à la manifestation d'un déséquilibre mental, contrairement à la plupart des personnages de Tremblay, pour qui les figures mythiques ne sont qu'hallucinations. Seuls les personnages qui ont connaissance de la sphère surnaturelle sont en mesure de dissocier la folie telle que définie par la société et le monde magique des quatre femmes. Comme le conte de l'allumeur de lune le montrait bien, si le discours rationnel est inopérant, c'est surtout parce que les initiés distinguent eux-mêmes les deux faces de cette même réalité, celle de la sphère humaine et celle de la sphère surnaturelle. Il en va nécessairement de même pour le lecteur. Puisqu'il est impossible



d'affirmer avec certitude que le surnaturel peut recevoir une explication psychologique, donc rationnelle, nous pouvons dire que *La grosse femme d'à côté est enceinte* est un roman qui appartient au réalisme magique.

### UN REGARD DUBITATIF

Dans le second tome des *Chroniques, Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, la vision des *clairvoyants* est toujours suspecte aux yeux de la collectivité du Plateau Mont-Royal. Victoire, un témoin important de la magie, persiste à nier l'exactitude de sa propre perception. Par le fait même, l'étrange continue de contaminer le cycle romanesque des *Chroniques*. Encore une fois, il s'agit de déterminer si, comme pour le premier roman de la série, le surnaturel demeure inexplicable.

Pour Victoire, les *tricoteuses* semblent entretenir un lien avec la mort. Elle en est persuadée depuis qu'elle a eu ses premières visions. Aussi, s'enferme-t-elle dans sa chambre et profite-t-elle de l'après-midi pour dormir puisque le soir, confie-t-elle à Richard, le fils de la Grosse Femme, elle a peur de mourir [TP:272]. La mort s'incarne aussi pour la vieille femme en la figure de Duplessis, le chat mort-vivant de Marcel. Nous apprenons qu'au moment où son petit-fils ramène le matou à la maison après son séjour auprès de Florence, cette voisine qui habite au-dessous de Bernard Morrier dont le patronyme est assez évocateur [TP:141], seule Victoire voit le chat invisible que Marcel présente fièrement à sa famille, certain qu'il a maintenant la preuve tangible de l'existence de Duplessis: « La seule à n'avoir pas réagi était Victoire qui avait pâli d'un coup lorsque Marcel était revenu dans la pièce. Dans les bras du garçonnet, elle voyait un énorme chat tigré qui semblait la narguer de son grand oeil jaune » [TP:230]. Le lendemain soir, lorsqu'elle croise l'animal, qui est venu la saluer malgré les mises en garde de Marcel, elle est terrifiée: « Va-t'en, maudit chat! Va-t'en! Chenaille! Maudit fantôme! Maudite mort!

Maudite mort! » [TP:275]. À Marcel qu'elle ne veut pas auprès d'elle et à qui elle reproche sa folie naissante, elle dit: « Toé aussi, va-t'en. J'veux pu te voir. T'es fou pis t'es t'après me rendre folle! Tu transportes ma mort dans tes bras! » [TP:275]. À ses yeux, la folie est manifestement un présage de la mort: « J'm'en vas, Josaphat » « Tu t'en vas? Où ça? » « Tu le sais! Fais pas l'hypocrite! J'ai commencé à voir des affaires pis la mort me guette! » [TP:348].

Encore une fois, même si les réactions rationnelles de Victoire amènent le lecteur à envisager ce roman comme un récit étrange puisqu'il présente des éléments qui tentent de miner le surnaturel en l'expliquant par la folie, les visions de Victoire, parce qu'elles font de cette femme un nouveau témoin du phénomène surnaturel, ne font qu'appuyer la vraisemblance du monde magique. Si, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, un doute subsistait quant à la véracité des visions de cette femme âgée: « (...) pendant un court instant Victoire crut voir une femme descendre les marches (...) » [GF:255], ce n'est plus le cas dans le second tome des *Chroniques*. L'auteur utilise l'italique, signe de modalisation<sup>10</sup>, non seulement pour traduire le sentiment d'effroi de la vieille femme, mais aussi pour attester de la véridicité de sa vision : « (...) elle voyait (...) » [TP :230]. Un peu plus tard, lorsque Victoire raconte à Josaphat ce qu'elle voit depuis quelque temps, Tremblay utilise de nouveau l'italique et le procédé de modalisation: « Elle lui avait raconté le chat que personne ne voyait (...) et qu'elle avait cru entendre *parler et rire* (...) » [TP:348]. Si l'italique, encore une fois, évoque le fait qu'il est absurde dans l'esprit de Victoire d'entendre un animal parler et rire, de même, le procédé de modalisation (« elle avait cru entendre ») montre bien l'abasourdissement du personnage qui refuse de

<sup>10</sup> Rappelons que, selon Todorov, le procédé de modalisation est une technique couramment employée par les auteurs de récits fantastiques. L'intérêt de cette méthode réside dans le fait que la « (...)

reconnaître la vraisemblance de ses visions afin de demeurer du côté de la logique rationnelle. Pour le lecteur, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une perception révélatrice.

C'est effectivement le regard de Victoire, cette femme qui se remet tranquillement du choc qu'elle a subi depuis qu'elle a eu ses premières visions mais qui affiche néanmoins « (...) un air absent (...) » [TP:228], qui donne de la consistance au monde magique des *tricoteuses*. Pour naître, le surnaturel a nécessairement besoin du regard des initiés. Aussi, c'est par le biais du regard de Duplessis, « qui semblait (...) narguer [Victoire] de son grand oeil jaune » [TP:230], que nous poursuivons cette étude sur le thème du regard dans les *Chroniques*<sup>11</sup>, et cela, afin de savoir si cette clairvoyance n'est que folie, comme le pense Victoire.

Nous nous rappelons que c'est Godbout, le chien du quartier, qui ôte la vue au chat de Marie-Sylvia. Il « (...) lui avait sauté à la gorge, lui accrochant l'oeil au passage qui avait éclaté comme un raisin et Duplessis avait senti l'ombre de la peur passer sur son âme » [GF:191]. Étonnamment, c'est au moment même où il perd la vue, ce qui semble le rapprocher de la mort, qu'il fait preuve d'une grande clairvoyance et se tourne vers une valeur essentielle: l'amour.

Au beau milieu de la mêlée, (...) un certain recul s'était produit dans la tête du chat, il avait vu la scène de l'extérieur, pendant une seconde, s'en était complètement détaché, et le ridicule de la situation lui avait sauté au visage: un chat plein de puces et un chien pelé qui se battaient pour un droit de passage, quelle stupidité! Alors qu'un petit garçon fou d'amour l'attendait au parc Lafontaine (...) [GF:191]

---

modalisation [a] (...) un sens très précis dans [un récit qui présente un événement surnaturel] : elle (...) signifie l'hésitation propre au fantastique », *op. cit.*, p.151.

<sup>11</sup> À propos du thème du regard, on consultera avec intérêt l'introduction de Francine Noël dans le second tome des *Chroniques* intitulée «Thérèse et Pierrette, et Simone, sont-elles « regardables » ? », Bibliothèque Québécoise, 1991, p. 7-13.

Au moment d'une destruction imminente, tout se passe alors comme si le discernement ou la lucidité de Duplessis lui permettait de « (...) sacrifi[er] un certain pouvoir de vision à un autre pouvoir, celui qui lui confère une vision sublimée (...) »<sup>12</sup>. Lorsque Florence le remet entre les mains de Marcel dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, ce n'est pas un hasard, une coïncidence, si nous apprenons que Duplessis est maintenant borgne et que son oeil est jaune [TP:208-209]. Cette infirmité semble correspondre à celle du visionnaire puisqu'il redécouvre les beautés auxquelles les *tricoteuses* initient leur protégé: « 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:219]. Il est alors indéniable que, suivant la tradition, « [l]'oeil unique du borgne est un symbole de clairvoyance et du pouvoir magique enfermé dans le regard »<sup>13</sup>. Pour le lecteur, la clairvoyance qui permet aux rêveurs d'avoir accès au monde magique ne peut alors être que bénéfique. Surtout qu'à la fin du roman, la perception négative de Victoire en ce qui concerne les *tricoteuses* se modifiera.

En effet, à la fin du roman, le réalisme magique, qui véhicule les valeurs païennes, s'oppose assurément à celles de la religion catholique. Alors que Victoire, au début du roman, associait les quatre *tricoteuses* à la mort, un changement s'opère lors de la procession de la Fête-Dieu. Au moment où Victoire décide de rejoindre ses quatre voisines invisibles, son frère Josaphat et Marcel, c'est maintenant le défilé religieux qu'elle perçoit comme un cortège funèbre. C'est ainsi que les sept personnages que nous venons de mentionner se distinguent des figurants qui prennent part à la procession

---

<sup>12</sup> Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982, p.138.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.138.

mortuaire de laquelle ne se dégagent « aucune piété ni aucune joie » [TP:359]. Comme le précise Josaphat: « Ça manque d'accordéons, de pianos, de violons, de turluteurs pis de tapeux de pieds, c't'affaire-là ! C'est pas nous autres qui a inventé ça, ça se peut pas, c'est trop ennuyant ! Mettez quequ'gigueux là-dedans, pis j'veus dit que ça va changer de poil ! » [TP:359]. L'univers catholique ne correspondant aucunement à celui des figures mythiques où la joie de vivre est à l'honneur.

Tout comme dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* où l'on retrouvait le cortège qui revenait du parc Lafontaine, pour éviter de croiser la mort lors de son passage, il ne faut en aucun cas prendre part à la marche, faire partie de la procession. Le cortège se compose habituellement de personnages qui voient arriver un drame dans leur vie. Il en était ainsi dans le premier tome des *Chroniques*, il en va de même dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*. Dès les premières phrases du roman, Michel Tremblay a d'ailleurs inscrit le tragique dénouement de la procession de la Fête-Dieu dans une conversation anodine entre Thérèse et Pierrette au moment où elles attendent Simone pour se rendre à l'école: « Les lilas sont finis mais les coeurs-saignants s'en viennent (...) » [TP:13]. Les coeurs-saignants<sup>14</sup> sont des fleurs dont le nom assez évocateur - parce qu'il fait allusion au Sacré-Cœur - ne peut que faire penser à tous ceux qui participent de près ou de loin à la fête religieuse et qui se feront écorcher lors de la procession catholique. Parmi ces gens, il y a surtout le trio « Thérèse pis Pierrette »<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Dans les *Chroniques*, les coeurs-saignants se présentent comme un mauvais présage. Il semble effectivement que leur présence annonce toujours une épreuve à venir, comme nous allons le voir dans *Le premier quartier de la lune* au sujet de la « caverne de coeurs-saignants » de Marcel. Aussi, le lecteur peut-il se référer à la note 26.

<sup>15</sup> Comme le précise André Brochu, le nom du trio ne fait pas mention de Simone. Ironiquement, seul le « pis » peut traduire la présence de cette jeune fille qui attire souvent la pitié dans le trio, « Deux univers romanesques : Jacques Poulin, Michel Tremblay », Émission no 12 du cours télévisé *La littérature québécoise depuis 1960*, Département d'études françaises [Centre d'études québécoises] de l'Université de Montréal, sous la direction de Laurent Mailhot et la réalisation de Jacques Duchesne, Services audiovisuels, Université de Montréal, printemps 1993, durée : 60 minutes.

Particulièrement Simone, le coeur du trio, qui a été choisie pour incarner l'ange suspendu de l'année. Son frère, Maurice, à l'annonce de la nouvelle, ne peut d'ailleurs pas s'empêcher d'imaginer sa soeur « (...) se balançant au bout d'une corde, comme une pendue » [TP:297]. Or, nous savons qu'elle renonce à être belle après avoir participé à la Fête-Dieu [TP:368]. Nouvellement débarrassée de son bec de lièvre, cette fillette ne se remet jamais du traitement que la religion réserve à ses enfants, qu'elle dit protéger, mais qui, en vérité, masque son injustice en se dissimulant derrière les visages de ces derniers: « (...) il [est] bien dommage qu'un aussi beau reposoir cache le vrai visage d'une école où l'injustice avait toujours régné » [TP:111]. André Brochu a bien noté cette hypocrisie présente au sein des congrégations religieuses dans ce second tome de la série romanesque.

[Le] surnaturel païen, représenté justement par les *tricoteuses*, est synonyme des valeurs de vie, de fertilité, de beauté et d'invention. Les Moires païennes, significativement, incarnent les valeurs proprement chrétiennes (...), alors que la religion catholique, avec une belle inconscience, exalte l'orgie, qui est païenne<sup>16</sup>.

Devant cet aveuglement flagrant de la part des croyants catholiques, il n'est pas étonnant qu'au moment où le saint sacrement passe devant le balcon, tous les personnages qui ont accès au monde magique, qui possèdent le don de la clairvoyance, détournent le regard. Ironiquement, ce sont les personnages qui contestent le côté bénéfique de la clairvoyance des personnages visionnaires qui sont présentés comme étant victimes d'un éblouissement, d'une erreur de perception.

Au début du roman *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, les *tricoteuses* sont, pour une seconde fois, associées à la mort et, tout comme lorsque Marcel était démuni devant la perte de son chat, elles apparaissent lorsqu'il y a une carence affective

---

<sup>16</sup> Brochu, André, *op. cit.*, p.270.

prononcée dans la vie des personnages. Nous savons que Josaphat et Victoire ont toujours évité les contacts physiques pour ne pas développer une intimité suspecte entre un frère et une soeur, intimité qui aurait pu être sévèrement condamnée par la morale et la religion [TP:348]. Aussi, se sont-ils toujours avoué leur amour verbalement sans jamais le témoigner par un geste puisque, nous dit-on, « (...) les paroles s'envolent et on peut toujours prétendre qu'on ne les a pas entendues tandis que les gestes, eux, sont tellement compromettants! »[TP:348]. Mais lorsque Victoire choisit de rejoindre Josaphat, Marcel et les *tricoteuses* sur le balcon lors de la procession de la Fête-Dieu organisée par les religieuses de l'école des Saints-Anges, elle perçoit désormais ses visions d'une façon bénéfique ( « J'ai décidé de ne pas me laisser mourir! »[TP:363] ). Tout comme pour Duplessis, sa clairvoyance lui permet désormais de poser les yeux sur les vraies valeurs puisqu'elle s'engage sur le chemin de l'amour dès l'instant où elle détourne le regard de la religion: « Au moment où [Victoire] posait la tête au creux de l'épaule de son frère, le saint sacrement passait devant la maison. Tout le monde détourna la tête » [TP:363]. À la fin du deuxième volume des *Chroniques*, parce que la clairvoyance est finalement présentée comme un signe de santé mentale, nous pouvons toujours parler de réalisme magique.

### UN REGARD MATÉRIALISANT

Dans *La Duchesse et le roturier*, le déséquilibre psychologique de Marcel est beaucoup plus flagrant. L'enfant semble assurément éprouver de sérieux troubles affectifs qui déstabilisent son état mental. Lors de la lecture de ce roman, il convient donc de se demander si la magie prend forme par le biais d'une perception erronée ou si elle existe en dehors de la vision du personnage visionnaire.

Dans ce troisième tome des *Chroniques*, c'est par le biais de la réalité, plus précisément par la description de la froideur de l'hiver, que Tremblay parvient à signifier la nature funèbre des figures surnaturelles. Lors de cette nuit hivernale, où le ciel « blanc » annonce une tempête de neige et pendant laquelle il est possible de voir « comme en plein jour », Marcel regarde effectivement arriver les *tricoteuses*, ces « silhouettes » qui ont « (...) revêtu leurs bougrines d'un autre âge et s'étaient coiffées de chapeaux (...) où des oiseaux piquaient de l'aile dans un bouillonnement de point d'esprit (...)» [DR:23], par une fenêtre complètement couverte de givre, avant que celles-ci ne se glissent dans le portique de sa maison, au même moment que « le froid de janvier » [DR:24]. C'est d'ailleurs cette arrivée qui rappelle à Marcel « la chose qui rôdait dans la chambre » [DR:23], cette « présence froide et cassante » [DR:22] : la mort.

Dans ce segment, les figures féminines sont présentes au moment où l'âme de Victoire quitte son corps. Par le biais du folklore, qui donne vie à la magie parce qu'il permet à l'auteur de rendre l'âme impalpable de Victoire visible, Marcel peut assister au départ de l'âme de sa grand-mère qui se voit soudainement matérialisée. À la dernière ligne de cette scène, le narrateur souligne néanmoins que « Florence (...) ferma doucement les yeux [de Marcel] comme s'il avait été la morte » [DR:30]. La mort de Victoire étant entièrement décrite du point de vue de son petit-fils, il est possible, à cause de cette comparaison, de se demander si ces figures immanentes au réel sont véritablement présentes dans l'appartement ou si, au contraire, elles traduisent l'état d'esprit dans lequel se trouve l'enfant.

Lorsque le garçon se réveille au beau milieu de la nuit pendant laquelle Victoire se meurt, il nous est présenté dans un état d'énervement avancé. À neuf ans, cet enfant est resté très délicat, ce qui le fait paraître plus jeune que son âge [DR:19]. Marcel étant



donc toujours aussi sensible aux événements qui l'entourent, c'est par le biais de ses sens - « sentir », « entendre », « lire » - grandement sollicités face à cette présence inhabituelle qui se manifeste dans la chambre qu'il partage avec la vieille femme, que la mort est décrite. C'est uniquement de cette façon que Tremblay peut décrire l'indicible comme le démontrent les expressions comme « cela rôdait », « quelque chose était là », « une présence froide et cassante » [DR:22].

Cela rôdait déjà dans la chambre, il pouvait le sentir, l'entendre, presque, parce que cela avait aussi une voix. Il pouvait lire cette chose qui allait arriver sur le visage décomposé de Victoire qui semblait lutter dans son sommeil [DR:20-21]. (...) Oui, décidément, quelque chose était là qu'il ne pouvait voir<sup>17</sup> mais qu'il devinait très bien; une présence, froide et cassante, qui flottait et qu'il pouvait respirer: il la sentait entrer par ses narines, envahir ses poumons en fines aiguilles engourdissantes et ressortir par sa bouche pour aller se perdre dans les hauteurs du plafond. [DR:22]

De même, c'est par les yeux de Marcel que les derniers moments de Victoire sont décrits au lecteur, moments pendant lesquels l'enfant découvre l'agonie et ne paraît pas comprendre pourquoi sa grand-mère semble constamment combattre ou affronter des tâches difficiles.

Il [Marcel] pouvait lire cette chose qui allait arriver sur le visage décomposé de Victoire qui semblait lutter dans son sommeil [DR:21]

Marcel était concentré sur le visage de Victoire qui s'était mis à bouger curieusement, passant de la joie la plus pure à l'effroi le plus profond comme si la vieille femme avait travaillé très fort ou s'était battue pour se frayer un chemin à travers un pays inconnu. Lorsqu'elle forçait trop, du rouge envahissait ses traits et on pouvait entendre sa gorge se nouer, puis, tout de suite après, elle semblait soulagée et soupirait d'un gros soupir de satisfaction comme si elle avait posé une hache après avoir abattu un arbre ou un gros paquet de linge propre qu'il faudrait à présent étendre au soleil pour le faire sécher » [DR:26]

Les abondantes comparaisons illustrent clairement l'état d'esprit de Marcel. Affligé par ce départ qui pourrait lui être fatal, tout comme lors de la mort de Duplessis,

---

<sup>17</sup> Il est à noter que si Marcel peut sentir, entendre, lire et respirer la présence de la mort, il ne peut toutefois pas voir cet élément impalpable avant l'arrivée des *tricoteuses*.

Marcel trouve refuge auprès des *tricoteuses* ; pour la seconde fois, il est émotivement très affecté. C'est après un court moment de sommeil pendant lequel « il titubait (...) et [où] des frissons le prenaient qui secouaient son corps pendant de longues secondes » [DR:22], qu'il assiste à l'arrivée de Florence, de ses filles et de son chat. Toutefois, même si son état fiévreux peut jeter un doute sur la vraisemblance des *tricoteuses* et amener le lecteur à penser qu'elles sont le produit de son imagination, la neutralité du narrateur contribue encore une fois à donner de la véracité aux visions de Marcel. Témoin de la scène, le narrateur certifie que c'est Florence qui ferme les yeux de l'enfant [DR :30]. De plus, les commentaires anodins des trois filles de Florence, commentaires suscités par leur curiosité, confirment leur autonomie puisque le lecteur apprend qu'elles connaissaient déjà sommairement les habitudes de la maisonnée.

« J'aurais pas pensé que c'tait si p'tit, moman. » « Une chance qu'Édouard est pas là... » « Les manteaux, on les pose-tu sur le lit de Richard ? » Marcel tapota son oreiller et étendit sa couverture de laine. « C'est pus le lit de Richard, c'est le mien, à c't'heure... » [DR:25]

Dans les *Chroniques*, parce que l'auteur a personnifié le surnaturel en le dotant de figures féminines qui pensent et interviennent dans le réel quotidien des habitants du Plateau, la magie ne peut jamais s'expliquer par la présence d'un personnage névrotique. Les *tricoteuses* sont indépendantes du regard des visionnaires. Tout ce que nous pouvons relever, c'est que la conscience du génie, parce qu'elle a accès au monde magique, est très perturbante, voire aliénante dans une société pragmatique. Si Tremblay n'avait pas personnifié dans les figures magiques l'essence même du savoir, de l'imagination, le lecteur se serait alors trouvé face à un récit étrange - parce que le surnaturel aurait alors pu s'expliquer psychologiquement -, et non pas devant une œuvre du réalisme magique. Mais il n'y a pas que l'attitude des figures surnaturelles qui donne

de la crédibilité au surnaturel. Les personnages de la sphère humaine contribuent aussi à rendre vraisemblable la vision des *clairvoyants*. Vu que des personnages attachés à la logique rationnelle sont témoins de la magie, il est effectivement difficile de parler d'hallucinations.

Lorsque la mort de Victoire, mais aussi la peur de sa propre mort, pousse Marcel à désobéir à Florence et à faire montre de son savoir à son entourage, l'enfant, qui a commencé à avoir de plus en plus souvent « le regard fixe » [DR:18] et qui cache « (...) une grande malice mal contrôlée (...) » derrière son air niais [DR:19], tente un rapprochement avec Albertine lors d'une promenade, rue Mont-Royal. Il conduit alors cette dernière au magasin de musique où il exécute une pièce au piano avec brio sous les yeux de sa mère et d'autres témoins qui sont particulièrement étonnés et surpris du talent de l'enfant [DR:234].

Dans cet épisode, seule la prestation de Marcel est magique. Et encore, si nous pouvons employer le mot « magique » plutôt que celui de « talent inné », c'est parce qu'il affirme avoir reçu son éducation musicale de « Mademoiselle Mauve » [DR:233]. C'est alors uniquement parce que les témoins reconnaissent le talent de Marcel que cette reconnaissance rejaillit sur les *tricoteuses*<sup>18</sup>. Effectivement, lorsque Marcel s'exécute au piano, pour Albertine, « un monde en avait remplacé un autre » [DR:234]. Cette phrase, qui conviendrait parfaitement à un récit fantastique dans lequel le surnaturel ferait subitement irruption dans la réalité, accroît considérablement l'atmosphère magique qui se dégage de cette scène.

(...) [Un] torrent de musique s'éleva dans le magasin (...). Quant à Albertine...  
Un monde en avait remplacé un autre. Deux minutes plus tôt, elle était une mère

---

<sup>18</sup> D'ailleurs, seul Marcel est en mesure de voir Duplessis, qui assiste à cet événement, contrairement aux figures mythiques qui sont absentes de cette scène où il n'y a pas de mort. Il n'y a donc que l'érudition de Marcel qui devient problématique en raison de sa provenance douteuse.

un peu découragé de ses deux enfants (...); et voilà que tout d'un coup son plus jeune enfant, le plus difficile, celui qu'on avait mis dans une classe auxiliaire parce qu'il ne voulait rien apprendre, celui qui voyait des choses qu'il était le seul à voir, le petit malade si doux mais tellement désespérant, la submergeait de sons d'une insoutenable beauté et dont elle refusait catégoriquement d'accepter l'existence [DR:233-235].

Après la prestation de Marcel, Albertine et son fils « (...) [traversent] lentement le magasin, elle raide comme une somnambule, lui plus fragile, plus petit que jamais » [DR:235]. Chez Tremblay, plusieurs épisodes se déroulent au ralenti, comme si l'auteur voulait marquer l'intensité du drame qui déconcerte les personnages à un point tel qu'ils peuvent en perdre la notion du temps. Souvenons-nous du cortège dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* et de l'épisode où Victoire met son fils Édouard à la porte de la maison dans *La Duchesse et le roturier*, épisode où son fils éprouve de la difficulté à comprendre ce qui lui arrive: « Il ne croyait pas les mots qui sortaient de la bouche de sa mère et ne croyait pas non plus cette vision du corridor qui défilait trop lentement autour de lui sans jamais vouloir finir » [DR:302]. Dans cette scène du magasin de musique, comme dans les autres épisodes que nous venons de mentionner, parce que le temps semble suspendu, l'événement prend une saveur insolite, bizarre ou irréaliste.

Devant la réaction d'Albertine au magasin de musique, faire la différence entre la réalité de la maison familiale et celle, inconcevable pour la plupart des gens, des *tricoteuses*, comme Florence et Josaphat le lui ont enseigné, devient dorénavant essentiel à la survie de Marcel. Comme la Grosse Femme cherche à le lui faire comprendre, il doit choisir entre « l'imagination [qui est] la plus belle chose du monde [et] le mensonge [qui est l'une] des plus laides (...) » [DR:279]: la logique rationnelle ne permettant pas au jeune garçon d'avoir une conception différente de la réalité.

Dans *La Duchesse et le roturier*, s'il est évident que Marcel est déstabilisé psychologiquement, le lecteur ne peut toutefois pas ignorer les témoins qui assistent à la scène où il fait preuve d'un don exceptionnel comme pianiste : le narrateur faisant mention de l'émerveillement d'Albertine, de la vendeuse et des autres clients présents au magasin. Aussi, puisqu'il est impossible d'expliquer rationnellement le don « magique » de Marcel en tant que pianiste, ce roman appartient au réalisme magique.

