

De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal

Richard Duchaine

Volume 18, Number 1 (52), Fall 1992

Les écritures masculines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200996ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200996ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duchaine, R. (1992). De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal. *Voix et Images*, 18(1), 39–51. <https://doi.org/10.7202/200996ar>

Article abstract

Résumé

À partir d'une brève comparaison entre Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy et les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay, cet article veut questionner la "masculinité" du réalisme. Un premier moment de la démarche consiste à mettre en lumière la grande solidarité des textes de Tremblay avec une "culture au féminin" telle qu'esquissée par certaines critiques. Le moment second tend surtout à montrer que le réalisme masculin est une notion toute relative, en dégagant les aspects communs entre les oeuvres d'un écrivain et d'une écrivaine. Le troisième moment vise finalement à saisir la différence entre les démarches scripturales d'ensemble des deux auteurs, afin de souligner que d'un certain point de vue, Michel Tremblay "dépasse" l'opposition écrit réaliste/écrit intimiste, opposition marquée dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, signalant ainsi les problèmes que pose le rattachement a-priori des genres biologiques et des genres littéraires.

De quelques occasions de bonheur sur le Plateau Mont-Royal

Richard Duchaine, Université Laval

À partir d'une brève comparaison entre Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy et les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay, cet article veut questionner la « masculinité » du réalisme. Un premier moment de la démarche consiste à mettre en lumière la grande solidarité des textes de Tremblay avec une « culture au féminin » telle qu'esquissée par certaines critiques. Le moment second tend surtout à montrer que le réalisme masculin est une notion toute relative, en dégagant les aspects communs entre les œuvres d'un écrivain et d'une écrivaine. Le troisième moment vise finalement à saisir la différence entre les démarches scripturales d'ensemble des deux auteurs, afin de souligner que d'un certain point de vue, Michel Tremblay « dépasse » l'opposition écrit réaliste/écrit intimiste, opposition marquée dans l'œuvre de Gabrielle Roy, signalant ainsi les problèmes que pose le rattachement a priori des genres biologiques et des genres littéraires.

Participer à un dossier ayant pour cadre ou pour dynamique la saisie d'une ou d'écriture(s) masculine(s) constitue certes une avancée sur un terrain glissant, dont je ne puis dire si les plus grands risques concernent le chercheur ou la problématique elle-même. Glissant en effet, puisqu'il est difficile — et surtout absurde — de prétendre aborder d'un point de vue « angélique » (d'aucuns diraient démoniaque ou pervers) une question qui convoque d'aussi près la subjectivité; glissant aussi car à plusieurs égards insaisissable. Une remise en question guette donc autant le critique que l'objet même de la réflexion.

Écriture(s) masculine(s) : cette mise entre parenthèses d'une quantification n'est pas sans rappeler celle assignée jadis — et encore amplement aujourd'hui — aux femmes. Celle-ci avait toutefois l'avantage d'être claire et sans ambiguïté. On savait qui était dans la parenthèse et qui n'y était pas. Le sens — ou la destination — de la parenthèse

qui nous occupe ici, pour être plus ambigu, semble cependant moins stérilisant, davantage « pluriel » : s'agit-il d'une marginalité autre que générique ? S'agit-il de textes d'hommes en marge d'une écriture masculine canonique ? Fictives ou non, de telles marginalités questionneraient la pertinence, voire même l'existence de la catégorie fondatrice, soit l'écriture masculine ou, originellement, l'Écriture. Cette dernière, d'omniprésente et d'omnipotente se verrait ainsi confinée à un noyau « dur » par rapport auquel se définirait(aient) l'(les) auteur(s). Ou bien au contraire, tirant leçon de son vis-à-vis féminin, le champ masculin du discours se dirigerait vers une apparence de multivocité dans une stratégie de séduction, ultime recours en vue de sa survivance, s'associant ainsi au subterfuge bien connu de « l'homme rose ».