### UN REGARD DÉLIRANT

C'est lors d'une nuit « (...) violette et creuse » [NÉ:35] que la Duchesse est assassinée dans un *parking*. Cette allusion au prénom de l'une des *tricoteuses* qu'Édouard voit apparaître sous ses yeux au moment où il meurt ne laisse aucun doute, encore une fois, quant au lien étroit que ces femmes entretiennent avec la mort. Ceci explique qu'à la fin de sa vie, Édouard puisse avoir maintenant accès à ce monde magique inhérent à la réalité. Cependant, puisque l'imagination du fils de Victoire vient constamment déformer les faits, altérer la réalité lors de son assassinat, il est difficile de différencier ce qui relève de son imaginaire de ce qui est réellement magique. Dès le départ, l'écriture de Tremblay oscille entre le rêve et la réalité.

Au moment où l'assassin aborde la Duchesse, il choisit de l'interpeller par son vrai nom: Édouard [NÉ:35]. Pour commettre son crime, l'agresseur s'adresse ainsi à l'homme plutôt qu'à la légende ou au mythe de la *Main*. C'est que le jugement de la *mère*<sup>19</sup> de ce quartier malfamé a toujours un impact décisif sur son entourage. Au fur et à mesure que la discussion progresse entre la Duchesse et le tueur, Denis Ouimet, qui laisse

<sup>19</sup> Tout comme dans les *Chroniques*, nous désignons Édouard, aussi connu sous le pseudonyme de la *Duchesse*, comme étant la *mère de la Main*.

paraître des signes de nervosité (« Ma grand'foi, y'a le trac! » [NÉ:37]), révèle le véritable motif pour lequel la Duchesse est exécutée : « Tu m'as jamais aimé, hein, Édouard? » [NÉ:37]. Ce nom d'Édouard lui sert ainsi de paravent. Il est plus facile de tuer le vendeur de souliers, que la *mère* symbolique dont l'insupportable indifférence allait parfois jusqu'au dédain (« Un semblant de paix va revenir sur la *Main* pis on va pouvoir recommencer nos coups sans sentir ton mépris! C'est ton mépris pour nous autres qui te tue, Édouard! » [NÉ:38]), le dédain de celui qui a toujours privilégié le travestissement (l'imagination, le rêve) et condamné le transsexualisme (qui consiste à transformer le rêve en réalité).

Lors de son assassinat, c'est la Duchesse qui, cette fois, parle d'amour à Tooth Pick. Brutalisé, Édouard plaisante en ces termes: « Si quelqu'un passe, y va penser que tu veux *absolument* m'embrasser ! » [NÉ:37]. Cette remarque souligne son intérêt pour les passants qui pourraient être témoins de la scène. Le tableau qu'offrent la Duchesse et Tooth Pick, au moment où ce dernier lui perce le ventre avec son couteau, traduit ainsi le rêve d'Édouard qui aimerait offrir au regard extérieur la vision d'un couple dont l'héroïne est poignardée par son amant. Pendant que les deux personnages échangent des propos haineux et très réels, Édouard peut imaginer que cette scène lui assure une mort tragique à la hauteur de ses rêves, de ses aspirations.

Pendant quelques secondes ils eurent l'air de deux amoureux: en sentant la lame lui perforer le ventre la duchesse avait serré les bras autour de Tooth Pick et semblait le presser sur son coeur. Et Tooth Pick parlait tout bas comme s'il lui avait murmuré des mots doux [NÉ:38].

Lors de sa mort, Édouard se construit un scénario pour passer au travers d'un moment difficile, d'où l'allusion au monde cinématographique<sup>20</sup> qui est maintenue jusqu'à

---

<sup>20</sup> Comme le note Robert Mane, Tremblay « transpose la fin d'Édouard en termes cinématographiques », *op. cit.*, p.123.

la fin de l'épisode [NÉ:44]. Et c'est ce genre de rêve, qui a toujours permis à Édouard de rendre la réalité magique, qui lui ouvre la porte du monde fabuleux des *tricoteuses*.

Au moment où Édouard est mortellement blessé par Tooth Pick et où il se retrouve devant le Monument National, son imagination semble verser dans le délire. C'est spécifiquement par le biais de certaines expressions comme « le théâtre sembla », « la duchesse crut deviner », « la duchesse crut entendre », expressions propres au procédé de modalisation, et par le biais du vocabulaire - « espèce de lumière grisâtre, tremblotante », « carreaux sales », « portes mal entretenues », « ombres », « chanteurs mal fagotés » - que Tremblay parvient à donner corps à la vision du personnage et à traduire l'indicible.

Le théâtre sembla s'illuminer de l'intérieur; une espèce de lumière grisâtre, tremblotante, filtra à travers les carreaux sales des portes mal entretenues. La duchesse crut deviner des ombres qui descendaient le grand escalier. Elle se releva sans s'en rendre compte. Au bout de quelques secondes pendant lesquelles la duchesse crut entendre une musiquette surannée et répétitive, les portes s'ouvrirent d'un coup comme sous le choc d'une déflagration et un flot de chanteurs mal fagotés et gesticuleux se répandit sur le trottoir [NÉ:40-41].

Ces visions prennent un sens très spécifique lorsque l'on fait un parallèle entre l'état physique du personnage et ses hallucinations. Au moment où Pierrette Alarie et Léopold Simoneau disparaissent progressivement, « la duchesse, occupée à retenir son ventre qui voulait se répandre, ne put les applaudir » [NÉ:42], nous dit le narrateur. Or, le vocabulaire utilisé dans l'extrait ci-dessus laisse croire que c'est ce qui a toujours remué les entrailles d'Édouard - c'est-à-dire ce qui est le plus important à ses yeux, les rêves qui étaient au coeur de sa vie - qui est donné à voir au lecteur. Tout se passe donc comme lors de la mort de Victoire où Marcel avait assisté au départ de l'âme de sa grand-mère qui se matérialisait et prenait corps. Le mot « déflagration » peut signifier un bruit, une explosion. Mais ce terme renvoie aussi à la décomposition d'un corps. De même, le « flot de chanteurs mal fagotés et gesticuleux [qui] se répandit sur le trottoir » fait

référence à quelque chose de fluide, de liquide (le sang), qui donne à voir l'abstrait. Alors que le corps du fils de Victoire est inscrit dans la réalité (« Dans la vraie vie, Édouard avait déjà commencé à pourrir » [NÉ:45]), les visions de la Duchesse sont à l'image de l'âme du personnage. En ce sens, il n'est pas étonnant que les *tricoteuses* lui apparaissent entourées de ses proches<sup>21</sup> à cet instant précis. Encore une fois, elles sont présentes au moment où l'âme quitte le corps du défunt. Que les personnages du cortège<sup>22</sup> qui accompagnent ces figures féminines soient morts ou vivants importe très peu dans ce cas. Ils n'assistent pas véritablement à la mort de la *mère de la Main*, ils ne sont pas physiquement présents. C'est pour cette raison qu'Édouard voit Marcel lorsqu'il était enfant, alors que ce dernier est maintenant adolescent [NÉ:25], comme c'est pour cette raison que les personnages qui forment le cortège sont vaguement décrits [NÉ:44]. Ils font partie du passé de la Duchesse et non de son présent: « Et quand le passé de la duchesse se pencha sur elle, une tasse de thé des Carmélites à la main, il était trop tard » [NÉ:44].

À la dernière phrase, puisque le corps d'Édouard a déjà commencé à pourrir, la réalité reprend ses droits. Et, comme dans *Le premier quartier de la lune*, c'est ici

---

<sup>21</sup> Dans ce cortège, il est difficile d'identifier tous les personnages. Cependant, il est à noter que ce dernier se compose de deux groupes de personnages qui font référence aux deux univers du rêve présents dans les *Chroniques*. L'univers surnaturel est effectivement représenté par Victoire, Marcel, Duplessis et les *tricoteuses*; tandis que le monde du spectacle, dirigé par la Grosse Femme, est représenté, entre autres, par La Pouné et Juliette Petrie. On peut ainsi dire que le cortège est à l'image de la vie d'Édouard.

<sup>22</sup> Comme le souligne André Brochu, dans les *Chroniques*, ce sont les femmes qui dirigent, « Deux univers romanesques : Jacques Poulin, Michel Tremblay », *op. cit.*. D'ailleurs, les cortèges sont toujours conduits par des femmes. Dans *La grosse Femme d'à côté est enceinte*, Victoire est à la tête du groupe qui revient du parc Lafontaine; dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, c'est la Vierge Marie qui remplace le Sacré-Cœur lors de la Fête-Dieu; dans *Des nouvelles d'Édouard*, comme nous venons de le voir, ce sont finalement Victoire et la Grosse Femme qui sont à l'avant des deux groupes qui composent le cortège. Soulignons enfin que le cortège destiné à Édouard a un lien avec la mort, tout comme c'est le cas pour les deux autres groupes. Cependant, ce dernier cortège semble plus réconfortant que les deux autres suites, non seulement parce que les figures féminines prêtent assistance au mourant, mais aussi parce que le lecteur peut avoir l'impression d'assister à des retrouvailles; Édouard semblait retrouver ses amis.



l'écriture qui assure la permanence, ainsi que la subsistance du rêve. Grâce au journal qu'Édouard a écrit lors de son voyage, journal qui fait figure de testament, l'âme de la *Main* se voit effectivement préservée.

### UN DUEL ENTRE DEUX REGARDS

Au centre du cinquième tome des *Chroniques*, un enjeu important amène deux enfants très attachés l'un à l'autre à se confronter: la mort. Le plus âgé, Marcel, est considéré comme un poète, un génie ou un fou. Le second, le fils de la Grosse Femme, est un excellent conteur qui se prépare, sans le savoir, à devenir écrivain. Dès les premières lignes du roman, une bataille pour la survie s'engage dès lors entre le génie, qui a accès au monde des *tricoteuses*, et l'écrivain qui, contrairement au poète, ne peut se faire que spectateur afin d'exercer son talent. D'une part, nous nous attacherons au regard intuitif de l'artiste et, d'autre part, nous analyserons le regard clairvoyant du visionnaire.

Dès le début du roman, l'auteur s'emploie à montrer les similitudes entre les personnalités de l'écrivain et du poète. C'est ainsi que nous pouvons prendre connaissance du fait que, pour l'entourage, et plus précisément pour Albertine, les activités de l'un sont aussi suspectes que celles de l'autre: « C't'enfant-là va avoir besoin de barniques avant d'avoir dix ans, certain ! On n'avait pas assez d'un dérangé (Marcel), dans'maison, non, y fallait qu'y nous en tombe un autre dessus! » [PQL:15]. Ces activités intellectuelles semblent même influencer le comportement des deux jeunes gens. Marie-Sylvia s'étonne en effet de la coordination des gestes de Marcel et de son cousin lorsqu'ils la saluent: « As-tu vu ça, Duplessis ? Ça se peut pas de toute faire en même temps de même! Sont cousins, mais sont pas jumeaux! On n'a jamais vu ça, des jumeaux qui ont cinq ans de différence!» [PQL:23]. Tout se passe alors comme si leur intérêt

commun pour l'écriture faisait d'eux des êtres identiques<sup>23</sup>. Cette identification, loin d'être gratuite, paraît même essentielle puisque, en grande partie, ce sont les affinités des deux garçons qui expliquent que le fils de la Grosse Femme est en mesure de voir, à deux reprises, Duplessis, et surtout, qui permettent de rendre ces visions crédibles.

C'est au moment où Marcel l'entraîne de force dans sa forêt enchantée que son cousin peut voir Duplessis pour la première fois. Et c'est bel et bien parce que les deux enfants ont créé entre eux un lien intime, que le fils de la Grosse Femme peut voir Duplessis pendant une fraction de seconde. En effet, Marcel est fortement ébranlé par la disparition progressive de son chat qui a maintenant des trous. Impuissant devant cet événement, il désire se confier. Trop affecté, il est toutefois incapable de s'exprimer correctement et son cousin, sous le choc du moment, se substitue à ce dernier et prononce les paroles pour lui.

Marcel n'arrivait toutefois pas à parler (...): des mots qui ne sortaient pas, des sons inarticulés (...) lui venaient aux lèvres, ses yeux, de colériques qu'ils avaient été quelques secondes plus tôt étaient maintenant suppliants comme s'il avait exhorté son cousin à parler pour lui (...). Et c'est exactement ce qui se produisit. Sans même comprendre ce qu'il disait, sans surtout savoir d'où venait cette phrase qui sortait de la mauvaise bouche, l'enfant de la grosse femme se dit à lui-même avec la voix de Marcel, une contrefaçon de la voix de Marcel: « Les trous ont tout mangé Duplessis, j'vois juste ses yeux, à c't'heure! » [PQL:52].

Comme le démontre la comparaison suivante : « Il sentit le soulagement de Marcel comme s'il avait été le sien et pendant une fraction de seconde il vit Duplessis (...) » [PQL:53], si l'enfant de la Grosse Femme voit l'animal, c'est seulement parce que, sous le sceau de la confiance, il peut ressentir la peine puis la délivrance du fils d'Albertine. Mais s'il est possible de parler de la vraisemblance des visions, c'est surtout à cause de l'intérêt que les deux enfants partagent pour la création : l'intuition de l'artiste lui

---

<sup>23</sup> Rappelons que Marcel a été initié à l'écriture par les trois *tricoteuses* [PQL:267].

permettant parfois de franchir le seuil de la clairvoyance, clairvoyance qui lui permet d'avoir accès au rêve total, donc de se détacher du réel pour exprimer sa créativité.

Il en va de même lorsque le temps d'un rêve, celui de Marcel, l'enfant de la Grosse Femme peut voir de nouveau Duplessis, le chat invisible. Un paragraphe sert de préambule à la narration du rêve.

Un bruissement lui parvenait de la forêt enchantée. Quelqu'un - Marcel, sûrement - était là et sa seule présence faisait s'accomplir une chose, pas vraiment un miracle, mais peut-être un instant de grâce, un moment privilégié d'une surprenante douceur, qui se traduisait par un murmure dans les branches, comme si un vent qui venait de l'intérieur du bosquet essayait de s'échapper. C'était un rêve et tout était pourtant très réel [PQL:115].

Lorsque le vent - « bruissement », « murmure », « vent »-, qui est l'élément naturel par le biais duquel Tremblay parvient à faire naître l'indescriptible, attire l'attention du fils de la Grosse Femme vers la forêt enchantée, le rêve est amorcé. La magie fait déjà son oeuvre, ce qui permet à l'auteur, dès le début du paragraphe suivant, d'utiliser une phrase de conteur pour décrire la création de Marcel : « C'était un bel après-midi d'été (...); c'était une journée parfaite (...) » [PQL:115].

Ce qui demeure primordial dans cette scène, c'est que le garçon de la Grosse Femme « (...) pos[e] la main sur le front de son cousin » [PQL:118], intrigué par l'*aura* qui entoure Marcel parce que celle-ci semble détenir le secret de sa véritable personnalité [PQL :117]. Ce geste, banal, et très surprenant pour un lecteur habitué à la subtilité de l'auteur lorsqu'il tente de faire naître la magie dans la réalité des habitants du Plateau, paraît suffisant pour que l'enfant s'introduise dans le rêve de Marcel<sup>24</sup>. C'est alors que

<sup>24</sup> Lorsque Tremblay a introduit les *tricotouses* dans la réalité montréalaise, il a utilisé le bouleversement chronologique pour permettre au lecteur de croire à la magie. De même, il a fait en sorte que les personnages surnaturels puissent entrer en contact avec ceux de la sphère humaine par le biais de leurs sens. Nous pouvions alors dire que l'auteur tentait de rendre le surnaturel crédible. Ici, il suffit à l'enfant de poser sa main sur le front de Marcel pour que l'apparition se produise. La seule chose que nous pouvons alors supposer, c'est que le fils de la Grosse Femme possède une certaine intuition lui donnant accès à la magie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est difficile de dire s'il s'agit d'un

l'*aura* entourant l'enfant, cette *aura* qui est difficilement descriptible (« Ça » est répété six fois [PQL:118]), se matérialise progressivement pour donner naissance à un « être complet » [PQL:118], Duplessis, qui apparaît dans la forêt enchantée.

Ce qui permet à l'auteur de donner une certaine crédibilité à la vision du fils de la Grosse Femme, c'est que les deux enfants voient la même chose. Lorsque Marcel se réveille, il supplie son cousin de ne pas lui voler son chat [PQL:119]. Mais c'est surtout parce que l'animal, comme les *tricoteuses*, est en mesure de distinguer les deux versants de la réalité et de prendre connaissance de l'irrégularité de la situation, que le lecteur peut croire à la matérialisation de Duplessis.

Il [Duplessis] ne vit pas tout de suite l'enfant de la grosse femme et lança un: « Ousqu'y sont passés, maudit, j'étais sûr de pouvoir les pogner facilement! » qui fit sursauter le petit garçon. Le chat sentit le mouvement, se tourna dans sa direction. « Que c'est que tu fais là toé T'es pas supposé de me voir! » Puis il vit la main de l'enfant de la grosse femme posée sur le front de Marcel. « Ôte ça de là, toé! Voleur! T'as pas honte? » [PQL:119]

Si Tremblay parvient à faire admettre les visions du fils de la Grosse Femme, un autre événement vient préciser, spécifier la nature de cette clairvoyance. Plus tard dans la journée, l'adolescent se retrouve seul dans la forêt enchantée. C'est alors qu'il tente de faire émerger la magie dans la réalité. Incapable d'obtenir les mêmes effets que Marcel, le garçon réalise que « ce n'était pas là le rituel qui déchaînait les beautés insoutenables qu'il avait devinées dans la tête de Marcel, dans le rêve de Marcel qui avait monté le long de son propre bras avant d'exploser dans son cerveau » [PQL:180]. Encore une fois, cette précision sur les pressentiments du fils de la Grosse Femme, qui « devine », suggère

---

moment de délire ou d'une véritable vision. Surtout que Tremblay utilise souvent des phrases de conteur pour introduire les rêves, comme si, justement, il n'y avait pas de magie véritable.

fortement qu'il n'a finalement accès à la magie qu'intuitivement<sup>25</sup> lorsqu'il est à proximité du fils d'Albertine.

Même s'il ne fait que pressentir la magie, au contact du poète, du génie, du fou, l'équilibre de l'écrivain se voit sérieusement menacé. Après la confession de Marcel dans la forêt enchantée, il retourne à l'école, où le frère Robert ne peut s'empêcher de le comparer à son cousin: « Vous ressemblez à votre cousin à matin » [PQL:57]. Cette influence peut se voir dans l'apparence physique (« Il se tenait dans l'encadrement de la porte, échevelé, la chemise à demi sortie de son pantalon court, un peu de terre sur les bras » [PQL:57]), mais aussi, dans le caractère de l'enfant: « L'enfant de la grosse femme fit comme Marcel. Il ne prit pas la peine de se retourner pour répondre [ à son professeur et dit]: « Ouan, pis j'ai failli m'endormir, tellement j'étais mieux qu'ici ! » [PQL:61]. Habituellement très réservé et appliqué en classe, le fils de la Grosse Femme devient *autre* au contact de l'éternité, de l'absolu [PQL:46], parce que le savoir déstabilise considérablement: « (...) [Il] se dit que sa vie venait d'être coupée en deux, qu'il était quelqu'un d'autre depuis quelques minutes, quelqu'un qu'il n'avait pas envie d'être parce qu'il n'y était pas préparé. Il n'était pas préparé au malheur, au vrai malheur et le désespoir de Marcel l'avait grandement ébranlé » [PQL:58]. C'est ainsi que s'explique l'échec auquel il doit faire face lors d'un examen: « Une heure d'impuissance incontrôlable à cause du malheur de quelqu'un d'autre » [PQL:137]. À cause de ses ressemblances avec Marcel, il n'est alors pas étonnant que le fils de la Grosse Femme soit terrifié à l'idée d'être associé à la maladie honteuse de son cousin: l'épilepsie [PQL:77].

---

<sup>25</sup> Rappelons qu'il en était de même lors de sa visite à la maison des *tricoteuses* dans le troisième tome des *Chroniques*. Le fils de la Grosse Femme ne pouvait alors que pressentir la présence des *tricoteuses*, pressentiment auquel Tremblay a réussi à donner corps grâce à la note de musique de Mauve [DR :379].

La forêt enchantée est la seule création de Marcel [PQL:266]. Elle se situe dans un environnement très réaliste, rue Gilford [PQL:26]. Exigu, le petit parterre de 8X8 pieds, sous une galerie de coeurs-saignants<sup>26</sup>, est nauséabond et mal entretenu. Parfait refuge pour les chats, la propriétaire s'occupe très peu de ce parterre dont « la clôture de métal peinte en noir » [PQL:26] est « (...) rouillée, tordue par des dégels (...) » [PQL:37]. Cet endroit frais, où il n'y a que pénombre [PQL:37], par son aspect repoussant, renvoie à l'enfer, à la folie et à la mort<sup>27</sup>. Au départ, la forêt est décrite par Marcel comme étant « calme comme une tombe » [PQL:29]. Mais nous apprenons qu'elle « (...) se trouv[e] (...) à quelques pieds à peine des autos qui passent en faisant un bruit d'enfer ou d'une grappe de fillettes qui jouent à « ciel, purgatoire, enfer » » [PQL:29]. Dès lors, la situation de Marcel semble être périlleuse. Significativement, ce lieu, « cette caverne de coeurs-saignants [est] le seul endroit en dehors de la maison de Florence où le génie de Marcel [peut] s'exprimer » [PQL:44], mais elle préfigure le sort tragique du garçon : sa descente aux enfers.

Dans le premier chapitre, nous avons dressé le portrait du fils d'Albertine et attiré l'attention sur son caractère rêveur. C'est d'ailleurs ce penchant pour la rêverie qui lui ouvrait les portes du monde fabuleux des *tricoteuses*. Dans *La Duchesse et le roturier*, Marcel commençait à présenter une nature maligne qui coïncidait avec la mort de Victoire [DR:18-19]. Dans ce cinquième tome, son caractère a complètement changé. Il

<sup>26</sup> Encore une fois, la présence des coeurs-saignants dans les *Chroniques* annonce un danger pour les personnages. Dans le cas de Marcel, il est d'ailleurs intéressant de souligner une croyance iroquoise selon laquelle les esprits se nourrissent à partir de ces fleurs ; la « caverne de coeurs-saignants » de l'enfant étant le seul lieu où il peut créer, maintenant que sa folie est de plus en plus notable, voir Frère Marie-Victorin, *Flore Laurentienne*, Université de Montréal, septembre 1964, 925 p., p. 245.

<sup>27</sup> À ce sujet, on peut consulter l'article de Jacques Cardinal intitulé « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. XXV, no 1, automne 1999, p. 75-101.

est maintenant âgé de treize ou quatorze ans [PQL:50]. Sous ses pitreries trop jeunes pour son âge, il affiche une agressivité qui fait peur à son cousin [PQL:15] et même à sa mère Albertine [PQL:52]. Physiquement, Marcel, « le fou de la paroisse » [PQL:36], est très repoussant. Il ne se lave pas [PQL:17]. Cette apparence physique, et surtout, cette aptitude démesurée pour le rêve, aptitude qui le relègue à la classe auxiliaire, lui valent le surnom de « (...) pigeon parce qu'on disait de lui dans le quartier qu'il avait l'allure et le cerveau d'un pigeon » [PQL:31]<sup>28</sup>.

Tout comme ceux de Duplessis dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, les yeux de Marcel sont maintenant deux « boules jaunâtres » [PQL:17]. Cette couleur qui, dans le cas du chat se présentait comme bénéfique et synonyme de clairvoyance, est désormais associée à la maladie, à la folie. Lorsque l'enfant se retrouve seul après la crise d'épilepsie qu'il fait devant son professeur en classe, il se reproche de ne pas avoir anticipé la crise : « (...) son cousin lui [ayant] dit dès le matin qu'il avait les yeux jaunes... » [PQL:89], la couleur jaune faisant référence à la violence et au feu (« On pourrait faire une mouche de moutarde avec tes yeux tellement y sont brûlants » [PQL:89] ), mais aussi à la mort.

Au moment où Marcel fait sa crise, il « (...) sombr[e] dans un profond sommeil qui ne dur[e] que quelques minutes (...) » [PQL:70]. Et lorsqu'il explique au religieux comment il se sent lors de ses crises, « [s]on regard [fait] le tour de la classe, s'attard[e] sur le tableau noir, comme s'il avait cherché un mot qui pouvait décrire comment il se sentait » avant de se dire « vide » [PQL:71]. Ces pertes de conscience renvoient irrévocablement à la mort: « [Marcel] donnait plutôt l'impression d'être réfugié à

---

<sup>28</sup> Comme le précisent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, les pigeons sont considérés comme des oiseaux de mauvais augure à cause de leur roucoulement qui, dit-on, est la plainte des âmes en peine, *op. cit.*, p.758.

l'intérieur même de l'horloge, d'être lui-même devenu le temps qui passe » [PQL:66].

Aussi, est-il intéressant de remarquer qu'au moment où Marcel s'apprête à sombrer dans les convulsions, il fait preuve d'une grande lucidité lorsqu'il dit au frère que le temps est arrêté pour lui, qu'il est éternellement voué à recommencer ses dessins, sans possibilité d'apprendre, de progresser :

« On n'a pas ces problèmes-là, nous autres, dans la classe auxiliaire, hein? On n'a pas besoin d'être nerveux, on n'a pas d'examens... Qu'est-ce qu'on va faire, après la récréation? Un autre dessin? Pis après-midi aussi? Pis l'année prochaine, quand j'vas être en neuvième, j'vas-tu encore faire des dessins? Quand j'vas sortir d'icitte, j'vas-tu juste savoir dessiner? » [PQL: 69].

La frontière entre le génie et la folie est toujours difficile à cerner, c'est pourquoi l'étrange continue de contaminer progressivement le texte, puisqu'il y a une possible explication du surnaturel qui pourrait se faire s'il s'avérait que Marcel soit véritablement fou. Surtout que la perception de Marcel se modifie et que l'enfant ne pourra bientôt plus sentir ou toucher les personnages de la sphère surnaturelle.

Le retrait graduel des figures du rêve correspond à la descente de Marcel vers la folie. Si Duplessis a des trous, c'est à cause de sa déception. En effet, au moment où le fils de la Grosse Femme voit l'animal pour la première fois, il souligne que la disparition du chat est due à « (...) quelque chose [qui] le rongait de l'intérieur, quelque chose qui ressemblait à de la déception parce que quelqu'un qui ne pouvait être personne d'autre que vous-même l'avait trahi (...) » [PQL:53]. Cette trahison fait directement référence au conte de l'allumeur de lune et aux avertissements de Florence dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Marcel perd graduellement le contact avec Duplessis, et plus tard, avec les *tricoteuses* qui disparaissent elles aussi [PQL:266], parce qu'il a toujours refusé de ne pas faire montre de son savoir à sa famille.



« J'vous ai déçapointées. C'est ça, hein? Vous avez essayé de faire avec moé quequ'chose que je comprenais pas pis j'ai pas été à la hauteur de vos projets. Mais vous m'avez jamais dit c'que vous vouliez de moé! Vous me donniez des choses tellement belles que j'aurais voulu les montrer à tout le monde, mais vous me disiez d'attendre. De tout garder pour moé. De rien montrer. Mais attendre quoi? Que je sois prêt? Mais prêt à quoi? Prêt à quoi? Les choses que vous m'avez données, le monde autour de moé les comprennent pas de toute façon! (...) 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:267]

La mort de Victoire est sans aucun doute à l'origine de cette attitude. Rappelons que l'enfant avait alors amené sa mère Albertine au magasin de musique, parce que seul, il se sentait incapable de faire la différence entre la maison des figures mythiques et la réalité de son entourage [DR:234]. Il ignorait à ce moment-là que la magie était inopérante dans le réel des habitants du Plateau, « que ces choses qui le rendaient si heureux tant et aussi longtemps qu'il restait dans la maison de Rose, de Violette, de Mauve, (...) disparaissaient comme si elles n'avaient jamais existé aussitôt qu'il sortait de chez elles » : d'où l'échec vécu au magasin de musique [PQL:44].

Lorsque Marcel fait une sorte de rêve prémonitoire éveillé dans lequel il voit sa grand-mère Victoire et son oncle Josaphat, on nous apprend qu'il s'agit d'une nuit où « la lune n'était pas encore levée même s'il était très tard » [PQL:139]. De nouveau, il est difficile de ne pas faire le parallèle avec le conte de l'allumeur de lune présent dans le premier tome des *Chroniques*, puisque ce rêve a lieu « au coeur même des Laurentides » [PQL:139], à Duhamel. Nous nous souvenons que Josaphat s'était fait le complice de Florence pour apprendre à Marcel à ne pas faire montre de son don de clairvoyance dans la société. Aujourd'hui, Marcel a trahi la confiance des *tricoteuses*. Il a constamment fait

état de ses connaissances à son entourage, suivant en cela l'attitude répréhensible de Teddy Bear Brown dans le conte de l'allumeur de lune de Josaphat. Il n'est jamais parvenu à comprendre le danger qui le menaçait en divulguant son savoir. Maintenant considéré comme fou, il est désorienté, perdu, d'où l'absence de lune. La mort le guette comme elle guette toutes ces étoiles qui en ont assez « [de] toute. Comme [Marcel], Comme [Victoire] » [PQL:141]. Et surtout de ne pas pouvoir vivre ouvertement la réalité magique des figures immanentes à la réalité contemporaine. Pour Marcel, le suicide paraît alors une issue supportable, tandis que la lune, le savoir, est difficilement tolérable.

« Y'en n'aura pas, de lune, à soir. Le monde est en punition. »

Il [Marcel] se disait tant mieux si le monde est en punition. Il se sentait soulagé comme si la lune, trop présente, trop claire, avait risqué de compromettre la pluie d'étoiles si elle avait décidé de se montrer [PQL:140].

Lors de cette nuit où les étoiles tombent, en réalité, il fait jour. Le narrateur souligne que l'aveuglement momentané de Marcel n'est pas dû aux astres qui se suicident, mais bien au « (...) soleil [qui] lui chauffait les paupières parce qu'un rayon avait réussi à percer la voûte de fleurs » [PQL:140] dans la forêt enchantée. Ce changement de comportement de la part du narrateur est très surprenant, voire inattendu. Jusqu'alors il avait toujours soutenu les propos des *tricoteuses*. Mais désormais, en ce qui concerne Marcel, il discrédite la magie. Tout se passe comme s'il contestait la clairvoyance du garçon. De plus, l'intervention du narrateur coïncide avec un autre changement d'attitude. Marcel lui-même, au moment où il voit le visage de Victoire, détruit la magie qui s'était manifestée le soir de la mort de la vieille femme dans *La Duchesse et le roturier*.

Il [Marcel] ouvrit les yeux. Un visage se présenta à l'envers dans son champ de vision. D'abord le front, puis les yeux, puis le reste. Il l'avait vue mourir, il s'en souvenait très bien, il avait guetté son âme qui refusait de monter au ciel. (...) On (elles: Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence) lui avait promis une cérémonie d'une grande beauté, avec la vision d'une âme qui quitte le corps pour s'envoler vers quelque chose de haut et de considérable, et il n'avait aperçu qu'un regard fixe d'une insoutenable tristesse dans un visage ravagé par la maladie et la vie. Victoire. Sa grand-mère. [PQL:140]

L'étrange semble, dès lors, irrévocablement prendre le dessus sur la magie ; la folie de Marcel étant de plus en plus notable, comme le montre son problème de dyslexie au moment où il sommeille et divague. Lors de son rêve, Marcel ne relate effectivement pas les événements comme ils se sont produits dans sa jeunesse ; Victoire contestant le côté bénéfique du monde des *tricoteuses* et se faisant le porte-parole de la logique rationnelle alors que, tout comme son frère et son petit-fils, elle a goûté aux joies de l'univers magique. Aussi, Marcel semble-t-il attribuer ses propres sentiments à sa grand-mère. Dans son esprit, tout se passe comme si Victoire avait dorénavant conscience du sacrifice qu'il faut faire pour avoir droit à la magie : à la fin du segment, Josaphat, maintenant mort, joue du violon « au coeur de l'eau noire » [PQL:142]. Rappelons que, tout comme Marcel qui, à la mort de Victoire, était perdu à tel point qu'il songeait au suicide [DR :270], de même, le vieil homme était désorienté par ce départ brutal. Dans *La Duchesse et le roturier*, la Grosse Femme lui en veut de divaguer et de mettre le diable à la tête du canot de la chasse-galerie dans ses contes, ce qui effraie son plus jeune fils [DR:224]<sup>29</sup>. Ce sont donc les ravages émotifs causés par la perte d'un être cher qui

---

<sup>29</sup> La peur du fils de la Grosse Femme donne lieu à une scène où l'on peut voir que, tout comme dans le conte de l'allumeur de lune de Josaphat, la lune (ou le rêve) est encore une fois présentée comme étant bénéfique alors que la chasse-galerie illustre l'état d'esprit fiévreux des personnages. L'enfant est perturbé parce qu'il a déçu sa mère, c'est alors que, comme Teddy Bear Brown, il perd le contrôle, la maîtrise de ses émotions, et qu'il rêve être à la tête d'un canot de la chasse-galerie, « (...) le bras levé vers la lune qui trônait au-dessus de la commode de bois sombre » [DR:213]. Il est intéressant de noter qu'il s'agit de la même commode décrite dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Il est surtout important de souligner que cette commode est « (...) surmontée d'un miroir ovale qui déformait » [GF :49], ce qui fait référence, encore une fois, à la lune, au rêve, mais aussi à la mère, comme le démontre André Brochu

troublent Marcel et l'amènent à modifier le passé : ce qui met évidemment l'accent sur ses sentiments face à la perte des *tricoteuses* et de Duplessis.

Les *tricoteuses* ont donné à Marcel «(...) une connaissance très vaste mais très perturbante » [PQL:218] et leur protégé « commenc[e] à perdre pied sous le poids de son savoir mal digéré, mal canalisé » [PQL:221]. S'il se retrouve seul, s'il se voit exclu de l'univers magique, c'est principalement parce qu'il ne crée plus, qu'il est redevenu un simple spectateur [PQL:253], ce que ses dessins illustrent puisque, désormais, il dessine uniquement la façade de sa forêt enchantée [PQL :66] dont il est « (...) devenu la sentinelle qui garde l'entrée après avoir été le maître absolu des lieux (...) » [PQL:49]. Contrairement au fils de la Grosse Femme, qui envisage favorablement les avantages que peut retirer celui qui est spectateur, qui transpose son savoir d'une façon créatrice « pour ne pas mourir » [PQL:183]<sup>30</sup>, Marcel est destiné à sombrer dans la folie justement parce qu'il est inactif.

Dans ce cinquième tome des *Chroniques*, l'apparition des *tricoteuses* est tardive. Elles ne sont véritablement présentes qu'au 46<sup>e</sup> segment, alors que le roman en compte quarante-huit avec l'épilogue. C'est peut-être pour cette raison que, privé de cette présence, le lecteur a l'impression que l'étrange prend le pas sur la magie. Chose certaine, il n'en demeure pas moins que le réel des habitants du Plateau devient

---

dans ses travaux, « D'une Lune l'autre ou les Avatars du Rêve », *op. cit.*, p. 261-273. C'est donc par le biais de l'imagination que Tremblay montre le sentiment de honte du garçon et sa révolte. Notons finalement que, dans *Un objet de beauté*, le meuble appartenant à la Grosse Femme a aussi un lien avec le rêve. C'est effectivement devant cette commode que Marcel invente une histoire afin de sauver la Grosse Femme de la mort [OB :105].

<sup>30</sup> Ce qui semble protéger l'écrivain de la mort, c'est le fait qu'il est en mesure de se distancier des événements, de prendre un recul suffisant qui lui permet de jeter un regard lucide sur la réalité. Plusieurs fois lors de cette journée particulière, le fils de la Grosse Femme se voit agir : « Il s'était vu écrire comme s'il avait été quelqu'un d'autre penché par-dessus sa propre épaule » [PQL :106]. Et c'est ce qui fait de lui un spectateur qui invente des histoires à partir de la réalité ( l'enfant a compris « (...) qu'il *ne fallait pas* s'aventurer sur le terrain glissant de l'apparition (...) » [PQL :209] ), contrairement à Marcel qui « (...) [vit] vraiment des choses merveilleuses auxquelles personne ne [croit] (...) » [PQL :210].

dangereusement normal, banal. Vers la fin de cette journée de l'année 1952, la porte de la maison des *tricoteuses* est dorénavant « barrée » pour Marcel [PQL:218]. L'enfant réalise même qu'il y a une sonnette à côté de cette porte [PQL:221]. Par ces préoccupations techniques, à saveur réaliste, qui paraissent appuyer l'explication du surnaturel, il est alors durement ramené à la réalité, au quotidien de tous les gens. Surtout que, tout comme il l'avait fait pour introduire les figures mythiques dans la réalité, Tremblay parvient à signifier la disparition des figures du rêve par le biais des sens de Marcel.

Lorsque Duplessis se couche pour une dernière fois sur Marcel, ce dernier est conscient de la légèreté du chat qui ne parvient presque plus à solliciter ses sens: « Avant, quand tu te couchais sus moé, c'était pesant » [PQL:234]. Maintenant, « seul le chatouillement du museau dans son cou, toujours aussi frais, toujours aussi humide, lui [prouve] la présence du chat » [PQL:235]. La voix de l'animal aussi s'efface graduellement, ce qui met fin à l'éducation de l'enfant [PQL:236]. Les *tricoteuses*, qui habitent une maison dorénavant sale aux yeux de Marcel<sup>31</sup>, n'échappent pas à cette dissolution. Lorsque le fils d'Albertine regarde dans la maison, il ne peut voir qu'une robe d'un autre temps pass[er] dans le corridor » [PQL:237], une « ombre presque transparente » qu'il peut difficilement identifier [PQL:266], « un bout de jupe qui dispara[ît] au détour d'une porte » pour s'évanouir aussitôt [PQL:267]. Il lui est même impossible de communiquer avec les figures féminines puisqu'il ne peut entendre Violette prononcer une phrase qu'il doit lire sur ses lèvres: « Ce qui est tricoté est tricoté, même si c'est mal tricoté » [PQL:269]. Le retour à la réalité est complet lorsque le narrateur

---

<sup>31</sup> Ce que l'on peut attribuer à la folie du garçon puisque, après qu'il eut mis le feu à la demeure des *tricoteuses*, il est précisé que l'« on » trouva une maison étonnamment propre même si elle était

précise que Duplessis n'est plus « (...) qu'un chat ordinaire. Imaginaire mais ordinaire » [PQL:271]. Qu'il aurait toujours certaines habitudes attribuables à sa nature féline, « (...) mais [qu']il ne parlerait plus, [et qu'] aucune connaissance ne sortirait plus de lui (...) » [PQL :271]. Qu'il « (...) ne serait plus que le chat d'un fou qui croit avoir un chat » [PQL:272]. D'où la nostalgie de la bête qui ne peut que rêver qu'elle écout[e] « (...) un ravissant petit garçon jouer avec une stupéfiante facilité une indéchiffrable sonate pour piano » [PQL:276].

Les *tricoteuses* se dissocient de la folie de Marcel. Elles ont constamment distingué les deux versants de la réalité et se sont efforcées de le faire comprendre à leur protégé. Devant leur échec (déjà dans *La Duchesse et le roturier* le discours de Violette avait un arrière-goût de défaite [DR:328]), elles ne peuvent que retraiter pour permettre au garçon de survivre dans la réalité du Plateau. Leur autonomie est toujours présente puisqu'elles font preuve d'un acte réfléchi en décidant consciemment de « déménager » [PQL:237]. Il est alors indéniable que folie et surnaturel se situent sur deux plans différents. Étant un symptôme humain, la folie appartient à la réalité. Aussi, ce n'est pas la folie qui détruit le surnaturel ; c'est le surnaturel qui se supprime au profit de sa parodie qu'est la folie<sup>32</sup>.

Autrement dit, la présence de l'étrange qui, de prime abord, paraissait avoir comme fonction de miner le surnaturel, est loin de discréditer l'univers des *tricoteuses*. À la fin

---

abandonnée depuis longtemps [PQL : 280], précisions qui soutiennent la possible existence des *tricoteuses*.

<sup>32</sup> Notons que Duplessis a déjà eu l'idée de se retirer de la vie de Marcel lorsque ce dernier lui avait confié son désespoir dans *La Duchesse et le roturier* : « « Que c'est que ça veut dire, ça, que dans pas longtemps tu fonctionneras pas pantoute (...) » Marcel pinça les lèvres avant de parler. « Ça veut dire que j'pourrais choisir d'aller rejoindre ma grand-mère... » Consterné, Duplessis sauta du lit au calorifère et colla son museau dans le cou de Marcel. (...) Il était prêt à trahir, soudain, à perdre Marcel sur le champ, à disparaître aux yeux de l'enfant plutôt que de le laisser glisser sur la pente du désespoir [DR: 270]. Déjà dans le troisième tome des *Chroniques*, cette figure du rêve savait que la seule solution possible pour protéger Marcel du rejet de la société était de disparaître.

du cycle romanesque, le rôle de cette catégorie esthétique se précise ou, si l'on veut, modifie sa trajectoire. C'est ainsi que nous pouvons constater que l'étrange sert plutôt à illustrer le passage de Marcel du statut de visionnaire à celui de fou. Puisqu'il ne crée plus, qu'il n'a plus accès au savoir du génie, la magie disparaît progressivement autour de lui. Voilà pourquoi il n'est plus en mesure de voir Duplessis ou les *tricoteuses*, et voilà pourquoi les événements antérieurs qui se sont produits, comme le départ de l'âme de Victoire ou l'épisode du magasin de musique, n'ont plus un caractère magique dans son esprit. Privé de la clairvoyance, il perçoit de nouveau la réalité de la même façon que les autres personnages de la sphère humaine. Pour lui, tout est redevenu terriblement *normal*. En ce qui concerne les figures mythiques, il vaudrait alors mieux parler de retraite plutôt que de mouvement de dégradation de la magie, puisqu'il n'y a pas d'explication rationnelle à cette présence surnaturelle dans la réalité, et que les protectrices de Marcel ne sont pas le produit d'hallucinations, ce qui nous transporterait du côté de l'étrange.

C'est donc principalement à cause du départ des figures surnaturelles que la magie semble expliquée, donnant ainsi l'impression que le discours rationnel des personnages de l'univers réaliste était exact. Mais il s'agit là d'une fausse impression. Tout comme les quatre autres romans de la série, *Le premier quartier de la lune* n'appartient pas au registre de l'étrange. Au contraire, il s'agit d'un roman qui s'apparente au réalisme magique. Comme nous venons de le souligner, l'on ne peut véritablement associer les *tricoteuses* à la folie des personnages de la sphère humaine. D'autre part, si le lecteur peut avoir le sentiment que le quotidien des habitants du Plateau est maintenant dépourvu de magie, c'est non seulement parce que les rêveurs - Victoire, Josaphat, la Grosse

Femme<sup>33</sup> et Édouard - sont morts, mais aussi parce que les *tricoteuses* et Duplessis quittent le premier plan du réel et se retranchent à l'arrière-plan de la réalité. À partir du moment où cette abdication prend effet, la dure réalité des habitants du Plateau reprend ses droits: la logique rationnelle ayant finalement eu raison de Marcel, sans pour autant donner de résolution à la magie.

### L'ÉTRANGE DANS LES *CHRONIQUES*

Au terme de cette étude des aspects du texte relevant de l'étrange, nous pouvons constater que le lecteur est confronté à deux perceptions qui s'opposent tout au long des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. La première perception est celle des personnages ayant accès au monde magique. Mais parce que les *tricoteuses* sont autonomes et qu'elles s'impliquent dans le réel, dans l'ordre de la narration, il est impossible pour le lecteur de discréditer l'existence des figures surnaturelles et de penser qu'elles sont le fruit d'une perception erronée. Aussi, le regard neutre des personnages attachés aux lois physiques ne parvient-il pas à détruire la magie en faisant croire que les visionnaires sont aliénés. Au contraire, si Marcel est dorénavant fou, c'est parce qu'il vit dans une société qui rejette le génie. Pour Tremblay, le prix à payer pour avoir accès aux mystères de l'existence est très élevé, parce que le savoir du génie est nécessairement perturbant et accablant. Même si les personnages témoins de la magie présentent les signes d'une névrose, puisqu'il est impossible d'expliquer l'existence des *tricoteuses*, les cinq premiers romans des *Chroniques* appartiennent au réalisme magique, plutôt qu'au registre de l'étrange.

À la fin de la série des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, la folie aura irrévocablement rejoint Marcel. De même, dans *Marcel poursuivi par les chiens*, le

---

<sup>33</sup> La Grosse Femme rêve. Mais la folie est absente de ses rêveries, contrairement aux autres.



nouvel adolescent paraît toujours errer dans le labyrinthe de la folie. Même s'il présente encore toutes les caractéristiques de l'aliéné, tel que la logique rationnelle le conçoit, cette fois, les figures mythiques demeurent auprès de leur protégé. Dans le chapitre suivant, nous chercherons à savoir si, finalement, l'univers magique est indissociable de la folie de Marcel, si la sphère surnaturelle est récupérée par l'étrange, ou s'il faut, tout comme dans le cycle romanesque, parler encore une fois de réalisme magique.

## **CHAPITRE III**

### **VUE SUR LE LABYRINTHE DU REGARD**

Dans la pièce de théâtre *Marcel poursuivi par les chiens*, le réalisme magique nous paraît tout aussi présent que dans les cinq premiers tomes du cycle romanesque des *Chroniques*. La magie est immanente au réel et semble toujours exister en dehors de la perception des personnages. Mais au moment où un drame survient, cette magie qui se présente comme étant incontestable au premier abord est sérieusement remise en question. Un meurtre est commis et ce tragique événement met en danger le témoin du crime, Marcel, qui sombre dans un état d'anxiété inquiétant le propulsant aux frontières de la clairvoyance, face à sa peur des représailles du tueur<sup>1</sup>. Cette fois-ci, c'est le regard sur une réalité cruelle qui est l'élément déclencheur permettant au personnage éponyme de la pièce d'entrer en contact avec la magie. Comme dans le cycle romanesque, cette clairvoyance est contestée par le regard des personnages qui n'ont pas accès à la magie. Une possible explication du surnaturel par le biais de la folie fait ainsi ressortir la présence de l'étrange dans la pièce.

Dans ce chapitre, nous tenterons d'établir le réalisme magique de cette pièce qui, au premier abord, semble s'apparenter beaucoup plus à l'étrange. Pour ce faire, nous

---

<sup>1</sup> Le sujet de la pièce est la vengeance de Thérèse qui souhaite punir les deux personnes qu'elle rend responsable des déboires qui lui arrivent dans la vie, c'est-à-dire sa mère qui n'a jamais véritablement donné d'affection à ses enfants, et Maurice, le roi de la *Main*, son boss. Mais le sujet de l'histoire c'est aussi le prix à payer pour cette vengeance, puisque Thérèse assiste, impuissante, parce que inconsciemment aveuglée par son désir de représailles, au moment où son frère passe irrévocablement du côté du rêve, comme le précise Michel Tremblay dans une entrevue accordée à Bruno Dostie, « *Marcel poursuivi par les chiens*, « un retour à la violence » », *La Presse*, 29 février 1992, p. E-6. Il n'est pas surprenant que Thérèse et Marcel soient les deux protagonistes de cette pièce qui, au départ, se voulait le prolongement des *Chroniques*. Rappelons que dans *Le premier quartier de la lune*, le frère et la sœur suivent sensiblement le même itinéraire. Alors que Marcel délaisse graduellement la réalité pour sombrer dans sa noire folie, Thérèse renonce à son emploi de jour au « Beau Coq Bar-B-Q » pour retourner travailler dans les bars de la *Main* la nuit [PQL:232]. Déjà dans ce cinquième tome des *Chroniques*, les enfants d'Albertine s'engageaient sur des chemins tortueux qui annonçaient leur déconfiture respective.

nous attacherons à l'étude des différents regards face à la magie dans la réalité. Dans la pièce de Tremblay, le lecteur (ou le spectateur) est placé devant trois perceptions vis-à-vis de l'état d'esprit dans lequel se trouve Marcel. Dans un premier temps, ce sont les personnages de l'univers magique, appelées les *tricoteuses*, qui commentent l'action pour lui. Dans un second temps, il se retrouve devant le regard du *clairvoyant* lui-même, qui décrit ses faits et gestes ainsi que ses sentiments. Dans un troisième temps, il est face à la perception des gardiens du bon sens, c'est-à-dire des personnages attachés à la logique rationnelle, représentée par Thérèse, le sœur de Marcel. Le lecteur (ou le spectateur) est ainsi invité à considérer plusieurs points de vue fort différents qui nous permettront de concevoir l'état d'âme de Marcel. Après avoir procédé à l'analyse des trois regards qui influencent le lecteur dans *Marcel poursuivi par les chiens*, nous pourrions alors conclure quant à l'appartenance ou non de la pièce au réalisme magique.

### LA PERCEPTION DE L'INSTANCE MAGIQUE

*L'action se déroule sur un plateau nu devant un immense ciel. Rose, Violette et Mauve tricotent. Leur mère, Florence, se berce<sup>2</sup>.*

D'emblée, grâce à la première didascalie de la pièce, un lecteur familier avec la série des *Chroniques* peut établir un parallèle avec *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Toujours dans la même position, Rose, Violette et Mauve s'adonnent à leur passe-temps favori pendant que leur mère, Florence, marque le temps qui passe au rythme de sa berceuse. Connues comme les gardiennes du passé, du présent et du futur, elles sont éternellement vouées à tricoter les chaussons des nouveau-nés dont elles ont la vie entre leurs mains, à l'image des *Parques* de la mythologie. Comme Louise Vigeant l'a souligné, les quatre femmes passent la nuit à écouter attentivement leur protégé relater,

---

<sup>2</sup> Tremblay, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, op. cit., p.11.

dans l'appartement de sa soeur, le moment tragique qui a fait basculer ce dernier dans l'antre de la folie, selon la règle de l'unité de temps et celle de l'unité de lieu des tragédies antiques<sup>3</sup>. Aussi, comme cela se passait dans le premier tome des *Chroniques*, les premiers personnages avec lesquels le lecteur entre en contact sont les *tricoteuses*. Et, encore une fois, c'est la perception de ces femmes qui influence le point de vue du lecteur<sup>4</sup> - du début de la pièce jusqu'à sa fin -, puisque ce sont ces dernières qui décrivent l'état d'âme de Marcel. Loin d'être des témoins passifs du drame qui se déroule entre le frère et la soeur, elles commentent l'action pour finalement *intervenir* dans la vie des personnages de la sphère humaine à la fin de la pièce. C'est dire que lors de cette journée qui s'annonçait semblable aux autres, le moment présent entretient encore des liens avec le passé.

Lors de l'exposition du drame, Florence et ses filles relatent le rôle qu'elles ont toujours joué auprès de la famille de Victoire [MPC : 11-15]. Ce rappel permet au lecteur de voir que les retrouvailles de ces quatre femmes et de Marcel présentent plusieurs similitudes avec la première rencontre qui a lieu au début des *Chroniques*. Le fils d'Albertine est dorénavant un adolescent de quinze ans. Mais il est resté un petit enfant, « [un] p'tit enfant dans un corps d'homme (...) » [MPC : 17], précise Rose, dévoilant l'aspect dramatique de sa situation. Troublé intérieurement comme lorsqu'il était jeune, la peur habite sans cesse le jeune homme qui semble blessé, effrayé. Il vient d'être témoin du meurtre de Mercedes qu'il affectionnait particulièrement. Les circonstances qui l'amènent à reprendre contact avec ses muses sont similaires à celles qui ont précédé leur première rencontre. À ce moment-là, comme nous l'avons vu, Marcel trouvait l'affection

<sup>3</sup> Vigeant, Louise, «Une fuite sans fin », dans *Le Monde de Michel Tremblay*, op. cit., p.236.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 137.

dont il avait besoin auprès de Duplessis. Aujourd'hui plus âgé, le lecteur apprend que c'était Mercedes qui lui donnait un peu d'amour. De nouveau, il s'agit bien du même malheur qui le porte à se réfugier auprès des figures mythiques et fait de lui un être « (...) tout croche... mal parti... » [MPC :14] : la mort.

MAUVE. Y'est r'venu comme quand on l'a connu...