Ce qui est en cause, donc, c'est le devenir même de la parenthèse pluralisante : ou bien elle est destinée à disparaître — faisant ainsi éclater l'idée d'une écriture masculine homogène — ou alors à se déplacer vers son support (écriture masculine), marginalisant une pratique naguère hégémonique. Dans un cas comme dans l'autre, on peut se demander comment sont intervenus l'érosion du masculin et le pouvoir de l'écriture pour qu'une telle problématique fasse montre d'une certaine urgence. Si l'écriture (au sens de littérature ici) a une vocation pluralisante (ou, d'un autre point de vue, « différencielle »), il y a tout lieu de croire que la masculinité de son exercice trouve son fondement en un lieu qui lui est « extérieur » ou hétérogène, inscrivant d'emblée l'écriture dans un régime de la re-présentation, dont la « programmation » terroiriste serait un exemple.

Cela expliquerait peut-être le fait que l'on considère le plus souvent le réalisme — du moins en ce qui touche la prose — comme le fondement de l'écriture masculine :

Ce que notre culture a toujours nommé le « roman traditionnel » est en fait une manifestation littéraire de la Maison du Père : une solide construction de langage grâce à laquelle [...] l'écrivain « capte » le réel [...]. Là-dedans, l'écrivain s'assure de son emprise sur l'altérité en se revêtant de l'autorité d'un narrateur omniscient, doté de par le pouvoir de son regard de la capacité de réduire la multiplicité du réel à la cohérence rassurante d'une vision unie¹.

Si le masculin se définit par une volonté dominatrice d'unification et d'univocité, il ne pouvait que perdre au jeu de l'écriture. Si la langue n'est jamais neutre, l'écriture est toujours complexe. Il n'est évidem-

1. Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 28. Les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par les lettres ÉMP.

ment pas question de discuter de ce qu'est le réalisme — ou de son avatar radical, le naturalisme — qui, d'un point de vue scriptural, est ce qu'il y a de plus «artificiel». Nonobstant l'«effet» de ce genre de littérature, je me bornerai à relever ce qui me semble le caractériser en tant que pratique, soit une attitude ou encore une position narrative fondée sur une *capture* de l'Autre (ici le «réel») par une focalisation extérieure et une «extinction» de la voix énonciatrice, donnant l'illusion que l'Autre se donne à voir.

Lecture et écriture dans les *Chroniques*: espaces féminins ?

À ce titre, on sera peut-être étonné de retrouver dans ce dossier les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay. Voilà un auteur en effet dont les écrits romanesques sont cantonnés depuis longtemps dans le réalisme, voire la «tradition», par rapport aux romans «modernes» qui ont investi le champ littéraire depuis l'effervescence tranquille des années 1960. En quoi un tel auteur peut-il être concerné par notre problématique ?

L'idée m'en a été fournie par la lecture du chapitre portant sur *Bonheur d'occasion*, toujours dans l'étude de Patricia Smart (*ÉMP*, p. 254-256²), lecture au cours de laquelle j'ai été frappé par la ressemblance frappante que présentaient certains passages de ce roman avec certaines scènes des *Chroniques*. Un tel phénomène m'est vite apparu fort intéressant. Pourquoi? dira-t-on. Ne s'agit-il pas d'un cas banal de réseau intertextuel dont la littérature québécoise est très étroitement tissée? N'est-ce pas même un des traits spécifiques de l'écriture de surgir dans une conversation toujours déjà commencée? Sans doute. Mais il n'est peut-être pas question ici d'une simple intertextualité, bien que mon expérience de lecture m'amène à souligner toutefois qu'une «communication» entre un texte source d'un auteur féminin et un texte d'auteur masculin ne m'apparaît pas comme une chose si courante ou banale.