ROSE. ...la même chose ...

VIOLETTE. La même nervosité...le même malheur. On dirait qu'y traîne le même malheur.

MAUVE. Vous vous rappelez la première fois qu'y'est venu nous voir ? Y tremblait comme une feuille. Comme à c't'heure...

ROSE. Y'avait trois ans. Son chat était en train de mourir pis y voulait qu'on l'aide.

VIOLETTE. Y savait qu'on serait capable d'y redonner son chat.

[MPC :16].

De la même façon que cela se passait dans son enfance, la mort vient happer les personnes que Marcel aime. Et, encore une fois, les commentaires des *tricoteuses* nous prouvent que la disparition de l'être aimé sert de prélude à la fabulation qui, cette fois, sera fatale ; les divagations produites par le déséquilibre émotif conduisant le rêveur tout droit vers la folie.

Pour le personnage éponyme, la seule échappatoire possible se situe vers le haut, là où se trouvent les *tricoteuses*. Lorsque la situation devient difficile à vivre, au point même parfois de provoquer une crise d'épilepsie, cette « petite mort » [MPC :29] que l'on peut associer à la perte de l'être cher puisque les deux crises de Marcel surviennent lorsqu'il perd Duplessis (*Le premier quartier de la lune*) et Mercedes, il se réfugie dans le rêve. Alors que pour son aînée, il en est tout autrement. Elle cherche constamment refuge vers le bas, là où elle peut trouver les paradis artificiels comme la bière et l'atmosphère étourdissante des bars qui l'enivrent jusqu'à l'épuisement.

FLORENCE. Quand Marcel tombe en crise, quand ses yeux se révulsent, que ses membres se mettent à trembler, que de la mousse y monte aux lèvres, pis

qu'y tombe par en arrière, y se sauve par en haut. Y se réfugie dans sa tête confuse pleine d'oiseaux qui crient parce qu'y comprend pas le monde qui l'entoure pis que le monde qui l'entoure le comprend pas [MPC :28]. (...) Mais quand Thérèse tombe en crise, elle, c'est pas par en haut qu'a' se réfugie, c'est par en bas, là oùsqu'y fait noir, là oùsque les démons sont toujours les plus forts, là oùsqu'on se sent tellement impuissant. C'est pour ça qu'a' fesse, pis qu'a' fesse si fort [MPC :29].

L'avenir de Thérèse est bouché. Elle ne peut emprunter le chemin qui conduit à la liberté. Confiant son désarroi à son frère, elle montre toute son impuissance en disant être née pour le tumulte des bars et non pour l'immobilité emprisonnante des cordes à linge.

THÉRÈSE . (...) Chus faite pour les néons, la senteur d'la boisson, la musique forte, l'étourdissement, chus faite pour l'étourdissement, pas pour la rue Dorion pis les cordes à linge de ses fonds de cour. Les cordes à linge m'exaspèrent. C'est des toiles d'araignées qui te lâchent pas, qui t'étouffent, qui te tuent tranquillement. Sans que tu t'en rendes compte. Tu te tiens au bout de ta galerie, tu regardes jusqu'au bout de la ruelle, pis tout c'que tu vois...c'est des toiles d'araignées avec des femmes qui sèchent dedans (...) » [MPC :22].

Aussi, cet environnement social et culturel, elle est inapte à le modifier: « Quand j'entends un bruit de poulie, dans la cour, j'ai envie de sortir pis de crier à la voisine de se sauver avant qu'y soye trop tard ! Mais j'grouille pas. J'reste icitte pis j'bois ma bière » [MPC :22]. La vie familiale se vit nécessairement comme une impasse. Il en va de même pour la vie sociale. C'est ainsi que les cordes à linge, qui sont ici comparées à des toiles d'araignée, marquent une grande évolution en ce qui concerne sa situation. Rappelons que ce n'est pas la première fois que cette image est accolée à Thérèse. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, comme l'a déjà noté André Brochu<sup>5</sup>, la scène où elle tente de séduire Gérard Bleau au parc Lafontaine montre bien qu'elle a toujours aimé diriger, qu'à ce moment-là, elle était loin de se considérer comme une victime : « Chus-t-une grosse araignée. Une grosse araignée noire avec des pattes pleines de poils pis des

<sup>5</sup> Brochu, André, *op. cit.*, p. 269-270.

ciseaux à place d'la bouche ! Pis une belle grosse mouche vient de se pogner en plein milieu de ma toile! Mmmmm... » [GF :184]. Aujourd'hui, son mariage étant voué à l'échec, au même titre que ses relations familiales et que ses relations au travail, Thérèse se voit paralysée. Dès lors, les toiles d'araignée renvoient au « chus pus capable de rien faire » des personnages de Tremblay. Grâce aux *tricoteuses*, Marcel est donc plus susceptible de s'en sortir [MPC: 64].

La première didascalie qui, comme le note Gilbert David, annonce « un espace tragique »<sup>6</sup>, laisse présager, dès le début de la pièce, cette opposition entre la situation de Marcel et celle de sa soeur. Thérèse paraît condamnée à errer sur le plateau désert, tandis que l'immense ciel, comme le dit l'auteur lui-même, est réservé à Marcel, puisque selon lui, « l'étage du haut se situe dans [sa] tête (...) : [là où se trouve] (...) son refuge, son réservoir de naïveté première »<sup>7</sup>. Pour Michel Tremblay, ce ciel est d'ailleurs « (...) essentiellement platonicien, car il évoque le « monde des idées » »<sup>8</sup>. Aussi, Marcel est-il en mesure de tendre vers l'*Ailleurs*, là où se trouve le monde du rêve des *tricoteuses*.

Dans cette pièce, les personnages de l'univers magique sont autonomes puisque les *tricoteuses* commentent encore l'action et se manifestent avant même que Marcel ne prenne conscience de leur présence, précise Florence [MPC :15]. Comme le souligne l'auteur, « à la différence [des chœurs du théâtre grec], (...) au lieu de raconter l'histoire en train de se dérouler, les *tricoteuses* la devancent, grâce à leur don divinatoire »<sup>9</sup>. Comme dans le cycle romanesque des *Chroniques*, c'est cette caractéristique qui leur permet d'exister indépendamment de la folie des personnages de la sphère humaine.

<sup>6</sup> David, Gilbert, « Tremblay explore le vertige de la vengeance », *Le Devoir*, 30 mai 1992, p.C-1.

<sup>7</sup> *Presse Canadienne*, « Marcel poursuivi par les chiens / Une idée de vengeance », *La Presse*, 17 septembre 1992, p. C-3.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. C-3.

<sup>9</sup> *Presse Canadienne*, *op. cit.*, p.C-3.



Puisqu'elles représentent inlassablement le temps qui passe, elles connaissent toujours tout du passé, du présent et du futur. C'est ainsi que Florence peut, d'entrée de jeu, annoncer qu'un événement tragique est prévu et qu'il viendra bouleverser la vie des enfants d'Albertine [MPC :12]. Connaissant le secret de Thérèse qui cache l'existence de sa fille, la mère des *tricoteuses* peut aussi prédire l'échec de ses plans et de ceux qu'elle avait formés pour contrer Maurice. De même, il lui est facile d'analyser la situation de Marcel lorsqu'il cherche à trouver refuge chez sa sœur.

FLORENCE. Y le sait pas qu'y'est revenu. Pour lui, y'est toujours à Montréal. Y s'est réfugié quequ'part pour dormir. Mais dans sa tête...loin dans sa tête, y'a besoin de nous autres. Pis y'est revenu [MPC :15].

Ce qui permet de mettre de nouveau en lumière l'opposition entre le haut et le bas, opposition qui revêt une grande importance dans cette oeuvre. Alors que la ville correspond à l'emplacement corporel de Marcel, la campagne fait référence à l'état d'esprit dans lequel se trouve le personnage. D'où le fait que la ville (le bas) apparaît responsable de la déchéance des personnages tandis que la campagne (le haut) se présente au contraire comme un éden où les déboires sont inexistant<sup>10</sup>.

### LES EFFETS DE LA CLAIRVOYANCE

Dès l'ouverture de *Marcel poursuivi par les chiens*, l'auteur tente de traduire l'état d'esprit dans lequel se trouve le fils d'Albertine en permettant au lecteur de visualiser sa folie. Comme Marcel qui avait été témoin du départ de l'âme de Victoire lors de sa mort, le lecteur (ou le spectateur) est ainsi invité à suivre le chemin sur lequel l'âme du garçon s'engage au moment où l'action débute. Maintenant que nous avons établi que Duhamel

<sup>10</sup> Cette façon éminemment traditionnelle de percevoir la ville et la campagne est depuis longtemps présente dans l'oeuvre de Tremblay. Par exemple, dans *Albertine, en cinq temps*, la mère de Marcel est persuadée que les membres de sa famille seraient tous plus heureux si sa mère, Victoire, n'avait jamais quitté la campagne [ACT:38]. Départ qui, comme nous allons le voir plus loin, n'est pas étranger au sort de la famille d'Albertine.

traduit l'imaginaire de l'adolescent, nous pouvons situer le chemin par lequel Marcel s'enfuit au début de la pièce et montrer tout ce qui se passe dans sa tête à partir des propos divaguants du personnage.

Cet état d'esprit se traduit par une fuite. Constamment, le jeune homme porte son regard en arrière, démontrant ainsi la peur qui l'habite à la pensée d'être poursuivi. Inconscient, il ignore où mène le chemin qu'il vient d'emprunter. Pour lui, il est toujours à Montréal arpentant les rues de la ville. Dans sa course effrénée, il parcourt divers passages : fonds de cour, ruelles. Essayant de se rassurer, il se persuade que le Plateau est un quadrilatère qu'il connaît mieux que quiconque : « Deux-trois fois j'ai pensé qu'y me rattraperaient mais je connais mieux les ruelles qu'eux autres. Pis les fonds de cour! (...) J'connais tout (sic) les racoins dans ce bout-là... » [MPC :15]. Mais Rose, Violette, Mauve et Florence sont à même d'évaluer avec exactitude la situation. Elles savent que Marcel, cet inadapté social, ce « p'tit point noir » [MPC :11] qui se dirige vers elles et qu'elles voient venir sur la route de Duhamel, a irrémédiablement emprunté le chemin qui mène vers elles pour se réfugier.

Contrairement à ce qui se passe dans le cycle romanesque, les *tricoteuses* paraissent s'inscrire dans un espace abstrait : l'âme de Marcel. Et, inévitablement, lorsqu'une situation délicate survient, ce dernier est condamné à s'engager dans des tunnels ou dans de longs corridors qui s'enchevêtrent et semblent inextricables.

Tel est bien le cas lorsque le garçon essaie d'obtenir les lunettes fumées et doit pour cela rembourser Ti-Pit Frenette. C'est alors qu'une course à travers la ville débute pour lui. Excité, il dévale les rues du Plateau en direction de la *Main*, ne sachant où chercher Thérèse. Cette dernière se cache chez sa voisine pour contempler son trésor, sa fille, l'instrument de sa vengeance. Ce qui oblige Marcel à se présenter au French Casino, là

où sa sœur travaille. Les propos de Marcel montrent bien que l'état d'esprit dans lequel il se trouve se traduit automatiquement par la présence de nombreux couloirs qui annoncent un danger. Lorsqu'il arrive devant l'escalier du bar, le haut se confond alors avec le bas. Marcel a peur. Il sait que Maurice et sa gang sont dangereux : ne mettent-ils pas de la drogue dans les verres qu'on lui sert ? [MPC: 46]<sup>11</sup>.

MARCEL. L'escalier était comme un trou noir avec une p'tite lumière au fond. J'avais pas l'impression de regarder par en haut mais de regarder par en bas. J'avais le vertige. Comme si j'allais tomber au lieu de monter [MPC :49].

Si l'escalier se présentait comme un long couloir avec une petite lumière au fond, lorsque Marcel monte à l'étage pour rejoindre Mercedes, de retour après une longue absence causée par un conflit avec Maurice, il ne voit qu' « un grand passage avec toutes les portes fermées » [MPC :51]. Au bout du couloir, comme de l'escalier, une seule porte est ouverte pour laisser filtrer la lumière ; une lumière qui attire énormément Marcel qui est persuadé pouvoir enfin retrouver Mercedes [MPC :51].

Après avoir vu sa chanteuse préférée baignant dans son sang, Marcel sera dorénavant un petit être blessé, caché au fond d'un tunnel, ayant peur que les chiens le retrouvent.

MARCEL. Les entends-tu ? Les entends-tu japper ? Y montent la rue Dorion, y viennent de tourner le coin d'Ontario pis y montent la rue Dorion ! Y vont me retrouver facilement parce que j'ai peur pis que les chiens sentent la peur ! Ah ! Y viennent d'arrêter devant le tunnel qui mènent (sic) au fond de cour... [MPC : 61]

Dans *Le premier quartier de la lune*, Marcel avait fait un rêve dans lequel Victoire l'offrait en sacrifice aux *tricoteuses* et où il songeait au suicide. Dans ce rêve, « (...) il était tous les Marcel qu'il avait été et ses souvenirs n'en formaient plus qu'un, d'une

---

<sup>11</sup> Dans *Des nouvelles d'Édouard*, la Duchesse se souvient d'ailleurs de « (...) Marcel, grand adolescent perdu qui promenait sa silhouette dégingandée de bar en bar à la recherche de sa sœur et qu'on s'amusait à droguer en versant dans ses drinks une petite poudre blanche qui le rendait vraiment fou » [NÉ:25].

grande, très grande tristesse. Avec des éclairs de joie fulgurante mais qui se situaient tous dans le passé. Devant lui, une insoutenable grisaille qu'il n'avait pas envie de connaître »[PQL :141]. Or, dans *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard précise, lors de son étude sur le labyrinthe, que « [la] synthèse qu'est le rêve labyrinthique accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin »<sup>12</sup>.

Dès l'ouverture de la pièce, le petit-fils de Victoire s'est engagé sur ce chemin puisqu'il court dans la direction de ses protectrices. Terrifié, ne sachant où aller se réfugier, il présente les apparences de l'être perdu qui, selon Bachelard, constitue le point de départ du labyrinthe : « C'est cette situation typique de l'être *perdu* que nous revivons dans le rêve labyrinthique »<sup>13</sup>. Situation, bien entendu, provoquée par un événement qui déstabilise le personnage : « À la moindre complication - concrète ou abstraite - l'être humain peut se retrouver dans cette situation »<sup>14</sup>. Puisque le labyrinthe se compose de plusieurs tunnels, il symbolise l'inquiétude, la peur, l'angoisse<sup>15</sup> : « ce n'est [donc] pas parce que le *passage est étroit* que le rêveur est *comprimé* - c'est parce que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin *se resserrer* »<sup>16</sup>. Si « (...) certains êtres prétendent avoir le sens de l'orientation »<sup>17</sup>, comme Marcel qui dit connaître tous les *racoins* de la ville, il faut alors prendre garde. Bachelard souligne que ces derniers « (...) en font l'objet d'une gloriole qui masque peut-être une ambivalence »<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Bachelard, Gaston, « Le Labyrinthe », *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 339 p., p. 213.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>15</sup> Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *op. cit.*, p. 981.

<sup>16</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p.215.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.212.

Cette dernière, dans *Marcel poursuivi par les chiens*, est évidemment représentée par le chemin qui conduit le héros vers les *tricoteuses* et que nous pouvons localiser dans son esprit. Il est donc important de noter que ce sont les commentaires que Marcel livre sur ses sentiments qui permettent de voir que Tremblay a utilisé le symbole du labyrinthe avec ses chemins sinueux pour réussir à donner à voir l'abstrait, à faire pénétrer le lecteur (ou le spectateur) dans l'âme de son personnage<sup>19</sup>.

Dans cette pièce, l'auteur utilise l'inversion logique et l'antithèse. Rappelons seulement les escaliers du bar où le haut se confondait avec le bas. De même, lorsque Marcel surprend Maurice dans le bain avec le cadavre de Mercedes, le patron de Thérèse est complètement baigné du sang de sa victime tandis que l'adolescent en a seulement les pieds trempés. Alors que Marcel est un homme du haut, Maurice, cet être sans scrupule, est un homme du bas. Contrairement à ce dernier, il est naturel que le garçon soit obsédé par les empreintes qu'il laisse avec le sang de Mercedes sur le plancher lors de sa fuite. L'événement auquel il vient d'assister l'affecte profondément. C'est ainsi que le sang donnera lieu à une autre inversion de sens: celle du rôle du traditionnel fil d'Ariane<sup>20</sup>. Effectivement anxieux à propos des traces qu'il a laissées derrière lui, lorsqu'il raconte à Thérèse avoir été témoin du meurtre de Mercedes, il dit : « J'avais les pieds tout

---

<sup>19</sup> C'est encore une fois au théâtre que Tremblay a trouvé la voie à suivre : « (...) un jour où j'étais à la Cartoucherie pour assister à une représentation des *Atrides* par Ariane Mnouchkine, lorsque je suis passé par la salle qui se trouve avant l'espace de jeu, j'y ai vu les vestiges d'une civilisation passée qui avaient été posés là au fond de tranchées (...) », David, Gilbert, *op. cit.*, p.C-1.

<sup>20</sup> Rappelons brièvement que selon la mythologie, Dédale, un architecte, aurait construit un labyrinthe pour Minos qui était persuadé être le père du fils de Pasiphaé, appelé le Minotaure. Ce dernier, qui avait un corps d'homme et une tête de taureau, aurait alors été condamné à errer dans un labyrinthe qui se définit comme « (...) un réseau complexe de routes, de croisements, d'impasses et de boucles dans lesquels il était impossible de se retrouver si l'on n'en possédait pas les plans ». Mais Dédale connaissait un moyen pour sortir du labyrinthe. Il le confia à Ariane, la fille de Minos, qui, entre temps, était tombée amoureuse de Thésée, le fils d'Égée, venu pour tuer le Minotaure. Le plan d'Ariane fonctionna. Pour Dédale et son fils, le châtement de Minos fut d'errer dans le labyrinthe. Mais Dédale construisit des ailes qui permirent aux deux hommes de s'envoler. Son fils s'approcha toutefois trop du soleil, la cire des ailes fondit, et Icare se noya dans la Méditerranée, Denis Lindon, *Les Dieux s'amuse : précis de mythologie grecque*, Paris, J.C. Lattès, 1984, 311 p., p.62-66.

mouillés ! J'avais les pieds tout mouillés de sang !» [MPC :53]. Pas à pas, traînant la mort avec lui, Marcel est persuadé que les chiens de Maurice, ses hommes de main, n'ont qu'à remonter la piste pour le retrouver. Loin de lui permettre de découvrir la sortie qui le mettrait hors de danger, l'image du fil d'Ariane annonce indéniablement une situation de non retour<sup>21</sup>. En effet, Marcel s'enfonce irrévocablement dans la folie: il lui paraît ainsi impossible d'échapper à ses assaillants, les voix.

MARCEL. J'étais sûr que j'laissais des traces parce que j'avais les pieds mouillés ! J'me disais : « Y'ont juste à suivre mes traces pour me retrouver, j'cours pour rien ! (...) » [MPC :54]

### LA PERCEPTION D'UNE COLLECTIVITÉ PRAGMATIQUE

Lorsque Thérèse demande à son frère s'il a vu les chiens, il répond : « Non, j'les ai pas vus... J'les ai juste entendus... » [MPC :53]. S'imaginant que Maurice a appelé les autorités pour lui imputer la mort de Mercedes, lorsqu'il entend la sirène de l'auto-patrouille, il est convaincu que les policiers sont venus pour l'appréhender. Mais les chiens ne se présentent pas nécessairement sous un seul visage.

Comme le note Louise Vigeant dans « *Une fuite sans fin* », les chiens peuvent être « les fiers-à-bras de Maurice (...), les policiers, (...) [mais aussi], tous les Godbouts de la terre qui lui ont tué jadis son chat Duplessis (...) »<sup>22</sup> qu'il aimait tant, comme aujourd'hui ils ont tué la femme qu'il aime : Mercedes. Marcel, dit le fou du quartier, ne peut supporter la mort de son amour, comme il n'avait pu supporter celle de son chat. Maintenant adolescent, il confie à Thérèse qu'il pense à Mercedes lorsque les amis de sa

<sup>21</sup> Lorsque le thème du labyrinthe est présent dans une œuvre, il n'est pas rare de retrouver une allusion à la légende du fil d'Ariane, comme le montre l'étude de Maurice Émond intitulée : « Lecture thématique d'un roman fantastique : *Les demoiselles de Numidie* de Marie-José Thériault », dans *Le roman québécois depuis 1960*, coll. « Méthodes et analyses », CRELIQ, Université Laval, 1992, 318 p., p. 17-34.

<sup>22</sup> Vigeant, Louise, *op. cit.*, p.233-235.

soeur lui donnent un verre dans lequel ils ont glissé une drogue : « (...) révé[ant] l'origine sexuelle de son traumatisme (...)»<sup>23</sup>.

MARCEL. Quand y mettent des affaires dans mes drinks, Thérèse, c'est souvent à elle que je pense ! [MPC :51].

Devant ces événements tragiques, comme le laisse sous-entendre Thérèse, les chiens, ce sont aussi les voix que son frère entendait lorsqu'il était jeune et qui faisaient dire aux gens qu'il était fou.

MARCEL. T'as pas entendu ? Une voix.

(...)

THÉRÈSE. Si tu te remets à entendre des voix, on a pas fini...(...) C'que tu veux me conter, là, c'est-tu vrai, ou ben donc si c'est un autre restant de tes vieilles folies ? (...) [MPC :42].

*Marcel poursuivi par les chiens* fait donc aussi référence aux quatre figures mythiques que Marcel est le seul à voir et avec lesquelles il a toujours ouvertement discuté sans se soucier de la réaction des gens qui n'avaient pas accès à ce monde immanent au réel montréalais. Ce qui fait de lui un être à part. Et nous savons que la différence est une tare dans l'univers de Tremblay.

MARCEL. (...) Toé aussi tu penses que chus fou, hein ? (...) T'es comme eux autres, hein ! Parce que...Parce que chus pas toujours là, parce que j'vois pas toujours les mêmes affaires que vous autres (...) [MPC :47].

Puisque Marcel ne pose pas un regard pragmatique sur le réel, contrairement aux autres personnages de la sphère humaine, qu'il ne distingue pas le monde immanent des *tricoteuses* et le réel des habitants du Plateau, le titre de la pièce traduit bien la logique rationnelle de la collectivité pour laquelle l'adolescent est fou, et c'est en ce sens qu'il « convoque un déjà-dit »<sup>24</sup>. Marcel se dirige exactement vers l'asile, où nous pouvons le

<sup>23</sup> Vigeant, Louise, « *Marcel poursuivi par les chiens* », *op. cit.*, p.137.

<sup>24</sup> Vigeant, Louise, *op. cit.*, p.229.

retrouver dans *En pièces détachées*<sup>25</sup>. Pourtant, l'adolescent n'est pas le seul membre de sa famille à éprouver certains troubles psychologiques.

Nous connaissons effectivement la maladie dont est affligé Marcel, l'épilepsie, depuis que, dans *Le premier quartier de la lune*, il avait fait une crise à l'école, exprimant par là sa détresse devant la perte progressive de son chat Duplessis. Mais, lors de cette journée où tout bascule pour Marcel et sa soeur, nous apprenons que Thérèse peut aussi avoir une perte de conscience. Elle boit jusqu'à perdre totalement le contrôle<sup>26</sup>. Et elle sait même « quel verre va la rendre folle » [MPC :29]. C'est que Marcel et Thérèse ont un point en commun. Au centre de leur vie, il y a la veuve Albertine, leur mère<sup>27</sup>.

MARCEL. (...) T'en rends-tu compte, Thérèse ? Le sens-tu venir ? Quand tu deviens une démonsse, le sens-tu venir ?

(...)

MARCEL. Ça m'arrive, moé aussi.

THÉRÈSE. Quoi...

MARCEL. De perdre le contrôle...

(...)

MARCEL. C'est peut-être la même chose. On a peut-être la même chose, toé pis moé.

THÉRÈSE. Ben, on a eu la même mère, hein...

MARCEL. Pis le même père...

THÉRÈSE. Lui... Y'a tellement jamais compté... Des fois j'ai l'impression que moman nous a faites tu seule, comme la Sainte Vierge. C'est drôle, ça. Peux-tu imaginer moman en Sainte Vierge ? Une Sainte Vierge qui aurait mis au monde deux enfants qui sont loin d'être des sauveurs !

MARCEL. (*tout bas*). Des fous.

THÉRÈSE. Des fous.

[MPC : 26-28]

Il est intéressant que les enfants d'Albertine établissent un rapprochement entre leurs pertes de conscience et le fait qu'ils soient frère et soeur. Dans *Albertine, en cinq*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.229.

<sup>26</sup> Il en ira de même dans *Un objet de beauté*. Albertine est d'ailleurs terrorisée par le « delirium tremens » de sa fille lorsque cette dernière a bu. Pour elle, les moments d'absence de sa fille sont proches de la folie de son fils Marcel [OB: 227].

<sup>27</sup> À 23 ans, Marcel reprochera encore à sa mère d'être responsable de son déséquilibre psychologique ainsi que de celui de sa soeur Thérèse [OB: 333]. C'est d'ailleurs à cause du manque d'amour de sa mère que Marcel décide de se faire justice en brûlant la chevelure d'Albertine [OB: 334].



*temps*, nous apprenons que leur mère aussi peut être sujette à des crises où elle perd complètement le contrôle.

ALBERTINE À 30 ANS. Pis quand Thérèse s'est mis à conter qu'une fois, la dernière fois qu'a' l'avait vu, [Gérard Bleau] (...) s'était mis à genoux devant elle au beau milieu de la rue pis qu'y' avait posé sa tête...sur son ventre, j'me sus levée sans même m'en rendre compte, j'pense, pis chus sortie sur le balcon...

LES 5 ALBERTINE (en alternance). J'ai fessé, Madeleine, j'ai fessé !

ALBERTINE À 30 ANS. Je r'gardais même pas oùsque j'fessais, pis j'mettais toute ma force ! Thérèse hurlait (...). Pis moi j'arrêtais pas... j'tais pas capable ! C'est pas Thérèse que j'frappais, j'pense, c'est... c'est toute la vie... J'avais pas les mots pour expliquer le danger, ça fait que j'fessais ! (...) [ACT: 68]

Comme Albertine, lorsque Thérèse et Marcel ne peuvent faire face à une situation qui paraît insurmontable, lorsqu'ils n'ont pas les outils pour s'en sortir, ils perdent contact avec la réalité<sup>28</sup>.

Indéniablement, les deux protagonistes de la pièce sont conscients d'avoir été marqués par Albertine. Même s'ils sont tous les deux devenus des adultes, ils souffrent encore du manque d'amour de leur mère qui est à l'origine de leur difficulté de vivre. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Thérèse, par affection pour son frère, demandait à Albertine d'être plus gentille avec son frère parce que l'enfant était littéralement terrorisé lorsqu'il était en présence de sa mère [GF :37]. Mais devant leur bonheur : « [Thérèse] (...) ne pouvait pas s'expliquer le mélange de joie et de jalousie qui lui remuait les intérieurs (...) »[GF :37]. Si elle a d'ailleurs décidé de faire élever sa fille par la voisine, c'est parce qu'elle est persuadée qu'elle ne peut pas faire une bonne mère, comme Albertine :

---

<sup>28</sup> Dans *Un objet de beauté*, on apprend effectivement qu'Albertine invente des histoires, la nuit, et « (...) passe [des] nuits blanches dans un état d'exaltation morbide pas très éloigné de celui de son fils lorsqu'il invente des aventures (...) pour s'aider à survivre » [OB: 225].

THÉRÈSE. (...) Quand j'traverse chez la voisine d'en face qui l'élève parce que moé j'ai pas le temps, pis que j'ai pas le goût, aussi, parce que chus sûre que j'frais une mère comme la mienne, une mauvaise mère, une...mauvaise...mère... [MPC :35].

En ce qui concerne l'intérêt de Marcel pour le livre *Les Enfants du capitaine Grant*, il est indissociable de la situation familiale du personnage. Dans cette histoire, les enfants fascinent le fils d'Albertine « parce qu'y sont perdus pis qu'on sait pas si y vont retrouver leur père, pis que c'est pour ça qu'on veut lire la suite... » [MPC :63]. Aussi, l'absence du père dans la vie de Marcel, et de sa sœur, se révèle bel et bien comme une carence<sup>29</sup> puisque, encore aujourd'hui, la mère est incapable de montrer l'amour qu'elle porte à ses enfants; impuissance qui se traduit automatiquement par la rage.

FLORENCE. C'est drôle, hein, mais juste là, là, au même moment, dans la maison de la rue Fabre, Albertine pense [à ses enfants]. (...) À sa fille qu'a'l'a pas vue depuis tellement longtemps pis qui commence à y manquer même si a' veut pas se l'avouer, pis à son fils qui est pas rentré souper pis qui doit errer dans quequ'racoin de la ruelle. A'pense à eux autres en même temps pis a' se sent mal à l'aise, comme si y'étaient ensemble pis qu'y parlaient d'elle. Mais comme est sûre que ça se peut pas, a' recrache sur le fer à repasser (...). A' suit des yeux la pointe du fer qui aplatit toute sur son passage [MPC: 30].

Dans *La Maison suspendue*, Albertine a hérité cette rage de sa mère au moment où cette dernière était enceinte de sa fille. Victoire avait alors appris qu'elle devait quitter la campagne pour aller habiter à Montréal et elle avait immédiatement légué sa révolte à Albertine ainsi qu'à ses futurs petits-enfants.

VICTOIRE. Ça a ben l'air que tu vas venir au monde en ville... Si t'es un p'tit gars, j'vas t'appeler Josaphat pour avoir le droit de me servir de ce nom-là le plus souvent possible pour le reste de mes jours... Si t'es un (sic) p'tite fille, j'vas t'appeler Albertine, comme la mère de ma mère, dans l'espoir que tu soyes aussi douce pis aussi fine qu'elle... Non, si t'es une fille, tu seras pas fine, je le sais. Tu vas...tu vas hériter de tout c'que j'ai de plus laid, tu vas hériter de ma

<sup>29</sup> D'ailleurs, dans *Un objet de beauté*, Marcel s'amuse à faire « (...) l'adaptation des *Enfants du capitaine Grant*, de Jules Vernes » [OB:136]. Il faut dire qu'une fois adulte, Marcel invente divers scénarios de films dans lesquels il retrouve son père pour le punir d'avoir quitté le foyer familial. Aussi, Marcel est-il toujours le héros de ses histoires : « le fils vengeur, le fils vengé » [OB:60].

toute (sic) rage d'avoir été obligée de laisser la campagne pour aller m'enterrer en ville... Tu le sauras pas, mais tu vas traîner avec toé... Tu vas traîner avec toé mon malheur à moé... J's'rai pas capable de pas te transmettre mon malheur...pis de pas le transmettre aussi à tes enfants. (*Silence.*) C'est peut-être la dernière fois que j'te parle [MS: 112-113].

Nous avons déjà souligné que, dans *Albertine, en cinq temps*, la fille de Victoire déplore que sa mère ait eu à quitter Duhamel, affirmant que toute la famille aurait été plus heureuse si celle-ci n'était jamais partie de la campagne [ACT: 38], ce qui laisse entendre, encore une fois, que cet événement est intimement lié au destin du clan familial à la ville. Aussi, pouvons-nous supposer que si ce départ n'avait jamais eu lieu, alors peut-être que Victoire, qui aurait pu aimer librement Josaphat, lui aurait prodigué le même amour qu'à ses deux autres fils, et qu'Albertine, à son tour, aurait pu donner de l'affection à ses enfants puisqu'elle aurait su comment exprimer son amour.

### **LE RÉALISME MAGIQUE DANS *MARCEL POURSUIVI PAR LES CHIENS***

Dans *Marcel poursuivi par les chiens*, la critique a déjà noté que Tremblay reprenait le symbole des lunettes fumées qui permettaient à son personnage d'échapper à la dure réalité dans *En pièces détachées*. Ces lunettes ont une grande importance pour Marcel, selon lequel « (...) le monde [n']est pas de la même couleur avec ça ! » [MPC :45]<sup>30</sup>. Lors de son acquisition, il désirait tellement ces lunettes que, disait-il, « J'avais mal dans le ventre...mon cœur battait trop fort... Y fallait que j'aye ces lunettes-là, c'tait la chose la plus importante du monde ! » [MPC :44]. Seule Mercedes avait le pouvoir de faire oublier les lunettes à Marcel : « J'en avais même oublié mon histoire de lunettes, c'est ben pour dire, hein ? » [MPC :51]. Mercedes morte, l'unique refuge où il peut aller se cacher est celui de l'invisibilité que lui procurent ses lunettes fumées. Il

<sup>30</sup> Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov souligne que les lunettes « (...) fauss[ent] la vision normale (...) [et que] le trouble est semblable à celui provoqué par le miroir (...) ». C'est ainsi qu'il définit le visionnaire comme étant « (...) celui qui voit et ne voit pas, à la fois degré supérieur et négation de la vision », *op. cit.*, p.129.

suivra le conseil de Florence : « Mets tes lunettes, Marcel ... » [MPC :62]. Et grâce à l'intervention de la mère des *tricoteuses*, Marcel écartera le danger.

MARCEL. Les chiens sont partis. J'entends pas leurs jappements... J'les entends pus, Thérèse. Y fait noir. On est ben.

(...)

MARCEL. J'vois pus rien. Peut-être... peut-être que chus invisible... Y pourront pus jamais me voir avec mes lunettes parce que chus invisible quand j'les mets. Chus invisible, hein, Thérèse ? [MPC :65].

Avec ses lunettes, Marcel ne voit plus. Dorénavant, il ne sera plus victime de sa curiosité. Même s'il entend Maurice pleurer, il ne s'exclamera plus : « Maurice qui braille, y fallait que j'voie ça ! » [MPC :52]. Il sait désormais qu'il risque de voir « (...) des affaires [qu'il ne devrait ] pas voir (...) » [MPC :51]. Dans cette pièce, tout comme dans le cycle des *Chroniques*, il est très important de noter que le thème du regard est au centre des déboires de Marcel. Alors que dans la série romanesque le regard particulier du garçon lui permettait de voir l'univers magique des *tricoteuses*, d'où le fait qu'il était exclu par les autres, dans *Marcel poursuivi par les chiens*, c'est encore une fois le regard qui mène le personnage à sa perte, ce dont il est conscient. Au lieu de poser ses yeux sur une réalité cruelle, il choisit donc, parce que rassurant, le reflet tronqué du réel que les verres fumés lui procurent.

Marcel a aussi réalisé que Thérèse ne peut le protéger. Croyant pouvoir se venger de Maurice parce que son frère a été témoin du crime qu'il a commis, elle se croit à tort capable de le faire chanter. Mais l'adolescent, cette fois, est en mesure de porter un regard lucide sur la situation.

MARCEL. Un bon soir, tu vas trop boire, encore, tu vas devenir une démonsse, pis tu vas tout dire... Pis toute va être à recommencer. Les chiens... les chiens vont revenir...

THÉRÈSE. (*hésitante*) Ben non... [MPC :58]

Au fond, Thérèse sait très bien qu'elle peut nuire à son projet. Même si elle désire ardemment acheter la paix de Marcel et sa propre paix avec son silence [MPC :58], à cause de ses moments d'absence, elle n'est pas certaine de pouvoir y parvenir. Lorsqu'elle rentrera du bar après avoir rencontré Maurice, elle aura « (...) un œil au beurre noir, une lèvre enflée, [et elle] va boiter un peu... ». Et c'est « (...) Maurice [qui] dira rien » [MPC :67]. De la même façon, Électre est impuissante à protéger Oreste contre les Érinyes<sup>31</sup>. Comme Dédale à qui Minos avait enlevé la pelote de fil qui pouvait lui permettre de retrouver la sortie et qui décida de s'envoler, son frère choisit alors de s'élever vers le haut grâce à ses verres fumés. C'est de cette façon qu'il parviendra à atteindre le centre du labyrinthe et qu'il trouvera ce qu'il recherche tant : un refuge.

MARCEL . Qu'est-ce qu'on fait pour oublier les affaires qui font mal, Thérèse ? Où c'est qu'on peut se sauver ? Y'a-tu une place oùsqu'on peut se sauver, oùsque les affaires qui font mal peuvent pas nous rattrapper ? Avant, pendant longtemps, j'en avais une place... Y'étaient quatre... Quatre femmes... Y prenaient soin de moé, y me montraient toute c'qu'y'avait à savoir, pis quand ça allait pas dans ma tête, y chantaient eux-autres aussi pour me consoler. Pis ça me consolait pour vrai. Depuis que j'les vois pus, j'ai jamais eu de vraie consolation. [MPC :60]

Comme nous l'avons précisé plus haut, c'est Florence qui suggère à l'adolescent de mettre ses lunettes fumées au moment où il s'imagine pris au piège par ses chiens imaginaires [MPC :62]. Parce qu'elles interviennent dans la réalité - affichant encore une fois leur autonomie -, ce sont finalement les *tricoteuses* qui lui font le don de la folie, telle que définie par la logique rationnelle, qui se présente comme l'unique solution envisageable pour protéger Marcel contre ses agresseurs. Rappelons que Marcel est considéré comme un aliéné parce qu'il n'a jamais réussi à faire la distinction entre l'univers des *tricoteuses* et la réalité montréalaise des années quarante. Ce sont donc les

<sup>31</sup> Michel Tremblay a confié à Gilbert David que le sujet de la pièce lui était inspiré par la vengeance d'Électre et d'Oreste, *op. cit.*, p.C-1.

valeurs de la société qui sont responsables du déséquilibre de Marcel, et non les *tricoteuses* qui existent indépendamment de la folie des personnages de la sphère humaine. Alors que, tout au long de la pièce, la folie, qui se traduisait par l'image du labyrinthe, les nombreuses inversions ou les hallucinations auditives, pouvait paraître liée à l'étrange, à une réduction de la magie, à la fin du drame, c'est au contraire le monde des *tricoteuses* qui préside à l'étrange et qui le neutralise, au profit du rêve, et cela, en abandonnant l'idée que Marcel puisse conserver son équilibre psychologique tout en ayant accès au monde magique. Une seule conclusion est donc possible. Certes, Marcel est fou. Mais la folie du personnage ne pourra jamais détruire l'essence même du savoir, matérialisée dans les figures mythiques. Lorsqu'il est question de la folie de Marcel et du monde des *tricoteuses*, il faut nécessairement établir des distinctions. Après tout, ce sont bien les *tricoteuses* qui, les premières, se sont toujours efforcées d'aider Marcel à ne pas sombrer dans la folie. Pour le lecteur, les *tricoteuses* ne peuvent donc pas représenter la folie de Marcel. Rappelons-le, c'est parce que tous les personnages de la sphère humaine n'ont pas accès au rêve total que la folie se présente comme une parodie du monde magique des *tricoteuses*.

Le comportement des quatre *tricoteuses* diffère alors totalement de celui qu'elles avaient adopté dans le cycle romanesque, lorsqu'elles avaient volontairement quitté la sphère humaine. À ce moment-là, devant l'attitude de Marcel qui s'obstinait à vouloir montrer ses connaissances à son entourage familial, elles s'étaient vues dans l'obligation de se retirer pour le protéger contre lui-même parce qu'il ne comprenait pas le danger qui le menaçait en agissant de la sorte [MPC: 14]. Quoique leur protégé soit dorénavant fou, si les *tricoteuses* ont perdu l'espoir que Marcel puisse vivre normalement dans la réalité tout en côtoyant le monde magique, elles savent que le rêve peut lui servir de rempart

contre ses assaillants. C'est pour cette raison que Tremblay leur a donné le dernier mot. La dernière réplique, celle de Mauve, annonce que Marcel ne sera plus agressé par les chiens [MPC: 67], puisque irrévocablement considéré comme un aliéné par la société.

Tout comme dans le cycle romanesque, il est possible, dans cette pièce, de parler de réalisme magique, les trois regards qui influencent le point de vue du lecteur tout au long de l'oeuvre montrant que folie et surnaturel se situent sur deux plans différents. Alors que la folie appartient à la sphère humaine, le monde des *tricoteuses*, même s'il est immanent à la réalité, représente la sphère qui mène vers la transcendance<sup>32</sup>. Encore une fois, Tremblay a réussi à présenter simultanément les deux faces, réaliste et magique, d'un même univers : celui de la collectivité du Plateau Mont-Royal.

---

<sup>32</sup> C'est d'ailleurs pour cette raison que, à notre avis, l'auteur fait mention de Platon lorsqu'il parle du ciel où l'on retrouve les *tricoteuses*, *Presse Canadienne*, *op. cit.*, p. C-3.

**CONCLUSION**

**LE RÉALISME MAGIQUE DANS L'ŒUVRE  
DE MICHEL TREMBLAY**



Tout au long de cette étude portant sur les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, nous nous sommes efforcés d'établir dans quelle mesure le corpus tremblayen pouvait s'apparenter au réalisme magique. Même s'il n'est pas courant d'appliquer la théorie concernant cette catégorie esthétique à un corpus d'oeuvres appartenant à la littérature québécoise, nos recherches ont été heureuses en ce sens qu'elles nous ont non seulement permis de déterminer qu'il y a bel et bien certains aspects de l'œuvre de Michel Tremblay qui relèvent du réalisme magique, mais aussi que le corpus romanesque des *Chroniques* se distingue par son originalité à ce chapitre. L'étude des différents regards qui influencent le point de vue du lecteur tout au long des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et de la pièce de théâtre *Marcel poursuivi par les chiens*, nous amène donc à confirmer l'influence du réalisme magique dans l'œuvre de Michel Tremblay.

Par le biais de notre analyse du regard, nous avons effectivement démontré que l'œuvre de l'auteur renferme les principaux traits qui, selon nous, caractérisent le réalisme magique. Comme les auteurs qui pratiquent le réalisme magique, Tremblay a introduit le lecteur dans une réalité initialement imperturbable et facilement identifiable : celle du Plateau Mont-Royal. Nous avons pu constater l'importance du regard objectif que l'auteur demande au lecteur de poser sur la réalité des habitants du Plateau, un regard neutre qui se révèle essentiel pour que la magie puisse éventuellement émerger du réel. Dans les *Chroniques*, le but de Tremblay est cependant beaucoup plus que d'évoquer un univers magique inhérent à la réalité montréalaise. Il a tenté, avec succès, de faire voir la magie qui est contenue dans le réel des habitants de la rue Fabre au lecteur, et cela, en

matérialisant l'univers magique dans les quatre figures mythiques qui sont Rose, Violette, Mauve et Florence. Pour insérer les *tricoteuses* dans la réalité et confirmer leur aspect immanent, il ne lui restait plus qu'à faire éclater la trame temporelle du récit. Déjà, en prenant connaissance de la façon avec laquelle l'auteur introduit le surnaturel dans la réalité, nous pouvions constater que l'oeuvre se distancie de celles appartenant à la littérature fantastique pour tendre vers le réalisme magique : l'univers magique étant inhérent au réel et non pas *intrusion* d'un univers inconnu et menaçant. Tout comme dans les récits qui relèvent du réalisme magique, nous avons vu que l'univers magique des *Chroniques* se présente comme une sphère complémentaire au réel, dont l'accès donne une connaissance enrichissante et rassurante. Les *tricoteuses* veillent sur la collectivité en tricotant de pattes de bébés et éduquent les *clairvoyants* en leur donnant accès à l'essence même du savoir. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'atmosphère du récit n'est pas terrifiante pour le lecteur. Surtout que Tremblay met en lumière l'impossibilité de résoudre les mystères de l'existence et le bien-fondé de ne pas tenter d'expliquer rationnellement l'inexplicable, contrairement aux auteurs de récits fantastiques.

Lors de notre étude, nous avons examiné la perception des figures surnaturelles, celle du narrateur et des personnages ayant accès au monde magique, trois perceptions qui influencent assurément le point de vue du lecteur afin non seulement de l'amener à accréditer l'univers magique, mais aussi à le convaincre de son caractère immanent. Dès l'instant où les *tricoteuses* prennent conscience de leur statut magique, Tremblay met l'accent sur le fait qu'elles ne peuvent qu'accepter cette *vérité* avec laquelle elles se doivent de composer. Pour elles, il est alors inutile de s'épuiser à *expliquer* leur existence. Parce qu'elles habitent un univers que les habitants tentent toujours d'expliquer par les lois physiques et scientifiques, elles en déduisent rapidement qu'elles

sont éternellement vouées à vivre dans l'anonymat pour l'ensemble de la collectivité. Étant donné que certains personnages de la sphère humaine peuvent avoir accès à leur univers magique, il est donc impérieux pour elles de protéger ces privilégiés, sachant très bien que la collectivité refuserait d'admettre leur existence. C'est alors que Tremblay leur fait adopter un comportement pouvant convenir à la logique rationnelle. Afin de prévoir les réactions des personnages pragmatiques qui n'ont pas d'aptitude pour la clairvoyance, elles enseignent aux visionnaires à distinguer la sphère humaine de la sphère magique. Elles savent que si les *clairvoyants* n'établissent pas cette distinction entre les deux sphères, ils pourraient se voir rejeter par la société et être éventuellement taxés de folie. Lorsque Florence et ses filles s'engagent à se faire les protectrices des témoins de la magie afin de les protéger de la société et se font les complices de Josaphat pour raconter le conte de l'allumeur de lune à Marcel, nous avons ainsi pu remarquer la présence d'un autre élément important du réalisme magique : le rite initiatique. Encore une fois, l'œuvre de Tremblay faisait état de l'un des traits caractéristiques des œuvres du réalisme magique en amenant Marcel vers un apprentissage à la fin duquel il aura découvert les vertus insoupçonnées du réel, mais sans retenir la leçon qui pouvait le sauver de la folie.

La perception que les *tricoteuses* ont de leur présence dans la réalité a ainsi beaucoup d'impact sur l'interprétation du lecteur. Comme nous l'avons vu, c'est leur comportement autonome qui fait en sorte que le lecteur ne peut jamais attribuer les quatre figures mythiques à la seule présence d'un personnage névrotique et considérer les *Chroniques* comme appartenant au registre de l'étrange. Parce que Tremblay a donné corps à la magie, mais surtout parce que les figures magiques sont présentées comme étant douées de raison et qu'elles *interviennent* dans la réalité, il est impossible d'expliquer rationnellement le surnaturel de l'œuvre. Nous l'avons démontré, les

*tricoteuses* existent indépendamment du regard des visionnaires dès l'instant où elles prennent des décisions qui concernent les personnages de la sphère humaine. C'est pour cette raison que nous avons attiré l'attention sur l'attitude particulière du narrateur. Puisque l'univers magique ne correspond pas à la conception que l'on peut habituellement se faire de la réalité, l'auteur a choisi un narrateur omniscient afin de pouvoir préserver la crédibilité du monde surnaturel aux yeux du lecteur. Lors de la lecture des *Chroniques*, le lecteur peut difficilement discréditer l'univers magique étant donné que le narrateur ne conteste pas la magie. Il met plutôt en lumière l'impossibilité de résoudre l'énigme : les mystères de l'existence étant inexplicables. Parce qu'il se montre très compréhensif face au dilemme de Florence qui ne peut expliquer la raison de son existence et de celle de ses filles à Violette, encore une fois, le lecteur ne peut que reconnaître le caractère immanent des *tricoteuses* et l'accepter. Il en va de même pour les personnages de la sphère humaine qui ont une aptitude pour la clairvoyance. Ils amènent le lecteur à renoncer à chercher une éventuelle explication logique au phénomène surnaturel en mettant l'accent sur le côté bénéfique de cette présence insolite, mais bienveillante, dans leur réalité. Il faut dire que c'est parce que Tremblay a parfaitement réussi à rendre les visions des *clairvoyants* plausibles que ces dernières sont crédibles aux yeux du lecteur. En effet, la nature rêveuse des visionnaires pouvait amener le lecteur à croire à leur clairvoyance, mais c'est surtout parce que Tremblay a fait en sorte qu'ils puissent établir un contact avec les *tricoteuses* par le biais de leurs sens que cette clairvoyance est vraisemblable. Il n'en demeure pas moins que c'est parce que ces trois perceptions - celles des *tricoteuses*, des *clairvoyants* et du narrateur - sont crédibles que le lecteur est porté à considérer que ceux qui peuvent voir surgir ce monde magique dans leur quotidien ont accès à une connaissance plus authentique de la réalité.

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, l'étude du réalisme magique ne peut donc pas se faire sans prendre en considération les perceptions des diverses instances. Michel Tremblay a mis en scène des personnages ayant une inclination vers le rêve, une propension leur permettant d'avoir accès au monde magique inhérent à la réalité du Plateau. Cependant, leur aptitude pour la clairvoyance pose un problème dans une société régie par la science et la technologie. L'originalité de l'œuvre, c'est que Tremblay a non seulement montré le malaise créé par ce regard dans la sphère humaine, mais aussi le bouleversement qui s'ensuit dans la sphère surnaturelle. Aussi, tout comme un récit du réalisme magique, le surnaturel ne peut recevoir de résolution : l'indépendance des *tricoteuses* empêchant d'expliquer le surnaturel. Dès lors, nous avons vu que l'étrange ne peut amener le lecteur à discréditer la magie présente au sein de la collectivité du Plateau Mont-Royal.

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, le monde des *tricoteuses* n'existe pas seulement pour les visionnaires et le narrateur. Comme nous l'avons démontré, il existe aussi pour le lecteur puisque Tremblay a matérialisé les *tricoteuses* et leur a donné une autonomie. C'est ce qui amène le lecteur à avoir une perception du monde magique qui est totalement différente de celle des personnages de la sphère humaine qui n'ont pas accès à la magie. Même si les personnages attachés à la logique rationnelle contestent la magie et laissent entendre que la clairvoyance des visionnaires n'est que névrose, parce que les témoins de la magie sont nombreux, mais aussi parce que certains d'entre eux se questionnent sur leur santé mentale au moment où ils ont des apparitions, le lecteur est loin de douter de l'authenticité des visions. De plus, cette magie peut se manifester directement dans le réel. Rappelons l'épisode du magasin de musique où Marcel montre son talent de pianiste, et surtout, la présence des témoins qui sont d'autant plus crédibles

puisque rattachés à la logique rationnelle. Aussi, Victoire, Marcel et Josaphat sont-ils véritablement des *clairvoyants* aux yeux du lecteur.

C'est ainsi que nous avons pu constater par quels procédés le lecteur est amené à prendre conscience du fait que l'œuvre de Tremblay présente la folie comme étant une *parodie* du monde magique. Contrairement aux personnages pragmatiques du Plateau, le lecteur sait que l'univers des *tricoteuses* renvoie à l'essence même du savoir, et non pas à la folie. Surtout que, comme nous l'avons maintes fois souligné, les *tricoteuses* tentent de mettre la folie en échec tout au long des *Chroniques* et dans la pièce *Marcel poursuivi par les chiens*. Puisque les figures mythiques ne peuvent combattre la folie et l'incarner tout à la fois, nous en déduisons que c'est la méconnaissance des personnages n'ayant pas d'aptitude pour la clairvoyance qui incite le lecteur à confondre la folie et le monde magique. Pourtant, il suffit de se rappeler que la folie est un symptôme humain qui ne peut détruire les *essences*, matérialisées dans les *tricoteuses*. Ceci justifie que la folie de Marcel ne peut amener le lecteur à expliquer rationnellement l'existence des *tricoteuses*.

Nous avons noté que les *tricoteuses* perdent le combat qu'elles ont mené contre la folie. À la fin de *Marcel poursuivi par les chiens*, l'adolescent est dorénavant fou. Aussi, le comportement des *tricoteuses* est-il différent de celui qu'elles avaient adopté à la fin du cycle des *Chroniques*. À ce moment-là, elles considéraient que Marcel pouvait toujours éviter la folie si elles se retiraient de la vie de l'enfant pour lui permettre de vivre normalement au sein de la société. Elles ont alors décidé de « déménager ». Or, dans la pièce *Marcel poursuivi par les chiens*, les *tricoteuses* demeurent auprès de leur protégé. Même si elles ne peuvent plus lutter contre la folie qui envahit Marcel, et même si ce dernier sera désormais considéré comme un aliéné par la société, elles en concluent que leur présence sera néanmoins rassurante pour le fils d'Albertine. C'est pour cette raison

qu'elles s'ingèrent encore une fois dans la vie des personnages de la sphère humaine et font le don de la folie à Marcel, en ce sens qu'elles renoncent à sauver son équilibre psychologique.