D'autant moins que les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et *Bonheur d'occasion* (et peut-être l'œuvre globale de Gabrielle Roy) semblent entretenir des rapports serrés, débordant la simple rencontre de scènes passagères. Il n'est pas question de procéder ici à un examen minutieux des ressemblances et des dissemblances entre les deux textes. J'aimerais plutôt montrer que par le «dialogue» avec Gabrielle Roy, Michel Tremblay se place, au-delà du réalisme de son écriture

2. «Quand les voix de la résistance deviennent politiques: *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin».

qui tendrait à le rattacher au roman masculin traditionnel, au sein d'une culture littéraire où la parole des femmes occupe une place prépondérante. Les *Chroniques* n'ont peut-être même pour objectif que de payer le tribut de cette place ou de rendre compte de sa particularité. Je pose en effet l'hypothèse que les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* dessinent un trajet allant d'une venue au monde (*La grosse femme d'à côté est enceinte*) à une venue à l'écriture de l'enfant anonyme de la grosse femme (*Le Premier Quartier de la lune*)³. On entrevoit déjà le rôle qu'y jouent les femmes, et particulièrement la mise en scène de l'oeuvre d'une femme, *Bonheur d'occasion*:

[...] de savoir que ça se passe à Saint-Henri, que les personnages nous ressemblent pis que leurs problèmes sont comme les nôtres, ça m'empêche d'avoir envie de le lire... Chus t'habituée à être dépaysée quand j'lis, Gabriel. [...] retrouver Montréal, la pauvreté pis la guerre qui vient quasiment de finir... J'ai besoin d'espace [...] pis j'en trouve dans les livres!

[...] la grosse femme se penche une dernière fois sur ce livre dont elle allait parler tout le reste de sa vie avec passion, qu'elle ferait lire à tout le monde autour d'elle [...]. [...] et, beaucoup plus tard, dix ans exactement [...], elle le donnerait à son plus jeune fils en disant: «Ça a été le livre le plus important de mon existence. Lis-lé. Attentivement. T'as la chance de le connaître à quinze ans. Moé, je l'ai connu à quarante-cinq»⁴.

On m'excusera la longueur de ces extraits. Je me la suis permise car elle illustre très clairement la filiation — au sens presque généalogique du terme — entre les textes évoqué et évocant⁵. Évidemment, dans l'ensemble des faits narrés par les *Chroniques*, ces quelques lignes peuvent paraître bien peu pour expliciter une telle filiation. Mais il m'apparaît assez clair qu'au sein de ces *Chroniques* racontant les (més)aventures d'une famille dans le Montréal du milieu du siècle, s'associe une dimension littéraire non seulement parallèle aux intrigues, mais qui entretient avec celles-ci une interaction constante⁶. On

3. J'ai déjà tenté de tracer une esquisse de ce parcours dans «Origines et fondements d'une esthétique. Les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay», *L'Inscription des figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, sous la direction de Louise Milot et Fernand Roy, Québec, CRELIQ, 1992, à paraître.

4. Michel Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, 1982, p. 254-256 [Je souligne].

5. On m'accordera, j'espère, d'identifier le roman décrit par la grosse femme comme étant *Bonheur d'occasion*.

6. J'ai effectué une analyse plus approfondie des figures ou représentations d'écrits dans un mémoire de maîtrise intitulé «Écriture d'une naissance/Naissance d'une écriture. Inscriptions de l'écrit dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay», Université Laval, 1991, 99 f.