Si l'œuvre de Tremblay s'apparente au réalisme magique, il nous est maintenant possible de dégager en quoi le corpus tremblayen se distingue des oeuvres qui appartiennent habituellement à cette catégorie esthétique. Le cycle romanesque de Michel Tremblay présente des points de vue fort diversifiés qui contestent la magie. Aussi, ses oeuvres prennent parfois les allures d'un récit fantastique. D'un côté il y a effectivement la présence d'un univers insolite et inexplicable et, de l'autre côté, il y a une possible explication du surnaturel. C'est pour cette raison que, comme dans un récit fantastique, la présence de l'étrange pourrait s'inscrire dans la trame du récit. Or, cette présence est inhabituelle dans un récit du réalisme magique puisque, comme nous le savons, ce genre d'oeuvres interdit un questionnement sur la véracité du surnaturel. En ce sens, l'œuvre de Tremblay participe certainement à modifier, sinon à enrichir la conception de cette catégorie esthétique. Une étude comparative d'un corpus d'oeuvres appartenant au réalisme magique pourrait sûrement faire montre de la particularité du cycle romanesque tremblayen. Pensons seulement à la *Métamorphose* de Kafka. Dans cette oeuvre, ce n'est pas l'explication du surnaturel qui préoccupe les personnages, ni même l'auteur<sup>1</sup>. Si le corpus tremblayen demeure du côté du réalisme magique, c'est bel et bien à cause de la façon dont le surnaturel peut être perçu ; ce dernier étant inhérent au réel.

---

<sup>1</sup> Comme le note Amaryll Béatrice Chanady en s'appuyant sur l'article d'Angel Flores intitulé « Magical Realism in Spanish American Fiction », la famille de Grégoire Samsa est beaucoup plus sensible à l'aspect repoussant du personnage qu'au phénomène surnaturel. En fait, elle ne cherche jamais à expliquer la métamorphose, *op. cit.*, p. 24.

Rappelons que le monde magique des *Chroniques* est immanent à la réalité et qu'il ne fait pas figure d'*intrusion*, comme dans le récit fantastique. Aussi, les œuvres de Tremblay ne peuvent être associées au récit fantastique puisque ce dernier fait surgir un monde inconnu dans la réalité, un monde qui ne fait jamais allusion à une perception révélatrice similaire à celle du visionnaire et capable de percer les mystères de l'existence. Dans un récit fantastique, le personnage confronté au surnaturel est soit un témoin du phénomène insoluble ou soit la victime d'une erreur de perception, voire un fou. Contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre de Tremblay, dans les récits fantastiques, il y a rarement, sinon jamais, une troisième avenue possible. C'est d'ailleurs pour cette raison que le corpus tremblayen est particulier. Dans les *Chroniques*, l'étrange n'a pas comme fonction d'expliquer le surnaturel et de le détruire, mais bien de montrer que c'est le savoir à l'état pur qui déstabilise l'équilibre psychologique du génie évoluant dans une société pragmatique. Même si les personnages sont fous, la folie ne peut annuler la magie parce que les *tricoteuses* sont la matérialisation des *essences* et non pas celle d'un monde surnaturel. C'est donc véritablement parce que Tremblay parvient à montrer les mystères qui se cachent au fond du quotidien des habitants du Plateau, et parce que ces mystères de l'existence, étant matérialisés dans les figures mythiques, ne peuvent admettre une résolution, que les cinq premiers tomes des *Chroniques* et la pièce *Marcel poursuivi par les chiens* appartiennent au réalisme magique, plutôt qu'au registre de l'étrange.

\*\*\*

Il nous est impossible d'affirmer que le sixième tome des *Chroniques*, *Un objet de beauté*, s'apparente au réalisme magique. De même, le roman échappe au registre de l'étrange. Rappelons qu'il faut qu'un phénomène, qui se présente au départ comme étant surnaturel, reçoive une explication rationnelle à la fin du récit pour que celui-ci



appartienne à l'étrange. Or, du début à la fin du roman, il n'y a pas de surnaturel. Effectivement, les *tricoteuses* et Duplessis ne sont pas « physiquement » présents.

Dans *Un objet de beauté*, si le rêve hante toujours Marcel, il est cependant dépourvu de toute magie. Marcel est dorénavant un adulte de 23 ans. Il est toutefois demeuré un enfant. Habitant un petit sous-sol de la rue Sherbrooke avec sa mère Albertine, il invente divers scénarios de films lorsque la réalité est trop difficile à affronter. L'imagination dont il fait preuve n'a rien à voir avec la clairvoyance. Comme un écrivain, un scénariste, il crée des histoires. En ce sens, son imagination ressemble beaucoup plus à celle de son cousin, le fils de la Grosse Femme.

Si les *tricoteuses* et Duplessis sont absents de ce roman, ce n'est pas un hasard. Leur absence joue un rôle important dans la situation de Marcel. Ce dernier se souvient de ses protectrices. Faisant rarement allusion à Duplessis, Marcel se rappelle avec nostalgie qu'elles le considéraient comme « un objet de beauté » [OB: 271], d'où le titre du roman. Au fur et à mesure que Marcel invente des histoires, le lecteur s'aperçoit que les *tricoteuses*, et surtout Duplessis, sont en fait au centre de l'intrigue. Dans ce roman, le lecteur peut donc prendre connaissance de la douleur occasionnée par la désertion définitive des *tricoteuses* et du chat de l'univers de Marcel. Encore une fois, c'est la perception du personnage qui est l'élément essentiel auquel il faut s'attacher. Si le regard de Marcel est dépourvu de clairvoyance, le lecteur peut constater qu'il est toutefois lucide même s'il porte toutes les traces de la folie.

Maintes fois, Albertine peut lire la folie de son fils dans ses yeux [OB:27]. Ceci n'est pas surprenant puisque Marcel est de plus en plus souvent victime de crises d'épilepsie. Ce qu'il faut souligner, c'est qu'il invente toujours une histoire dès qu'une crise survient. Invariablement, il est le héros d'aventures, où évoluent toutes les

personnes importantes de sa vie. Il faut dire que les histoires de Marcel traduisent ses angoisses personnelles et familiales. Lorsqu'il use de son imagination, il s'applique surtout à régler ses malheurs. Les malheurs de son passé, tout comme ceux de son présent. Dès lors, on peut constater que tous les récits du fils d'Albertine appellent à la vengeance.

Parmi les scénarios de Marcel, il y a deux histoires qui évoquent le passage des *tricoteuses* et de Duplessis dans sa vie. Ces deux récits sont particulièrement éclairants en ce qui concerne l'état d'esprit de Marcel puisque les deux héros de ces histoires sont atteints de strabisme<sup>2</sup>. Tel est le cas du pianiste qui interprète *La sonate à la lune* en se remémorant les bons moments passés avec les *tricoteuses* [OB:242]. Mais tel est surtout le cas du peintre *Marcello del Plato Monte Royale*, atteint par un strabisme qui s'amplifie lors de ses *crises* [OB:185]. Si cette dernière histoire nous intéresse particulièrement, c'est notamment parce que le regard du personnage y est placé au centre du récit.

*Le Marcello* est le créateur de la toile *Le Jugement dernier*, une toile qui a été peinte sur un mur de la chapelle Sixtine [OB:183]. Ce peintre, dont « (...) la perspective est toujours parfaite (...) » même s'il souffre de strabisme [OB:183], a effectivement réussi à créer un chef-d'œuvre qui est cependant tellement terrifiant, parce que trop puissant [OB:191], que le Pape, Jules II, ordonne de le cacher à la vue de tous [OB:191]. Aussi, l'artiste, narrateur de l'histoire, est-il obligé de prendre en charge la description du tableau pour permettre au lecteur de *voir* cette splendeur.

C'est alors que le lecteur peut reconnaître Marcel et les siens dans les sujets du tableau. Alors qu'Albertine et la Grosse Femme forment « un bouclier » auprès de leur

---

<sup>2</sup> On peut effectivement noter que le héros des histoires de Marcel souffre de strabisme seulement lorsqu'il y a la présence des *tricoteuses* dans les récits qu'il invente.

« Dieu », Marcel, au centre de la toile, plus bas, on y retrouve le père de ce « Chevalier de Justice » : Paul [OB: 191-192]. À la droite du héros, Thérèse, tenant les épaules de sa fille Johanne, est entourée par Gérard et Bec-de-Lièvre qui se disputent ses faveurs. Toujours à la droite, toute la faune de la *Main* et les anciens voisins de la famille de Marcel qui habitaient jadis sur la rue Fabre, se dirigent douloureusement vers les portes de l'enfer, où Édouard note la présence des 209 condamnés [OB:199]. Si le peintre attire constamment l'attention du lecteur sur les visages de ses sujets afin de montrer à quel point l'expression de leur regard évoque invariablement la situation désespérée<sup>3</sup>, et surtout très pénible, dans laquelle ils se trouvent, il ne peut s'empêcher de diriger le regard du lecteur vers le secret de sa toile.

Le narrateur attire effectivement l'attention sur la présence d'un minuscule point noir. Continuant à soutenir les références bibliques qui parsèment le texte<sup>4</sup>, il explique qu'au départ, il y avait quatre *clous* noirs de ce genre dans la toile. Or, s'il y a une référence à la crucifixion du *Christ*, on comprend vite pourquoi le peintre affirme que ces clous se présentaient d'abord comme les points cardinaux de sa toile, et cela, dès qu'il nous révèle que les quatre miniatures représentent Rose, Violette, Mauve et Florence [OB:203]. Puisqu'il ne reste plus qu'un seul clou, celui de Violette, on réalise aussi que ce tableau fait référence à la folie, mais aussi à la mort<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ce n'est toutefois pas le cas de la Grosse Femme. Dans son histoire, Marcel en profite pour rendre la santé à sa tante. Il présente cette dernière avec un large sourire afin de contrer son impuissance à sauver cette femme de la mort dans la vraie vie [OB:192].

<sup>4</sup> D'ailleurs, pour expliquer la violence de sa toile, le peintre fait ironiquement référence à l'éducation religieuse qu'il a reçue [OB:201].

<sup>5</sup> Rappelons que la mort d'Édouard a eu lieu lors d'une « (...) nuit violette et creuse » [NÉ :35]. De même, lorsque Marcel retourne « sonner » à la porte des *tricoteuses* au moment où il revient habiter sur la rue Fabre, il s'agit d'une « (...) magnifique nuit de mai, violette et creuse » [OB : 270]. Évidemment, nous nous souvenons que c'est Violette qui ferme complètement la patte de bébés et provoque la mort de Ti-lou dans le premier tome des *Chroniques*.

Si les miniatures représentant les quatre figures magiques dévoilent une certaine partie du mystère de la toile, son véritable secret a toujours été laissé à la vue de tous. Comme le peintre le dit lui-même, une fois qu'on a découvert l'énigme de la peinture, « (...) on ne voit plus que ça (...) » [OB:205]. Le « ça », dont parle *le Marcello*, c'est Duplessis. Délaissant la miniature pour une perspective d'ensemble du tableau, le peintre fait apparaître « (...) le portrait d'un chat qui dort dans son panier » [OB :205]. Ainsi, tous les personnages qui composent la fresque participent à former les parties du corps de l'animal.

Si les *tricoteuses* et Duplessis sont absents de ce roman, ils sont terriblement présents dans le souvenir du fils d'Albertine. C'est ainsi que tout le drame de Marcel se trouve enfermé dans le regard<sup>6</sup>.

\*\*\*

Dans *Un objet de beauté*, Michel Tremblay raconte les derniers événements qui vont résoudre Albertine à faire interner son fils Marcel. On sait que cette dernière s'est toujours refusée à envisager de placer son enfant à l'asile parce qu'elle s'est toujours sentie responsable d'avoir donné naissance à des enfants fous [OB:28]. Au terme de ce roman, elle n'a plus le choix. Lors d'un excès de folie, Marcel s'approche du lit de sa mère pour mettre le feu à sa chevelure. Dans l'esprit de Marcel, quelqu'un doit payer pour tous les torts qu'il a dû subir dans sa vie, et la grande responsable est sa mère.

---

<sup>6</sup> Au sujet du thème du regard dans *Un objet de beauté*, il serait heureux d'entreprendre une étude des différents regards qui font état du grand malaise présent dans la vie des autres membres de la famille de Marcel. On peut d'ailleurs classer ces regards. D'une part, notons simplement que, la plupart du temps, le regard est toujours difficile à supporter pour les personnages, soit parce qu'il se fait accusateur, soit parce qu'il a lieu lors d'un affrontement, ou soit parce qu'il traduit un malaise, etc [OB:130,288,320]. D'autre part, soulignons qu'il y a souvent absence de regards entre les personnages, une absence qui peut traduire un aveu, la pudeur, ou la laideur, etc [OB: 89, 64, 103].

Encore une fois, c'est la mort qui est la cause du déséquilibre mental de Marcel. La Grosse Femme, dorénavant connue sous le nom de Nana, meurt d'un cancer. Comme lors de la mort de Duplessis et celle de Mercedes, Marcel sombre alors dans la folie parce qu'il ne peut supporter de perdre une personne qui a toujours fait l'objet de son affection. Le comportement que Marcel adopte lors de la mort de la Grosse Femme est cependant différent de celui que la disparition des deux autres défunts avait occasionné. Lors du décès du chat et de celui de la chanteuse, Marcel se réfugiait dans ses rêves pour échapper à la dure réalité. Il ne faisait aucun mal, il était inoffensif. Cette fois-ci, Michel Tremblay a fait en sorte qu'il ne puisse avoir recours à la rêverie, les *tricoteuses* et Duplessis étant cruellement absents. Aussi, parce que la mort de la Grosse Femme coïncide avec la nouvelle incapacité de Marcel à inventer des histoires, ce qui le terrifie - et c'est pour cette raison qu'il passe aux actes, qu'il devient violent, fou dangereux -, Albertine doit désormais le faire interner. Si la mort a pour la troisième fois un impact sur la santé mentale de Marcel, sa tragique incapacité à créer a assurément un rôle à jouer dans le geste terrifiant qu'il pose envers sa mère. Puisque c'est la perception de Marcel qui a toujours mené le personnage à sa perte, la dernière image que Tremblay a choisi de laisser du génie de la rue Fabre est encore une fois reliée au regard. Au moment où Marcel sombre dans la folie, Albertine, Thérèse, Gérard et Johanne sont les témoins d'un cruel spectacle.

Un masque de tragédie hurle devant eux ; la bouche est parfaitement ronde, les yeux, globuleux, sont fixes et fous, le front est tout plissé. Et ce qui sort de ce masque de douleur vous arrache l'âme [OB :335].

À la lumière des événements qui se produisent dans ce dernier volet des *Chroniques*, nous pouvons en déduire que ce roman n'explique pas, non plus, l'existence

des *tricoteuses* dans la réalité des habitants du Plateau Mont-Royal plus de dix années auparavant. Il met plutôt en évidence les conséquences désastreuses de sa défection et de celle de Duplessis dans la vie de Marcel. Il faut dire que, pendant un certain temps, Marcel s'est très bien passé de la présence des figures magiques en jetant son dévolu sur la création de scénarios. Si cela n'avait été de son retour sur la rue Fabre, Marcel n'aurait pas perdu sa capacité à imaginer. Il semble que ce soit effectivement ce retour, dont Thérèse est l'unique responsable, qui prive Marcel de sa capacité à créer.

Dans ce dernier tome, Thérèse oblige effectivement Albertine, Marcel, Gérard et Johanne à retourner habiter sur la rue Fabre. Elle souhaite fortement qu'elle et sa famille puissent retrouver le bonheur d'antan. Même s'ils ont tous été très malheureux dans cette maison de la rue Fabre, ils sont tous d'accord pour dire qu'il s'agit de la plus belle période de leur vie [OB: 26,78,168]. En voulant se sauver elle-même, Thérèse est en fait responsable de la folie définitive de son frère Marcel. Certes, le fait que Marcel soit dorénavant un adulte n'est pas étranger au fait que ce lieu ne peut plus l'inspirer. Malgré sa folie, il est très lucide. Le premier commentaire qui lui vient en tête lorsqu'il revoit la salle à dîner où il dormait et là, où tout le monde de la maisonnée passait, c'est que cet endroit est le lieu où tous les membres de sa famille l'ont rendu fou [OB:253]. Désespéré parce que son retour sur la rue Fabre ne lui permet plus d'imaginer des histoires, lors d'une nuit « violette » [OB:270], il retourne « sonner » à la porte de la maison des *tricoteuses*, toujours vide plus de dix ans après ; personne ne lui répond. Il est alors facile de prévoir la suite de l'histoire puisque Tremblay prépare les événements qui se produiront dans *En pièces détachées* en réunissant les protagonistes de la pièce sous le même toit et en préparant Marcel à entrer à l'asile.

Alors que dans la jeunesse de Marcel la rue Fabre était le berceau de sa créativité, au moment où il atteint l'âge adulte, elle est désormais la cause de sa déchéance. La magie est bel et bien l'apanage de l'enfance.

**ANNEXE**

**LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX**



En accompagnement de ce mémoire, nous présentons un compte rendu des études critiques sur le fantastique et le merveilleux comme un complément d'informations qui permettra au lecteur de distinguer ces deux catégories esthétiques du réalisme magique. Aussi, nous tenons à préciser que notre propos ici n'est pas de montrer que ces deux genres ne conviennent pas au corpus à l'étude. Nous croyons que les théories présentées ci-dessous suffiront à prouver que le fantastique et le merveilleux sont des catégories esthétiques moins pertinentes que le réalisme magique lors de l'étude du surnaturel dans *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Évidemment, cela ne veut pas dire que les théories sur le fantastique et le merveilleux ne nous ont pas été utiles. Au contraire, si nous n'avions pas eu connaissance de la théorie qui concerne ces deux types de littérature, il nous aurait été assurément plus difficile d'élaborer notre travail, le corpus tremblayen présentant certains schèmes qui s'apparentent au fantastique et au merveilleux.

Il n'y pas de consensus théorique au sujet du fantastique. Les opinions restent irréductiblement partagées. Les critiques réfutent tour à tour les définitions de leurs prédécesseurs dans une chaîne sans fin<sup>1</sup>. Aussi, présenterons-nous les théories les plus importantes portant sur le fantastique, essayant par là de cerner les aspects de cette catégorie esthétique.

---

<sup>1</sup> Spohner, Norbert, *Bibliographie analytique et critique des études sur la littérature fantastique (1900-1976)*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977, 280 p., p.31.

## LE FANTASTIQUE

*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, de Pierre-Georges Castex, est l'une des études critiques toujours mentionnée par les spécialistes qui étudient le fantastique. Si cette étude est très importante pour les théoriciens, c'est parce que Castex dégage bien les atmosphères différentes qui émanent du fantastique et du merveilleux en mettant l'accent sur la façon dont les auteurs introduisent le surnaturel dans un récit.

Le fantastique (...) ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. « Il était une fois », écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière<sup>2</sup>.

Selon le critique, le fantastique est indissociable d'un monde réel, analogue au nôtre, possédant des lois physiques, des connaissances technologiques et scientifiques bien déterminées. Pour que l'*intrusion* de l'inconnu soit perçue comme menaçante, un espace réaliste où la raison triomphe et se fait rassurante parce que irréfutable, est nécessaire. C'est alors que la peur s'installe et que l'ordre et les lois de la réalité sont menacés. Le récit fantastique oppose donc deux mondes ordonnés par des lois connues, d'une part, et inconnues, d'autre part<sup>3</sup>. Conséquemment, le premier univers apparaît réaliste et naturel alors que le second semble improbable, irréaliste et surnaturel.

Ce premier critère que Castex énonce sur le fantastique est indiscutable. Dans leurs définitions, l'ensemble des critiques réitèrent cet élément incontestablement lié au

<sup>2</sup> Castex, P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1962, 365 p., p. 8.

<sup>3</sup> Monard, Jean et Michel Rech, *Le merveilleux et le fantastique*, Librairie Delagrave, 1974, 127 p., p. 9.

fantastique. C'est ainsi que pour Roger Caillois, dans « *De la féerie à la science-fiction* », le fantastique se caractérise par « une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »<sup>4</sup>. Pour Todorov, dans *Introduction à la littérature fantastique*, il se manifeste « dans un monde qui est bien le nôtre (...), sans diables, sylphides, ni vampires, [et où] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde »<sup>5</sup>. Enfin, selon Louis Vax, dans *L'Art et la littérature fantastiques*, « le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison »<sup>6</sup>.

À l'encontre du merveilleux, le fantastique ne nous plonge pas « dans un passé indéterminé ». Comme le précise Castex, la menace du récit fantastique se situe au présent<sup>7</sup>. Ce qui amène le critique à suggérer un deuxième critère mettant l'accent sur la perception du personnage vis-à-vis l'événement surnaturel. Dans la plupart des récits fantastiques, les personnages s'interrogent sur leur santé mentale lorsqu'ils sont en présence d'un fait surnaturel. C'est une réaction normale et un réflexe prévisible venant de la part de toute personne *saine d'esprit*. Contrairement à ce que Castex laisse entendre cependant, le surnaturel n'est pas forcément une vision produite par une hallucination ou un rêve. Certes, quelquefois les personnages sont victimes de leur imagination. Mais il serait faux de soutenir qu'il en est toujours ainsi. D'ailleurs, en affirmant que le fantastique est « lié généralement aux états morbides de la conscience » et qu'« il est enfanté par le rêve, la superstition, la peur, le remords, la surexcitation

<sup>4</sup> Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », Préface à *l'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958 ; repris dans *Images... images... images...*, Paris, José Corti, 1966, 155 p., p.15. C'est cette dernière édition que nous utilisons.

<sup>5</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1970, 188 p., p. 29.

<sup>6</sup> Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1963, 121 p., p.10.

<sup>7</sup> Castex, Pierre-Georges, *op. cit.*, p. 8.

nerveuse ou mentale, l'ivresse »<sup>8</sup> et ainsi de suite, Castex donne l'impression qu'il retire l'étiquette *fantastique* à plusieurs oeuvres et qu'il les regroupe dans la catégorie des récits étranges, puisque pour lui, le phénomène surnaturel est le produit de manifestations intérieures, et par ce fait, naturelles, comme le souligne Irène Bessière.

Castex propose à la fois une définition sémantique du fantastique (intrusion...), une définition de son expression (images de la conscience affolée) qui en fait une pure et simple transcription de notre angoisse et de notre délire, et une indication sur sa raison d'être (liée aux états morbides de la conscience). La narration fantastique se trouve implicitement assimilée, réduite à un art psychopathologique, et son effet d'étrangeté et d'irréel ramené à celui du mystère. Elle perd ainsi toute spécificité pour se confondre avec la description de visions ou de délires d'images. Elle présuppose la référence à la complexité et à la profondeur de l'âme humaine qui sont à l'origine d'« un merveilleux naturel ». Cette thèse donne droit de cité à un sens du merveilleux propre à l'homme et indéracinable, mais suggère contradictoirement une explication rationaliste. Elle ne saisit pas la combinaison de non-réalité et de motivation réaliste qui régit la narration fantastique, tenue pour une littérature du moi profond<sup>9</sup>.

Globalement, pour rendre compte du genre, cette définition s'avère restrictive. Les auteurs ne présentent pas tous le surnaturel comme le produit de l'imaginaire. Dans ce genre de récits, il arrive souvent que l'événement surnaturel se manifeste véritablement. Sur ce point, la théorie de Roger Caillois semble davantage apte à inclure un plus grand nombre d'oeuvres dans la définition.

La théorie de Roger Caillois englobe les oeuvres dont le ressort est entièrement axé sur une explication surnaturelle, car le théoricien s'attache à décrire un fantastique traditionnel, nécessairement extérieur au personnage, puisque la présence surnaturelle n'est jamais considérée comme subjective, mais objective. Lorsqu'il affirme que « la démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se

<sup>8</sup> Castex, P.-G., *Anthologie du Conte Fantastique Français*, Paris, Éditions José Corti, 1963, 348 p., p.6.

<sup>9</sup> Bessière, Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974, 256 p., p. 46.

produit pourtant, en un point et à un instant précis, au coeur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on estimait le mystère à jamais banni »<sup>10</sup>, Caillois ne fait pas allusion à une vision onirique du sujet. Comme le démontre Joël Malrieu, Caillois est seulement attentif aux causes surnaturelles qui sont à l'origine des « propriétés physiques bafouées »<sup>11</sup> dans la réalité familière et ne mentionne aucunement la possibilité d'une explication naturelle causée par un problème psychologique d'un personnage.

Caillois [privilégie] le phénomène fantastique au détriment du personnage, comme en témoigne sa tentative de classification thématique (revenants, diables, morts-vivants, objets inanimés qui prennent vie, etc.), qui ne retient, de façon révélatrice, que des manifestations extérieures au personnage, et d'ordre surnaturel, et n'envisage pas des manifestations intérieures et naturelles, telles que la folie ou l'hallucination<sup>12</sup>.

Plus exactement, nous pourrions dire que Caillois fait entièrement abstraction des thèmes évoqués par Castex. La perception du sujet n'étant jamais prise en considération, ce fantastique met surtout l'accent sur un conflit entre un réel et un irréel qui aurait donc véritablement lieu. En éliminant le rapport psychologique du personnage face à l'élément surnaturel, le critique tombe, malheureusement, dans l'excès contraire à celui que nous avons relevé chez Castex. Alors que le premier rejetait totalement l'explication surnaturelle, le second n'admet que cette dernière. Pourtant, il y a des oeuvres où la façon dont le personnage appréhende le phénomène insolite joue un rôle important<sup>13</sup>. Aussi, nous ne devons jamais ignorer la perception des témoins même si cette dernière n'explique pas, au bout du compte, le surnaturel. Plus souvent qu'autrement, c'est l'état mental du sujet qui nous dit si nous sommes ou non en présence de l'inexplicable.

---

<sup>10</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.19.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>12</sup> Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p., p.41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.41.

Selon la plupart des critiques, la faiblesse de cette définition c'est surtout que Caillois semble croire à la possibilité de déterminer le fantastique à partir de thèmes qui seraient, de nature, fantastiques.