peut même postuler que cette dimension scripturale ou plus largement culturelle constitue le lieu où se cimente avec le plus de clarté la continuité narrative des *Chroniques*. Et le personnage de la grosse femme joue un rôle de premier plan dans cette isotopie de l'écriture. Elle représente en quelque sorte la lectrice de la famille, contrairement aux autres personnages, féminins pour la plupart, qui sont surtout des «auditrices» de radio-feuilletons ou de chansons populaires. Le parcours de lecture de la grosse femme permet par ailleurs de mettre en relief une appropriation de son propre cadre spatio-temporel. Si *La grosse femme d'à côté est enceinte*⁷ met en effet en scène une grosse femme avide de littérature étrangère (dans l'espace avec *Bug-Jargal* de Victor Hugo [p. 68-69, 127-128], ou dans le temps avec *La Chasse-galerie* racontée par Josaphat-le-Violon [p.284-294]), *Le Premier Quartier de la lune* se termine sur l'image de son fils qui, surplombant la rue Fabre, rêve de raconter l'histoire de ses habitants et la sienne⁸. L'inscription de la lecture de *Bonheur d'occasion* m'apparaît centrale dans ce trajet, jouant ni plus ni moins le rôle de charnière entre la lecture et l'écriture, puisque après *La Duchesse et le Roturier*, où intervient le roman de Gabrielle Roy, nous sommes surtout conviés à l'expérimentation d'une écriture, d'abord avec le journal «joualisé» d'Édouard à Paris dans *Des nouvelles d'Édouard* et celle, encore embryonnaire, du fils de la grosse femme dans *Le Premier Quartier de la lune*. Il s'agit là bien sûr d'un rôle familier au roman de Gabrielle Roy, à propos duquel on s'accorde pour dire qu'il a été marquant dans l'avènement et la consécration du roman québécois contemporain.

Les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*: une culture au féminin ?

Ces quelques considérations permettent déjà de situer les *Chroniques* par rapport aux romans masculins examinés dans l'essai de Patricia Smart, qui les caractérise, entre autres, de la façon suivante:

[...] la présence du cadavre de la femme [...] soutient l'édifice représentationnel et culturel fondé sur l'économie du désir masculin. Implicites dans tous les récits masculins que nous avons regardés, la haine et la crainte ressenties par l'homme devant le corps féminin sont ici [l'auteur parle des *Grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu] identifiées avec précision comme le refoulé et le point d'aboutissement du récit masculin. (*ÉMP*, p. 248)

D'une façon rapide et sans doute naïve, je me permets de ne pas ranger les romans de Michel Tremblay sous cette description. Bien

7. Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978.

8. *Id.*, *Le Premier Quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989, p. 281. Les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par les lettres PQL.

entendu, le narrateur des *Chroniques* jouit d'une position d'observateur extérieur et privilégié qui fait des acteurs de son discours de véritables objets. Bien qu'ils aient un rôle prédominant dans les récits, les personnages féminins n'en demeurent pas moins à la merci du maître de cérémonie de la représentation. De ce point de vue, la position de Tremblay peut sembler paradoxale. Traditionnelle pour ce qui est de la mise en forme discursive par rapport aux romans masculins marquants depuis au moins le milieu des années 1960 (Aquin, Ducharme, Beaulieu, La Rocque), la prose de Tremblay paraît toutefois se démarquer sur le plan de la «thématique» sexuelle, autant du point de vue de son contenu anecdotique que de celui de la «maternité» littéraire dont elle se réclame.

Et je crois que cette «position esthétique» est reliée à une façon différente de concevoir le rapport de la littérature (et du roman en particulier) avec l'Histoire, conception qui s'éloigne sensiblement de celle relevée chez certains auteurs masculins par Patricia Smart :

[...] la tragédie, l'errance, la noirceur, et le mysticisme exacerbé qui se répètent dans les textes littéraires québécois [...] sans jamais déboucher sur une réconciliation avec le réel, ont toujours semblé correspondre aux grandes lignes d'une quête d'identité associée à la problématique «nationale» et vouée à la circularité par l'impossible situation du pays. (*ÉMP*, p. 14)

Les *Chroniques* ne sont évidemment pas dénuées d'un certain côté tragique. Mais de là à parler de textes noirs, «au mysticisme exacerbé», il y a une marge considérable. Cette plus grande «légèreté» du ton, dans les *Chroniques* de Tremblay, signale selon moi un rapport foncièrement différent aux racines historiques et culturelles. On pense évidemment tout de suite à l'attachement marqué — lassant, diront certains — de ces romans au monde de l'enfance et à une époque qu'on veut croire révolue de notre histoire. Mais surtout, cette série romanesque tente de saisir le mouvement à la fois linéaire et cyclique de l'évolution vers la libération d'une communauté familiale. J'ai tenté de montrer ailleurs⁹ comment le premier mouvement d'appropriation collective de l'espace urbain passait, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, par la convocation d'un folklore rural oublié ou refoulé avec la narration orale de *La Chasse-galerie* (p. 284-294). S'en est suivie une véritable petite «révolution» à la fois urbaine et rurale (rue Fabre), révolution ayant d'ailleurs pour objet l'extériorisation des signes de la régénération (regroupement de femmes enceintes sur le balcon du personnage-titre). Le dépassement des conflits présents

9. Richard Duchaine, «Écriture d'une naissance», *op. cit.*, chapitre 3.

repose donc dans ce roman sur le rappel et la réactivation d'une situation originelle. Il est au demeurant significatif que Tremblay se soit justement consacré à la fictionnalisation des origines de ses principales figures dramatiques (Marie-Lou et plusieurs personnages des *Belles-sœurs* entre autres).

Bien que simplifiée à l'extrême, cette esquisse de l'historicité dans les *Chroniques* de Tremblay me semble avoir une portée plus que théorique et explique dans une certaine mesure la polarisation de leur réception critique. Nul ne contestera le fait que d'un côté, les *Chroniques* ont obtenu un succès retentissant auprès du grand public, et que ce public est majoritairement constitué de femmes. Par ailleurs, le monde sérieux de la critique considère plutôt cette série romanesque — et ce surtout depuis la parution des volumes ultérieurs à *La grosse femme d'à côté est enceinte* — comme relevant d'un passéisme idéologique et d'un conventionnalisme formel.

Au risque de tomber dans la généralisation abusive, cette polarité critique permet peut-être de saisir ce qui est certainement un enjeu sexuel des romans de Tremblay, à savoir de marquer le parti pris de ce dernier pour une culture et une vision historique davantage féminine, si je me fie du moins à ce qu'en dit Françoise Collin :

Alors que la culture masculine, à travers les rites directs ou déguisés de l'initiation, contraint les hommes à renoncer à leurs origines, à la langue maternelle dans laquelle ils ont d'abord été formés et commence donc par une mise à mort qu'elle ne cessera de répéter, la culture au féminin évite ce traumatisme: elle développe et consolide les origines en les dépassant et maintient un lien constant de la maturité avec l'enfance. Elle ne part ni d'un meurtre, ni d'un suicide, ni d'une oblitération honteuse de la mémoire. (citée dans *ÉMP*, p. 17)

On ne saurait mieux dire ce qu'il en est de la position scripturale et culturelle de Tremblay, ou du moins telle que je veux bien la lire.

Un réalisme au féminin ?

Mais si la trame anecdotique des *Chroniques* témoigne d'une conception féminine du rapport aux origines, il n'en demeure pas moins que leur écriture participe d'un courant littéraire reconnu comme « traditionnel » et masculin: le réalisme. Il semble d'ailleurs que Gabrielle Roy ait vite compris le piège de ce paradoxe :

Dans la forme réaliste on se trouve en pleine « culture », avec tous les artifices de la construction que cela implique.

Ainsi n'est-il pas surprenant qu'à partir de *Bonheur d'occasion* [...], Gabrielle Roy ait abandonné le réalisme pour se tourner vers une forme

littéraire plus orientée vers le devenir que vers la clôture des identités : des séries de nouvelles reliées entre elles, et à teneur autobiographique. (*ÉMP*, p. 202, 203)

Voilà un parcours pour le moins différent de celui emprunté par Michel Tremblay, qui en est plutôt « arrivé » au roman. Comparativement à Gabrielle Roy, dont on sait que le premier roman joue un rôle important dans les *Chroniques*, Michel Tremblay apparaît donc davantage comme un auteur tourné vers le passé, voire conservateur sur le plan scriptural. Mais il me semble qu'on rattache un peu trop systématiquement réalisme et écriture masculine. Y a-t-il *un* réalisme? N'y a-t-il pas une « échelle » ou une gradation du réalisme? Ne devrait-on pas parler de réalisme(s)? Patricia Smart tend à le reconnaître d'ailleurs, mettant en évidence les éléments subversifs qui traversent *Bonheur d'occasion*, notamment la voix narrative qui perce une brèche dans le réalisme « au masculin » :