[Les récits fantastiques] mettent en scène des spectres et des vampires, non des gnomes ou des fées. Je vois là une différence capitale, à tel point que je me demande si pareil contraste n'aide pas à préciser les limites propres du fantastique. Car enfin, il peut sembler fort étrange qu'un fantôme soit senti comme faisant partie de l'univers fantastique, quand un ogre ou un farfadet, créatures non moins surnaturelles, ressortissent à la simple féerie<sup>14</sup>.

Or, comme nous l'avons vu lors de l'introduction, nous savons que, selon les circonstances, un thème peut prendre différents aspects. Par le fait même, il n'appartient pas plus au fantastique, qu'au merveilleux ou au réalisme magique. Comme le souligne Louis Vax, il en est ainsi du revenant qui, selon la situation, peut effectivement paraître angoissant ou risible<sup>15</sup>.

Même si la définition de Caillois reste très satisfaisante dans le cas des oeuvres où le phénomène insolite reçoit une explication surnaturelle par le truchement de thèmes très spécifiques, elle ne s'applique guère aux oeuvres où il est impossible de déterminer avec certitude si le phénomène est dû à une cause réellement surnaturelle ou bien à un fait logique et explicable. Pour certains, comme pour Irène Bessière, « dans le récit fantastique, l'impossibilité de la solution résulte de la présence de la démonstration de toutes les solutions possibles »<sup>16</sup>.

Irène Bessière affirme en effet que le fantastique ne prend forme qu'à partir du moment où il est impossible d'expliquer le mystère: « le cas n'existe que par l'incapacité du héros à résoudre la devinette »<sup>17</sup>. Ce point de vue est loin d'accréditer la définition de

<sup>14</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.14.

<sup>15</sup> Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965, 314 p., p. 61.

<sup>16</sup> Bessière, Irène, *op. cit.*, p.22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.24.

Tzvetan Todorov qui place le fantastique sous le signe de l'*ambiguïté*. Pour Todorov, c'est l'hésitation entre le merveilleux et l'étrange qui donne vie au fantastique<sup>18</sup>. Pour Irène Bessière, si le récit fantastique fait naître une certaine hésitation, ce n'est pas parce qu'il y a oscillation entre un ordre surnaturel (merveilleux) et un ordre naturel (étrange)<sup>19</sup>, mais bien parce que le récit présente plusieurs hypothèses pour résoudre l'interrogation et que ces dernières sont toujours lacunaires. Il s'ensuit que, finalement, « toute décision de solution revient à exclure un élément du problème »<sup>20</sup>. Selon Bessière, ce n'est donc pas l'hésitation qui définit le fantastique, mais l'impossibilité d'élucider le mystère. Le récit fantastique, dit-elle, « exclut la forme de la décision parce qu'il surimpose à la problématique du cas celle de la devinette »<sup>21</sup>, s'opposant ainsi à la théorie de Todorov, inadéquate puisqu'elle « réduit l'organisation du récit à un trait non-spécifique: l'hésitation »<sup>22</sup>. À ses yeux, si Todorov n'a pas réussi à définir le genre, c'est en grande partie à cause de son approche formaliste, qui sépare le fond et la forme, exclut toute référence au contenu sémantique et ignore l'enracinement culturel du fantastique<sup>23</sup>.

Comme nous l'avons souligné plus haut, pour Todorov, le fantastique se caractériserait par l'hésitation du lecteur et des personnages entre le merveilleux et l'étrange. Ce qui signifie que le genre « dépendrait (...) moins de la présence d'événements assurément surnaturels que de la manière dont les perçoivent [ces

---

<sup>18</sup> Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 35.

<sup>19</sup> Pour Bessière, « le récit fantastique [n'est] pas (...) « la ligne de partage entre le merveilleux et l'étrange », comme le suggère (...) Todorov, mais plutôt le lieu de la convergence de la narration thématique (roman des *realia*) et de la narration non-thématique (merveilleux, conte de fées) », *op. cit.*, p.37. Elle ajoute que « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite », *Ibid.*, p.57.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.9.

derniers] »<sup>24</sup>. Les oeuvres qui reçoivent une explication surnaturelle appartiendraient à la catégorie des récits merveilleux alors que celles qui donnent une explication rationnelle au phénomène insolite relèveraient de l'étrange.

Le fantastique (...) ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux<sup>25</sup>.

Mais, comme le signale Joël Malrieu, c'est oublier que « du merveilleux au fantastique, nous changeons complètement de mode de pensée, et [que] les concepts ou les modes d'analyse qui [peuvent] s'appliquer au merveilleux se révèlent inopérants pour rendre compte du fantastique »<sup>26</sup>. Ainsi, nous ne pouvons, comme le dit Todorov, inclure les récits qui reçoivent une explication surnaturelle dans la catégorie des récits merveilleux. Il ne faut jamais oublier qu'un démon provoque toujours l'inquiétude et qu'il est terrifiant dans la plupart des récits. Par conséquent, ce n'est pas parce qu'un récit présente des éléments surnaturels que ce dernier appartient au merveilleux. Comme le disait Caillois, dans les récits merveilleux, le surnaturel est plus *naturel* donc moins terrifiant<sup>27</sup>. Ce que Todorov admet, indirectement, par sa définition du merveilleux.

Dans *Occultisme et littérature fantastique francophone de 1945 à nos jours*<sup>28</sup>, Gloria Escomel identifie bien la faiblesse de la théorie de Todorov en montrant que sa

<sup>24</sup> Steinmetz, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1990, 126 p., p.14.

<sup>25</sup> Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p.46.

<sup>26</sup> Malrieu, Joël, *op. cit.*, p.42.

<sup>27</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.22.

<sup>28</sup> Escomel, Gloria, *Occultisme et littérature fantastique francophone de 1945 à nos jours*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, 238 p., p.17.



définition du fantastique va à l'encontre de sa propre définition du merveilleux lorsqu'il affirme: « Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite »<sup>29</sup>. Selon elle, Todorov aurait peut-être eu intérêt à distinguer ce qu'il appelle le « surnaturel accepté » des contes de fées, qui engendre tout de même un certain étonnement<sup>30</sup>, du surnaturel qui est présent dans le fantastique et qui s'impose dans la réalité. Ce qui nous amène à conclure qu'il aurait négligé un élément important du récit fantastique: l'atmosphère.

Dans les récits merveilleux, personne ne se sent menacé par la présence surnaturelle<sup>31</sup>. On ne cherche pas à éclaircir le mystère puisqu'il n'engendre aucune peur. Au contraire, dans les récits fantastiques, le phénomène surnaturel nous amène à nous interroger sur notre réalité étant donné que la raison et la logique sont atteintes par l'apparition de nouvelles lois. C'est ainsi que l'on s'efforce de trouver la cause du surnaturel pour l'expliquer rationnellement, chose que l'on ne fait pas en présence du merveilleux.

L'intérêt de la définition de Todorov réside dans le fait qu'il considère les récits qui reçoivent une explication naturelle comme appartenant à la catégorie des récits étranges. Cependant, ce que dénoncent les spécialistes au sujet de son approche formaliste, c'est le parti pris d'ahistoricité sur lequel elle repose et qui suppose que l'espace et le temps n'ont aucun impact sur les oeuvres<sup>32</sup>. Cette démarche risque d'induire en erreur, comme

---

<sup>29</sup> Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p.59.

<sup>30</sup> Escomel, Gloria, *op. cit.*, p.17.

<sup>31</sup> Dans *Images, images...*, Roger Caillois souligne que « ce monde enchanté est harmonieux, sans contradiction, (...) fertile en péripéties, car il connaît, lui aussi, la lutte du bien et du mal : il existe de mauvais génies et de mauvaises fées. Mais une fois acceptées les propriétés singulières de cette surnature, tout y demeure remarquablement homogène », *op. cit.*, p.16.

<sup>32</sup> Malrieu, Joël, *op. cit.*, p.43.

le démontre Joël Malrieu à propos de l'ouvrage de Todorov, *Introduction à la littérature*

*fantastique* :

[Les] livres [de Todorov] prétendent à une analyse des formes et des structures indépendamment de toute détermination historique. Les formes sont alors présentées comme intemporelles, au point de n'avoir même pas d'histoire interne (...).

Une telle absence de perspective historique amène (...) Todorov à puiser ses exemples dans des oeuvres aussi différentes à tous points de vue que *Les Mille et une Nuits*, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki et *Le Tour d'écrou* de Henry James, comme si la société musulmane du XIIe siècle, le matérialisme des Lumières, et le formalisme d'un écrivain américain de la fin du XIXe siècle avaient pu engendrer la même représentation du monde<sup>33</sup>.

Chose certaine, quelle que soit l'approche avec laquelle les critiques abordent le fantastique, personne ne le perçoit de la même manière. Plusieurs définitions s'offrent à nous, ce qui n'est pas sans raison selon Louis Vax qui estime que les recherches sur le fantastique sont perpétuellement destinées à ne rendre compte que partiellement de l'objet de leur étude. Suivant l'influence qu'exercent les milieux culturels et les époques sur les récits, « le sens du mot fantastique, [devient évidemment] celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel »<sup>34</sup>.

L'aspect sémantique est l'un des problèmes qui illustre clairement l'importance du contexte social, le mot *fantastique* n'ayant pas le même sens d'une langue à une autre. En allemand, par exemple, Norbert Spehner nous apprend que ce mot est utilisé aussi bien pour désigner la science-fiction, le fantastique ou le merveilleux<sup>35</sup>. Le vocabulaire ne permettant pas d'établir une distinction entre les genres, il devient plus difficile de rendre

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>34</sup> Vax, Louis, *op. cit.*, p.7.

<sup>35</sup> Spehner, Norbert, *Écrits sur le fantastique : Bibliographie analytique des études & Essais sur le fantastique publiés entre 1900-1985*, Longueuil, Éditions Le Préambule, Québec, 1986, 349 p., p. 14.

compte de l'évolution du fantastique. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que Norbert Spehner parle de « recherche de l'absolu »<sup>36</sup>.

### LE MERVEILLEUX

Depuis 1950, les critiques s'efforcent de définir le fantastique et de le distinguer de notions apparentées comme le merveilleux. Point de mire, le fantastique est au centre des préoccupations de nombreux ouvrages critiques contemporains et monopolise fréquemment l'attention des théoriciens au détriment des autres catégories. Question d'époque, de mode ou tout simplement de goûts. Mais ce parti pris semble s'expliquer aussi par le fait que, contrairement au fantastique, le merveilleux n'est pas véritablement l'objet d'une controverse. Les critiques ont depuis longtemps circonscrit les lois qui le déterminent pour en donner une définition opérationnelle.

Traditionnellement, depuis les travaux de Pierre-Georges Castex<sup>37</sup>, mais surtout depuis la parution du texte liminaire de *l'Anthologie du fantastique* de Roger Caillois: « *De la féerie à la science-fiction* »<sup>38</sup>, le merveilleux se définit comme « un univers [surnaturel] qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence »<sup>39</sup>. Ce qui signifie que notre monde n'est jamais remis en question et que nulle menace ne plane sur lui : « (...) le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit »<sup>40</sup>. Les personnages surnaturels des contes de fées ne suscitent donc aucune peur puisque les elfes, les licornes, les dragons et les ogres habitent un univers parallèle au nôtre. Cet univers, qui possède ses propres lois, ne saurait venir à l'encontre

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>37</sup> Castex, P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 365 p.

<sup>38</sup> Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », Préface à *l'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958 ; repris dans *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966, 155 p.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.15.

de celles qui ordonnent notre réalité<sup>41</sup>. De même, dans ce monde où le surnaturel est *naturellement* accepté, logique et concevable, le langage des animaux ne surprend pas. Il s'agit d'une convention littéraire qui permet au lecteur de distinguer les domaines du propre et du figuré, de dissocier ce qui appartient à l'univers du rêve de ce qui peut véritablement exister dans notre réalité : d'où l'absence de malaise<sup>42</sup>.

L'univers merveilleux dépayse ainsi le lecteur pour le situer dans un « monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle »<sup>43</sup>. Le lecteur doit accepter le surnaturel tel qu'il lui est présenté par le récit et n'entreprendre aucune démarche pour expliquer le phénomène rationnellement. Rappelons-le, le merveilleux n'est pas une menace pour notre réalité. Dans les récits, il est entendu que les formules courantes comme « En ce temps-là » ou « Il était une fois », qui servent d'introduction, ont une fonction d'avertissement auprès du lecteur<sup>44</sup>. Aussi, ce dernier ne peut en aucun cas imaginer que l'histoire est vraie ou que les personnages existent. L'imagination du lecteur, dit Caillois, a davantage tendance à repousser ces personnages surnaturels dans un temps qui se situe « aux origines, dans un monde lointain, fluide, étanche, sans rapport ni communication avec la réalité d'aujourd'hui, où l'on ne cherche pas à faire croire qu'ils pourraient s'introduire »<sup>45</sup>.

La présence d'éléments merveilleux dans certaines oeuvres qui se présentent comme réalistes ou historiques n'est pas exclue pour autant. Nous n'avons qu'à penser aux personnages du merveilleux chrétien pour nous en assurer. Dieu, la Vierge, les saints et les anges ne sont cependant pas des figures fantastiques. Ils ne créent pas d'effroi

<sup>41</sup> Monard, Jean et Michel Rech, *op. cit.*, p. 8.

<sup>42</sup> Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, *op. cit.*, p.17.

<sup>43</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.15.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.20.

puisqu'e, comme le dit Irène Bessière, ils « s'inscrivent dans un système de croyances qui leur donne une position de réalité »<sup>46</sup>. Il en résulte que ces personnages font partie, selon la formule de Louis Vax, d'un « surnaturel rassurant »<sup>47</sup>, étant donné, par exemple, que personne ne considère la résurrection de Jésus, qui est pourtant, comme le rappelle Vax, un « revenant en corps », comme une menace<sup>48</sup>. Au contraire, il fait figure de sauveur.

Même s'ils ne font pas l'objet d'un culte et ne bénéficient pas d'un statut de réalité, une fois insérés dans notre monde, les personnages appartenant à l'univers féerique ne parviennent pas à en ébranler les lois. Roger Caillois s'est interrogé sur la présence de ces êtres dans la réalité quotidienne et il souligne qu'« [u]ne fée et ses pouvoirs, même introduits dans un décor moderne, y restent (...) merveilleux »<sup>49</sup>. Contrairement au fantastique qui, toujours selon Caillois, paraîtrait moins menaçant et plus *naturel* au Moyen Âge ou dans l'Antiquité à cause de la crédibilité dont jouissait alors le surnaturel<sup>50</sup>, les propriétés du merveilleux ne se modifient pas dans un contexte comme le nôtre. Dans le cadre actuel, il fait figure d'*intermède*<sup>51</sup> destiné à se résorber pour laisser le monde suivre son cours. Son passage n'est que de courte durée. Il ne remet jamais en question la réalité, telle qu'elle nous apparaît en regard des connaissances que nous possédons, et ne représente aucun danger pour nous puisqu'il est toujours régi par ses propres lois et reste parallèle à notre monde. Par le fait même, le merveilleux demeure inoffensif et ne peut suffire à engendrer ce que Caillois appelle le « frisson du fantastique »<sup>52</sup> qui, lui, réussit à modifier les lois de notre univers et nous amène à nous

---

<sup>46</sup> Bessière, Irène, *op. cit.*, p.14.

<sup>47</sup> Vax, Louis, *op. cit.*, p.10.

<sup>48</sup> Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p.60.

<sup>49</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.23.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.23.

questionner sur notre santé mentale. La plupart du temps, le surnaturel s'apparente ainsi à « une fantaisie déclarée, [ou à] un anachronisme qui se donne gaiement pour tel »<sup>53</sup>, et souvent, nous pourrions sûrement lui reconnaître un côté didactique.

Sans conteste, la folie, même passagère, est absente chez les personnages humains de ces récits puisque les êtres surnaturels sont tangibles et ne sont pas le fruit d'une hallucination ou d'un rêve, ce qui nous transporterait dans le domaine de l'étrange. La seule chose, très naturelle, qui pourrait arriver aux personnages de ces récits, c'est qu'ils s'interrogent, l'espace d'un instant, sur leur état d'esprit. Mais l'existence *réelle* des êtres surnaturels est là pour les rassurer.

Autrement dit, le lecteur doit prendre note du contrat de lecture qui lui est proposé et ne pas conclure qu'il est en présence de figures fantastiques chaque fois qu'il croise un personnage surnaturel dans un monde contemporain. Quelquefois, ce qui paraît fantastique, inexplicable et dangereux, peut se révéler, souvent au grand désespoir du lecteur, très anodin, comme dans les récits où le surnaturel est expliqué, et que les critiques ont, presque unanimement, décriés.

## FONCTION DES CATÉGORIES ESTHÉTIQUES

Essentiellement, nous garderons à l'esprit que ce qui différencie le merveilleux et le fantastique, c'est que le premier est une source d'émerveillement alors que le second est une source d'angoisse, même s'ils ont la même fonction: décrire les préoccupations de l'homme<sup>54</sup>. La différence vient du fait que le merveilleux est issu d'un monde soumis à des puissances divines ou mythologiques alors que le fantastique est le fruit d'une société moderne qui repose sur des lois physiques bien précises. Forcément, l'un appartient au

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>54</sup> Dans « Fonction du fantastique », il est très intéressant de voir comment André Belleau aborde le sujet à propos du fantastique, *Surprendre les voix*, Boréal, Montréal, 1986, p. 69-71.

monde de la connaissance et l'autre à celui des superstitions et des croyances. Et comme le souligne Roger Caillois, le savoir n'amène pas nécessairement la sécurité et la tranquillité.

Le conte de fée (sic) exprimait les naïfs souhaits d'un homme en face d'une nature qu'il n'avait pas encore appris à dominer.

Les récits d'épouvante surnaturelle traduis[ent] l'effroi de voir soudain la régularité, l'ordre du monde si péniblement établi et prouvé par l'investigation méthodique et la science expérimentale, céder à l'assaut des forces irréconciliables, nocturnes, démoniaques. (...) La science, cessant de représenter une protection contre l'inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite. On dirait qu'elle n'apporte plus clarté et sécurité, mais trouble et mystère<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Caillois, Roger, *op. cit.*, p.57.

## **BIBLIOGRAPHIE**



## I. OEUVRES DE MICHEL TREMBLAY

### CORPUS

**TREMBLAY**, Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », no 28, 1978, 329 p. *Chroniques du Plateau Mont-Royal /1.*

**TREMBLAY**, Michel, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », no 42, 1980, 368 p. *Chroniques du Plateau Mont-Royal /2.*

**TREMBLAY**, Michel, *La Duchesse et le roturier*, Leméac, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », no 60, 1982, 387 p. *Chroniques du Plateau Mont-Royal /3.*

**TREMBLAY**, Michel, *Des nouvelles d'Édouard*, Leméac, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », no 81, 1984, 312 p. *Chroniques du Plateau Mont-Royal /4.*

**TREMBLAY**, Michel, *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1989, 283 p. *Chroniques du Plateau Mont-Royal /5.*

**TREMBLAY**, Michel, *Un objet de beauté*, Leméac / Actes Sud, Montréal, 1997, 340 p.

**TREMBLAY**, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », no 195, 1992, 67 p.

### OEUVRES COMPLÉMENTAIRES AU CORPUS

**TREMBLAY**, Michel, *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, no 135, 1984, 103 p.

**TREMBLAY**, Michel, *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1982, 92 p.

**TREMBLAY**, Michel, *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », no 184, 119 p.

## II. TEXTES CRITIQUES PORTANT SUR LE CORPUS

### ÉTUDES D'ENSEMBLE

**BARETTE**, Jean-Marc, *L'Univers de Michel Tremblay : Dictionnaire des personnages*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1996, 544 p.

**BEAUSÉJOUR**, Josée, *Le balcon dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay : focalisation et transcendance*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995, 119 p.

**BÉLAIR**, Michel, *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio », 1972, 95 p.

**BELLEAU**, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, 19,3, pp.51-64.

**BISHOP**, Neil, « Le personnage français dans quelques romans québécois », *Voix et images*, no 37, automne 1987, p. 82.

**BROCHU**, André, *D'une Lune l'autre ou les Avatars du Rêve*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman*, 1993, pp. 261-273.

**BROCHU**, André et Ginette **MICHAUD**, « Deux univers romanesques : Jacques Poulin, Michel Tremblay », Émission no 12 du cours télévisé *La littérature québécoise depuis 1960*, Département d'études françaises [Centre d'études québécoises] de l'Université de Montréal, sous la direction de Laurent Mailhot et la réalisation de Jacques Duchesne, Services audiovisuels, Université de Montréal, printemps 1993, durée : 60 minutes.

**CAMBRON**, Micheline, « Récit et identité narrative. Fragment, totalisation, apories. Études des récits de Michel Tremblay et de Gilles Archambault », *Québec Studies*, no 28, 1999/2000, pp. 147-157.

**CAMBRON**, Micheline, « Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976) », Montréal, *L'Hexagone*, coll. « Essais littéraires », 1989, pp. 125-145.

**CAMERLAIN**, Lorraine, « Germaine, Marie-Lou, Hosanna, Josaphat, la Grosse Femme... et tous les autres », *Cahiers de Théâtre Jeu*, no 83, 1997, pp. 88-92.

**CARDINAL**, Jacques, « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. XXV, no 1, Automne 1999, pp. 75-101.

**DAVID**, Gilbert et Pierre **LAVOIE** (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, *Cahiers de Théâtre Jeu* / Éditions Lansman, 1993, 479 p.

**DUCHAÎNE**, Richard, « De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal », *Voix et images*, vol. XVIII, no 1 (52), automne 1992, pp. 39-51.

**DUCHAÎNE**, Richard, *Écriture d'une naissance. Naissance d'une écriture*, Québec, *Nuit blanche*, 1994.

**FORGET**, Danielle, « Des paroles qui n'en sont pas », *Études littéraires*, vol. XXV, 1992, nos 1-2, pp. 137-146.

**FORGET**, Danielle, « Les paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay », *Études littéraires*, vol. XXVI, 1993-1994, no 3, pp. 119-133.

**GOBIN**, Pierre, « Michel Tremblay, An Interweave of Prose and Drama », *Yale French Studies*, no 65, 1983, pp. 106-123.

**GOBIN**, Pierre, *Portrait de l'artiste en Protée androgyne*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu* / Éditions Lansman, 1993, pp. 377-401.

**GUÉNETTE**, Jérôme, *Les sources populaires de l'imaginaire romanesque de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994, 166 p.

**KRÖLLER**, Éva-Marie, « *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et *Cronache di poveri amanti* : romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini », *Voix et images*, vol. XVII, no 3, printemps 1992, pp. 495-509.

**LAFON**, Dominique, « Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay : la généalogie d'un autre lyrisme », *Cahiers de Théâtre Jeu*, no 21, 1981, pp. 95-103.

**LAFON**, Dominique, « Michel Tremblay, romancier », dans *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Tome VIII, Montréal, Fides, 1992, 548 p., pp. 447-461.

**LAFON**, Dominique, *Généalogie des univers dramatique et romanesque*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu* / Éditions Lansman, 1993, pp. 309-333.

**LAJOIE**, Daphné, *Le statut de la référence culturelle dans les « Chroniques du plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1998, 183 p.

**LAVOIE**, Pierre et Lorraine **CAMERLAIN**, « Bibliographie commentée », *Voix et images*, vol. VII, no 2, hiver 1982, pp. 225-306.

**LEBLANC**, Alonzo, « Le lieu d'une œuvre », dans *Dossier spécial : Le Plateau Mont-Royal, Continuité*, no 66, automne 1995, 58 p., pp. 27-29.

**MAILHOT**, Laurent (dir.), « Deux univers romanesques : Jacques Poulin, Michel Tremblay », dans le cahier pédagogique du cours télévisé intitulé *La littérature québécoise depuis 1960* (Réf. No B70), Leçon XI, Département d'études françaises [Centre d'études québécoises], Université de Montréal, hiver 1994, pp. 303-310.

**MANE**, Robert, « L'image de Montréal dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », dans *Études Canadiennes / Canadian Studies*, no 19, décembre 1985, pp. 119-132.

**MICHAUD**, Ginette, « Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier », *Voix et images*, vol. XIV, no 3 [42], printemps 1989, pp. 462-482.

**MORIN**, Claude, *L'émergence de l'individualiste dans les romans de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1991, 115 p.

**NORD**, Sillery (Québec), Éditions de l'Hôte, no 1, automne 1971, 84 p.

**PICCIONE**, Marie-Lyne, « De quelques tavernes de la fiction québécoise », *Études canadiennes / Canadian Studies*, 1993, pp. 189-197.

**PITT**, Peter V, *Le comportement marginal dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1991, 96 p.

**POPOVIC**, Pierre, *La rue fable*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman*, 1993, pp.275-288.

**PURKHARDT**, Brigitte, *La Chasse-galerie, de la légende au mythe*, XYZ, coll. « Théorie et littérature », Montréal, 1992, 208 p.

**ROCHELEAU**, Alain-Michel, « La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. XXI, no 2, hiver 1996, pp. 337-350.

**ROCHELEAU**, Alain-Michel, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, no 48, octobre 1995, pp. 43-45.

**ROCHON**, François, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et images*, vol. XXIV, no 2, hiver 1999, pp. 372-395.

**SALOIS**, Francis, *Éros et liberté : la sexualité dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1996, 113 p.

**SMITH**, Donald, « Michel Tremblay et la mémoire collective [Entrevue] », *Lettres québécoises*, no 23, automne 1981, pp. 48-56.

**TURBIDE**, Roch, *Étude d'une sémiotique théâtrale*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1980, 150 p.

**VACHON**, Georges-André, *L'enfant de la Grosse Femme*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman*, 1993 pp. 289-303.

**VERREAULT**, Robert, *L'autre côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay*, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais, *Liber*, Montréal, 1998, 164 p.

**ZIKRI-MEYER**, Marie, *Les limites du réalisme dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1982, 163 p.

### *LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE*

**ALLARD**, Jacques, « Montréal, le samedi 2 mai 1942 : *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. IV, no 3, avril 1979, pp. 537-540.

**ALMÉRAS**, Diane, « Michel Tremblay romancier », *Relations*, vol. 41, no 466, janvier 1981, pp. 26-27.

**CZARNECKI**, Mark, « Of fat cats and fates and Quebec's Moby Dick », *Maclean's*, 2 avril 1979, p. 42.

**DALADIER**, Nathalie, « *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Magazine Littéraire*, Paris, no 158, mars 1980, pp. 45-46.

**DESCÔTEAUX**, Jean-Marc, « Une grosse femme attachante », *Le Berdache*, no 3, septembre 1979, p. 35.

**DROLET**, Daniel, « Michel Tremblay. La colère fait place à la tendresse », *Le Devoir*, 23 février 1979, p. 8.

**FERRON**, Jacques, « Le nouveau-né de M. Tremblay », *La Nouvelle du Haut-Saint-François*, 30 janvier 1979, p. 20.

**GAUVIN**, Lise, « Romans, récits et contes. De la légende à l'histoire et à l'histoire de soi », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLVIII, no 4, été 1979, pp. 330-339.

**GODBOUT**, Jacques, « *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *L'Actualité*, vol. 4, no 2, février 1979, p. 59.

**JOHNSTON**, Kevin, « Michel Tremblay / *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Quarry*, vol. 28, no 2, printemps 1979, pp. 92-94.

**LAPRÈS**, Raymond, « *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Nos Livres*, vol. 10, no 65, 1979.

**LEMIEUX**, Louis-Guy, « La gestation romanesque de Michel Tremblay », *Le Soleil*, 21 octobre 1978, p. D-2.

**LEMIEUX**, Louis-Guy, « 329 pages pour quelques jours de printemps sur la rue Fabre », *Le Soleil*, 28 octobre 1978, p. E-13.

**MARCOTTE**, Gilles, « Histoire du temps », *Canadian Literature*, no 86, automne 1980, pp. 93-99.

**MARTEL**, Réginald, « Du grand Michel Tremblay en représentation privée », *La Presse*, 11 novembre 1978, p. D-3.

**MÉLANÇON**, Robert, « Michel Tremblay romancier », *Le Devoir*, 4 novembre 1978, p. 19.

**MICHAUD**, Jacques, « Michel Tremblay n'a pas fini d'accoucher », *L'Outaouaiscope*, 14 mars 1979, p. 8.

**MILJOURS**, Diane, « Lire *la grosse femme* avec Brassard », *Jeu*, no 23, 1982, pp. 27-44.

**PONTAUT**, Alain, « Une journée chez le monde de la rue Fabre », Préface au premier tome du cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 303 p., pp. 7-12.

**POULET**, Jacques, « Cousins d'Amérique. C't'à toé de te débrouiller, Un roman et une pièce made in Québec: Michel Tremblay, artiste par réaction », *L'Humanité*, 17 octobre 1979, p. 10.

**SCOTT**, Gail, « A Quebec classic : Tremblay's novel mixes fantasy and realism », *The Gazette*, 4 août 1978, p.35.

**SIROIS**, Antoine, « Délégués du Panthéon au plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. VII, no 2, hiver 1982, pp. 319-326.

**SMITH**, André, « *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Livres et auteurs québécois*, 1978, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, pp. 80-84.

**STRATFORD**, Philip, « Rich and droll, it is golden joul, as crisp and greasy as a platter of hot patates frites *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* », *The Globe and Mail*, 23 décembre 1978.

**VANASSE**, André, « Le chroniqueur de la ville et le chroniqueur des champs », *Lettres québécoises*, no 13, février 1979, pp. 10-13.

### **THÉRÈSE ET PIERRETTE À L'ÉCOLE DES SAINTS-ANGES**

**AN.**, « Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges de Michel Tremblay », *Forum*, 27 octobre 1980, p. 7.

**BEMROSE**, John, « A glimpse behind the convent walls », *Maclean's*, avril 30, vol. 97, no 18, 1984, pp. 57-58.

**BLANCHARD**, Louise, « L'école des filles selon Michel Tremblay », *Journal de Montréal*, 8 novembre 1980, p. 5.

**BOURQUE**, Paul-André, « [Thérèse et Pierrette...] Roman », *University of Totonto Quaterly*, vol. 50, no 4, summer 1981, pp. 20-27.

**BROWN**, Alan, « Tenderness Tremblay so loves Plateau Mont-Royal that his novels about it while be classics », *The Gazette*, 18 octobre 1980, p. 23.

**CORRIVEAU**, Hugues, « Jeunes filles et coureur », *Spirale*, 13 janvier 1981, pp. 12-13.

**CORRIVault**, Martine, « Un rythme passionnant auquel on n'échappe pas », *Le Soleil*, 1<sup>er</sup> novembre 1980, p. D-5.

**DEIRDRE**, King, « Thérèse et Pierrette and the Little Hanging Angel », *Matrix*, no 19, fall 1984, pp. 72-73.

**DEMERS**, Armand, « Michel Tremblay et son mépris pour la religion », *La Presse*, 4 décembre 1980, p. A-7.

**DESJARDINS**, Louise et André **LAMARRE**, « Une médecine de la langue », *Le Devoir*, 15 novembre 1980, p. 27.

**DIONNE**, André, « Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges de Michel Tremblay », *Livres et auteurs québécois*, 1980, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, pp. 72-75.

- FERRON**, Jacques, « Michel Tremblay mène la fête... », *Le Livre d'ici*, vol. 6, no 7, 19 novembre 1980.
- KRÖLLER**, Éva-Marie, « Tremblay's second », *Canadian Literature*, no 88, printemps 1981, pp. 118-119.
- LEMIEUX-MICHAUD**, Denise, « Religion et littérature. Littérature et imaginaire religieux / une coexistence insolite », *Critère*, no 32, automne 1981, pp. 185-188.
- MANGUEL**, Alberto, « No exit. In Michel Tremblay's fiction, Quebec is a prison in which the wardens are the inmates themselves », *Saturday Night*, vol. 99, no 7, July 1984, pp. 43-45.
- MARCOTTE**, Gilles, « Thérèse, Pierrette et les autres », *L'Actualité*, vol. 6, no 1, janvier 1981, p. 63.
- MARTEL**, Réginald, « Tant de monde à tant aimer! Michel Tremblay », *La Presse*, 25 octobre 1980, p. C-1 et p. C-3.
- MOSS**, Jane, « School days », *Canadian Literature*, no 103, winter 1984, pp.123-125.
- NOËL**, Francine, « Thérèse et Pierrette, et Simone, sont-elles « regardables » ? », Préface au second tome du cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991, 327 p., pp. 7-13.
- OUELLETTE-MICHALSKA**, Madeleine, « Le dernier roman de Michel Tremblay. Jusqu'où écrire « joual » sans trahir », *Le Devoir*, 18 octobre 1980, p. 23.
- PETERSON**, Maureen, « Lazy writing plagues Tremblay's « Thérèse » », *The Gazette*, march 17, 1984, pp. 1-2.
- POULIN**, Gabrielle, « Musique de chambre vs concert symphonique », *Lettres québécoises*, no 22, été 1981, pp. 17-19.
- ROUX**, Paul, « Tremblay à l'école de Balzac et de Brahms », *Le Soleil*, 1<sup>er</sup> novembre 1980, p. D-5.
- ROYER**, Jean, «        », *Le Devoir*, 5 mars 1983, p. 18.
- SCOTT**, Gail, « Michel Tremblay takes a swipe at the Catholic Church-feminine version », *The Globe and Mail*, 7 février 1981, p. 23.
- THÉRIAULT**, Jacques, « Michel Tremblay et Victor-Lévy Beaulieu / Damnées fillettes », *Le Livre d'ici*, vol. 6, no 1, 8 octobre 1980.
- TRUDEL**, Clément, « Michel Tremblay, romancier des années quarante », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> octobre 1980, p. 15.



VANASSE, André, « Turgeon, Beauchemin, Tremblay et les autres... », *Voix et images*, vol. VII, no 2, hiver 1986, pp. 417-419.

### LA DUCHESSE ET LE ROTURIER

-----, « *La duchesse et le roturier* », *La Presse*, 9 octobre 1982, p. C-2.

ALMÉRAS, Diane, « L'écrivain et le roturier », *Relation*, vol. 43, no 491, juin 1983, pp. 171-172.

AN., « *La duchesse et le roturier. Chroniques du Plateau Mont-Royal / 3* », *L'Écrlu*, vol 2, no 5, mars 1983, p. 5.

BIVILLE, Claire R., « Michel Tremblay. *La duchesse et le roturier* », *L'Écrlu*, vol. 3, no 1, août 1983, pp. 10-11.

BOISSEAU, Nathalie, [*La duchesse et le roturier*], *L'Écrlu*, vol. 3, no 1, août 1983, p. 11.

BROUILLET, Christine, « *La duchesse et le roturier* », *Nuit Blanche*, no 7, automne 1982, p. 9.

DORION, Gilles, « *La duchesse et le roturier* », *Livres et auteurs québécois*, 1982, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 80-82.

DROLET, Daniel, « « *La duchesse et le roturier* » de Michel Tremblay. Un assortiment étonnant... », *Le Droit*, 13 novembre 1982, p. 26.

LAMIRANDE, Claire de, « « *La duchesse et le roturier* » de Michel Tremblay. Un immense roman populaire », *Le Droit*, 20 novembre 1982, p.18.

LAPIERRE, René, « Les Prix de la crise », *Liberté*, vol. 25, no 2 « 146 », avril 1983, pp. 78-82.

LEBLANC, Alonzo, « Femmes en solo », *Littérature du Québec et du Canada français*, « Le Théâtre », no 5, Éditions de l'Université d'Ottawa, hiver - printemps 1983, pp. 89-97.

LEBLOND, Chantal, « Louons Tremblay », *Le Continuum*, 18 octobre 1982, p. 10.

LÉVESQUE, Robert, « Le dramaturge... le romancier », *Le Devoir*, 10 novembre 1984, p. 23 et p. 32.

**MAILHOT**, Laurent, « Le rêve », *Canadian Literature*, no 99, winter 1983, pp. 130-132.

**MANGUEL**, Alberto, « The other solitude », *Books in Canada*, vol. 12, no 5, may 1983, pp. 7-10.

**MARCOTTE**, Gilles, « Une spectaculaire chronique du Plateau Mont-Royal », *L'Actualité*, vol. 8, no 1, janvier 1983, p. 57.

**MARCOTTE**, Gilles, « Le temps du Matou », « Autrement le Québec, Conférences 1988-1989 », *Paragraphes*, no 2, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1989, pp.33-49.

**MARTEL**, Réginald, « La rue Fabre qui mène partout », *La Presse*, 9 octobre 1982, p. C-2.

**MICHON**, Jacques, « [La duchesse et le roturier] Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 52, no 4, summer 1983, pp. 332-342.

**PELLETIER**, Mario, « Michel Tremblay. Un grand courant de vie », *Le Devoir*, 2 octobre 1982, p. 27.

**PETERSON**, Maureen, « Tremblay dons new teacher's hat », *The Gazette*, septembre 19, 1981, p. 64.

**POULIN**, Gabrielle, « Le désespoir créateur », *Lettres québécoises*, no 29, printemps 1983, pp. 19-21.

**SIMON**, Sherry, « Theatre world plays major role in « Duchesse » », *The Gazette*, octobre 9, 1982, p. C-5.

**TASCHEREAU**, Yves, « Pour saluer Michel Tremblay », *Le Livre d'ici*, novembre 1982, p. 13.

**TREMBLAY**, Régis, « Michel Tremblay publie le dénouement des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Le Soleil*, 29 septembre 1982, p. E-11.

**TREMBLAY**, Régis, « Michel Tremblay Must go on! », *Le Soleil*, 9 octobre 1982, p. C-7.

### DES NOUVELLES D'ÉDOUARD

-----, -----, « Tremblay rapporte d'autres nouvelles d'Édouard », *Le Soleil*, 31 octobre 1984, p. F-7.

**BROUILLET**, Christine, « Des nouvelles d'Édouard », *Nuit Blanche*, no 17, février / mars 1985, p. 5.

**CARDINAL**, Jacques, « L'épreuve de la France. Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay », été 1995, *Études françaises*, pp. 109-128.

**DROLET**, Daniel, « Tremblay's low-life tales », *The Gazette*, 17 novembre 1984, pp. 1-5.

**HÉBERT**, François, « Mourir dans un parking », *Le Devoir*, 17 novembre 1984, p. 23.

**LAURIER**, Marie, « La vie littéraire », *Le Devoir*, 28 juillet 1984, p. 19.

**LEVENE**, Mark, « Fictions », *University of Toronto Quaterly*, vol. 57, no 1, fall 1987, pp. 7-32.

**MARCOTTE**, Gilles, « Mauvaises nouvelles d'Édouard », *L'Actualité*, vol. 10, no 2, février 1985, p. 79.

**M [ARTEL]**, R [éginald], « Le dernier Tremblay se vend bien », *La Presse*, 1<sup>er</sup> novembre 1984, p. B-7.

**MARTEL**, Réginald, « La grande virée d'Édouard », *La Presse*, 1<sup>er</sup> décembre 1984, p. E-3.

**MICHON**, Jacques, « Heureux qui comme Ulysse... », *Voix et images*, vol. XI, no 1, automne 1985, pp.136-139.

**PELLETIER**, Mario, « Il ne faut pas prendre des travestis pour des lanternes », *Liberté*, juin 1985, vol. 27, no 3 [159], pp. 96-100.

**POULIN**, Gabrielle, « Des nouvelles d'Édouard de Michel Temblay. Pitoyable, drôle et sublime », *Le Droit*, 10 novembre 1984, p. 26.

**POULIN**, Gabrielle, « Des menteries bien organisées », *Lettres québécoises*, no 37, printemps 1985, pp. 17-19.

**ROY**, Pierrette, « Un écrivain lucide avec le goût du risque », *La Tribune*, 15 octobre 1983, p. B-1.

**ROYER**, Jean, «        », *Le Devoir*, 3 novembre 1984, p. 22.

**RUDEL-TESSIER**, Danièle, « *Des nouvelles d'Édouard* », *Châtelaine*, vol. 26, février 1985, p. 14.

**T[REMBLAY]**, R[égis], « Édouard et le retour à la mère...patrie », *Le Soleil*, 15 décembre 1984, p. D-2.

**TREMBLAY**, Régis, « Michel Tremblay : on m'aime mieux comme romancier », *Le Soleil*, 15 décembre 1984, p. D-2.

**TREMBLAY**, Régis, « « *Des nouvelles d'Édouard* » Excentricités et esprit dévastateur », *Le Soleil*, 26 janvier 1985, p. C-4.

### **LE PREMIER QUARTIER DE LA LUNE**

**PATERSON**, Janet M., «        », *University of Toronto Quaterly*, vo. 60, no 1, fall 1990, p. 22.

**BEAUNOYER**, Jean, «        », *La Presse*, 19 novembre 1989, p. B-3.

**BÉLANGER**, Reine, « *Le premier quartier de la lune* », *Nuit Blanche*, no 38, décembre 1989 / janvier-février 1990, p. 10.

**FORTIN**, Claude B., « Michel Tremblay boucle la boucle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *La Presse*, 2 août 1989, p. C-6.

**MARTEL**, Réginald, « Le pèlerinage de Michel Tremblay au pays de l'enfance », *La Presse*, Montréal, 9 septembre 1989, p. K-1.

**MILOT**, Louise, « Plateau Mont-Royal : fin de la première période », *Lettres québécoises*, no 56, hiver 1989-1990, pp. 20-21.

**MONTPETIT**, Caroline, « Tremblay ouvre une autre porte de la maison de son enfance », *La Presse*, 2 septembre 1989, p. K-1 et p. K-2.

**PARIZEAU**, Alice, « Entre le rêve et la réalité », *Le Devoir*, 9 septembre 1989, p. D-2.

**SALETTI**, Robert, « Surcroît poétique. *Le Premier Quartier de la lune* », *Spirale*, janvier 1990, pp. 12-13.

**VOISARD**, Anne-Marie, « *Le premier quartier de la lune*. La forêt enchantée des mots de Tremblay », *Le Soleil*, 26 août 1989, p. F-9.

### MARCEL POURSUIVI PAR LES CHIENS

**AN.**, « *Marcel poursuivi par les chiens / Une idée de vengeance* », *La Presse*, Montréal, 17 septembre 1992, p. C-3.

**BEAUNOYER**, Jean, « Brassard - Tremblay : une fidélité à toute épreuve », *La Presse*, 23 mai 1992, p. E-1 et p.E-8.

**BEAUNOYER**, Jean, « Création de *Marcel poursuivi par les chiens* », *La Presse*, 6 juin 1992, p. E-10.

**BEAUNOYER**, Jean, « *Marcel poursuivi par les chiens*. Comme une..... panne d'amour ? », *La Presse*, 6 juin 1992, p. E-10.

**BOULANGER**, Luc, « *Marcel poursuivi par les chiens* », *Voir*, 11 juin 1992.

**DAVID**, Gilbert, « Tremblay explore le vertige de la vengeance », *Le Devoir*, 30 mai, 1992, p. C-1.

**DEMERS**, Edgard, « Marcel, Thérèse et leurs fantômes », *Le Droit*, 1<sup>er</sup> octobre 1994, p. A-8.

**DONNELLY**, Pat, « Tremblay play is talky drama for patient people », *The Gazette*, 13 juin 1992, p. D-10.

**DOSTIE**, Bruno, « Marcel poursuivi par les chiens, un « retour à la violence » », *La Presse*, Montréal, 29 février 1992, p. E-6.

**DUCHARME**, André, « Michel Tremblay poursuivi par Marcel », dans « *Marcel poursuivi par les chiens* », Programme du TNM, 1992, p. 3.

**FILION**, Pierre, « Le retour du pigeon », Programme du TNM, 1992, p. 1.

**JUBINVILLE**, Yves, « L'infini parachèvement d'une œuvre », *Spirale*, no 120, décembre 1992 / janvier 1993, p. 16.

**LABRECQUE**, Marie, « *Marcel poursuivi par les chiens* », *Voir*, 28 mai 1992.

**LÉVESQUE**, Robert, « Michel Tremblay par lui-même », *Le Devoir*, 17 décembre, 1991, p. B-3.

**LÉVESQUE**, Robert, « L'événement de la semaine. *Marcel poursuivi par les chiens*, de Michel Tremblay », *Le Devoir*, 5 juin 1992, p. B-3.

**LÉVESQUE**, Robert, « Une tragédie posée sur de la ouate », *Le Devoir*, 9 juin, 1992, p. B-3.

**PRESSE CANADIENNE**, « *Marcel poursuivi par les chiens / Une idée de vengeance...* », *La Presse*, 17 septembre 1992, p. C-3.

**SAINT-HILAIRE**, Jean, « *Marcel poursuivi par les chiens. Une pièce de Tremblay dure, mais très poétique* », *Le Soleil*, 11 septembre 1992, p. A-7.

**TREMBLAY**, Régis, « *Marcel poursuivi par les chiens... vu par Michel Tremblay* », *Le Soleil*, 12 septembre 1992, p. C-7.

**VIGEANT**, Louise et Nadine **VINCENT**, « *Marcel poursuivi par les chiens* », *Cahiers de Théâtre Jeu*, no 64, septembre 1992, pp. 135-139.

**VIGEANT**, Louise, *Une fuite sans fin*, dans *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, *Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman*, 1993, pp. 229-237.

### **UN OBJET DE BEAUTÉ**

**BERTIN**, Raymond, « *Un objet de beauté de Michel Tremblay* », *Voir*, 4 décembre 1997.

**CHARTRAND**, Robert, « Un bien long récit court... », *Le Devoir*, 29 novembre 1997, p. D-3.

**CREVIER**, Gilles, « Le Marcel de Michel Tremblay rêve encore », *Le Journal de Montréal*, Samedi, 22 novembre 1997, p. 20.

**LAPOINTE**, Josée, « L'histoire d'un génie qui s'ignore », *Le Droit*, 22 novembre 1997, p. A-10.

**LAPOINTE**, Josée, « Le nouveau livre de Michel Tremblay *Un objet de beauté : Apocalypse sur la rue Fabre* », *Le Soleil*, 22 novembre 1997, p. D-1 et p. D-15.

**MARCOTTE**, Gilles, « Marcello del Plato Monte Royale », *L'Actualité*, février 1998, pp. 79-80.

**MARTEL**, Réginald, « À 23 ans, le petit Marcel est encore un enfant », *La Presse*, 16 novembre 1997, p. B-3.

111. **ÉTUDES SUR LE RÉALISME MAGIQUE, LE FANTASTIQUE, LE MERVEILLEUX ET L'ÉTRANGE**

**BELLEAU**, André, « Fonction du fantastique », dans *Surprendre les voix*, Boréal, Montréal, 1986, 237 p., pp. 69-71.

**BESSIÈRE**, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974, 256 p.

**BLIER**, Chantal, *Le fantastique chez Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1992, 125 p.

**BOIVIN**, Aurélien, « Le Conte fantastique au XIXe siècle : essai de classification », dans *Le Conte fantastique québécois au XIXe siècle*, Montréal, Fides, 1987, 440 p., pp. 5-27.

**BRION**, Marcel, *L'art Fantastique*, Verviers, Marabout Université, 1965, 456 p.

**BRUDO**, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, P.U.F., 1995, 253 p.

**CAILLOIS**, Roger, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1962, 182 p.

**CAILLOIS**, Roger, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1975, 281 p.

**CAILLOIS**, Roger, « De la féerie à la science-fiction », dans *Images... images... images..*, Paris, Gallimard, 1960, 153 p.

**CASTEX**, Pierre-Georges, *Anthologie du Conte Fantastique Français*, Paris, Éditions José Corti, 1963, 348 p.

**CASTEX**, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éditions José Corti, 1962, 365 p.

**CHANADY**, Amaryll Béatrice, *Magical realism and the fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1985, 183 p.

**COLLOQUE DE CERISY**, *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1991, 247 p.

**DES ROCHES**, Martin, *Le temps visible : traces photographiques dans l'œuvre fantastique de Théophile Gautier*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1996, 91 p.

**DUPERRAY**, Max, *Du Fantastique en Littérature : Figures et Figurations*, « Essais et bibliographie », Publication de l'Université de Provence, 1990, 213 p.

**ÉMOND**, Maurice, « Lecture thématique d'un roman fantastique : *Les demoiselles de Numidie* de Marie José Thériault », dans *Le roman québécois depuis 1960*, coll. « Méthodes et analyses », CRELIQ, Université Laval, 1992, 318 p., pp. 17-34.

**ÉMOND**, Maurice, « Introduction », dans *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XXe siècle*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1987, 280 p., pp. 5-11.

**ÉMOND**, Maurice, (sous la direction de), *Les voies du fantastique québécois*, Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Québec, *Nuit Blanche* Éditeur, coll. « Séminaire », 1990, 246 p.

**ESCOMEL**, Gloria, *Occultisme et littérature fantastique francophone de 1945 à nos jours*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, 238 p.

**FLORES**, Angel, « Magical Realism in Spanish American Fiction », dans *Hispania*, XXXVII, 2, Mai, 1955, pp. 187-192.

**JORDY**, Jean et Gérard **LANGLADE**, *Contes fantastiques*, coll. « Parcours de lecture », Paris, Bertrand-Lacoste, 1991, 127 p.

**LIMOGES**, Alexandre, *Mort à venir. L'abîme et la revenante dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1999, 98 p.

**LORD**, Michel, « Le fantastique et la science-fiction au Québec : panorama de la production de l'année 1985 », *Voix et images*, vol. XI, automne 1985, pp. 571-578.

**LORD**, Michel, « Le fantastique québécois depuis 1980 », *L'Action Nationale*, vol. LXXXI, no 3, mars 1991, pp. 380-399.

**MABILLE**, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1963, 322 p.

**MALRIEU**, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.

**MILNER**, Max, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, José Corti, 1960, volume 1, 622 p., volume 2, 573 p.

**MONARD**, Jean et Michel **RECH**, *Le merveilleux et le fantastique*, Librairie Delagrave, 1974, 127 p.

**PARADIS**, Andréa, *La littérature fantastique et de science-fiction canadienne*, Visions d'autres mondes, Quarry Press, Éditions RD, Bibliothèque nationale du Canada, 1995, 286 p.



**PONNAU**, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Centre Régional de Publications de Toulouse, 1987, 355 p.

**SÉGUIN**, Robert-Lionel, *La Sorcellerie au Québec du XVIIe au XIXe siècle*, Leméac / Payot, 1978, 250 p.

**SPEHNER**, Norbert, *Bibliographie analytique et critique des études sur la littérature fantastique (1900-1976)*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977, 280 p.

**SPEHNER**, Norbert, *Écrits sur le fantastique, Bibliographie analytique des études & Essais sur le fantastique publiés entre 1900-1985*, Longueuil, Éditions Le Préambule, Québec, 1986, 349 p.

**STEINMETZ**, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1990, 126 p.

**TODOROV**, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1970, 188 p.

**VAX**, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1963, 121 p.

**VAX**, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965, 314 p.

**WEISGERBER**, Jean (dir.), *Le Réalisme magique, Cahiers des Avant-Gardes*, Bruxelles, Éditions l'Âge d'Homme, 1987, 301 p.

#### IV. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

**BACHELARD**, Gaston, « Le Labyrinthe », dans *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 339 p., pp. 210-260.

**CHEVALIER**, Jean et Alain **GHEERBRANT**, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 1982, 1060 p.

**GRIMAL**, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1951, 574 p.

**HAMON**, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 180 p., pp. 115-180.

**LINDON**, Denis, « Thésée et le Minotaure », dans *Les Dieux s'amuse : précis de mythologie grecque*, Paris, J.C. Lattès, 1984, 311 p., pp. 62-66.

**MAILHOT**, Laurent, *La littérature québécoise*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1974, 128 p.

**MARIE-VICTORIN** (Frère), *Flore Laurentienne*, Université de Montréal, septembre 1964, 925 p.

**PROPP**, Vladimir J.A., *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970, 246 p.

**SIROIS**, Antoine, *Montréal dans le roman canadien*, Didier, 1968, 195 p.

#### V. *BIBLIOGRAPHIES CRITIQUES COMPLÉMENTAIRES*

**CAMBRON**, Micheline, (sous la direction de ), *L'ILE*, [www.litterature.org](http://www.litterature.org)

\_\_\_\_\_, Dossiers de presse de la bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke :1966-1981, 226 p. ; 1974-1987, 174 p.