Vision narrative tout empreinte d'un amour qu'il faut bien reconnaître comme *maternel* [...]. Réalisme au féminin, donc, présenté à travers la perspective d'une narratrice qui, plutôt que de ressembler au « Dieu le Père » [...] du réalisme masculin, est bien évoqué par l'image que Rose-Anna Lacasse se fait de Dieu — une mère sollicitée par tous ses enfants / personnages à la fois, et cherchant par son écoute amoureuse à soulager leur misère [...]. (*ÉMP*, p. 201)

Je ne suis pas certain qu'on puisse définir une instance narrative comme une « mère aimante ». Mais je crois qu'en effet la plus grande « proximité » focale de *Bonheur d'occasion*, qui permet de multiplier les points de vue, démarque ce roman de ceux qui — *Trente Arpens*, par exemple — emploient une voix narrative homogène et univoque, soumettant les acteurs romanesques à la logique des situations et des événements de l'histoire. Gabrielle Roy rejoint en ce sens Laure Conan, auteure du premier roman « psychologique » de notre littérature; on sait que cette dernière devait toutefois se résigner par la suite à écrire des romans historiques.

De ce point de vue, les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* peuvent être facilement apparentées au roman de Gabrielle Roy. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* — où est esquissée la même conjoncture historique que *Bonheur d'occasion* — la montée dramatique repose sur la convergence progressive d'une grande multiplicité de trames anecdotiques faisant alterner une foule de points de vue, incluant même celui du chat Duplessis. Une telle multiplicité, sans remettre en cause la logique chronologique, n'en provoque pas moins un effet d'éclatement qui seul permet la saisie en profondeur des événements déterminants des dernières pages du roman. Il ne s'agit pas

d'opposer une écriture «subjectivante» à une écriture «objectivante», ou encore un discours logique à un discours émotionnel ou irrationnel pour ensuite homologuer ces distinctions à la différence sexuelle. Il s'agit plutôt de mettre en lumière une gradation dans la part faite à la complexité du traitement scriptural de la «réalité», complexité ayant justement pour effet de relativiser ce genre de catégorisations quelquefois rapides.

Pour ce qui est des aspects plus stylistiques de la narration, je me limiterai à l'importance du langage non verbal dans la relation mère-fille. Ce jeu gestuel, où le silence s'avère signifiant, semble caractéristique de l'écriture et de la communication féminine, chez Gabrielle Roy :

Dans les scènes où Florentine et Rose-Anna apparaissent ensemble, la technique narrative de Gabrielle Roy révèle, avec une extraordinaire finesse et subtilité, un amour viscéral entre mère et fille qui se bute aux contraintes imposées par le langage et la culture. [...] Dans chaque scène du roman où on les voit ensemble, c'est dans une situation de communication avortée; mais que le discours de la narration [...] révèle en même temps comme des tentatives de rapprochement. C'est entre les mots que parlent les corps de femmes [...]. (*ÉMP*, p. 217)

La scène qui sert d'illustration à Patricia Smart est celle où Florentine reçoit la visite inattendue de sa mère au casse-croûte où elle travaille. Je la comparerai donc à une scène du *Premier Quartier de la lune*, étrangement similaire, où Albertine rend visite pour la première fois à sa fille Thérèse, noctambule de grand renom, à son nouveau lieu de travail, le restaurant *Beau Coq Bar-B-Q* (*PQL*, p. 202-205, 211-217).

Évidemment, chez un auteur comme Tremblay, c'est plutôt la qualité des dialogues — et des monologues — souvent orageux qui constitue la force de l'écriture. Dans cette scène pourtant, Tremblay fait montre d'une fine discrétion, phénomène doublement étonnant puisqu'elle met en présence deux personnages aux réparties et aux comportements explosifs. On assiste plutôt ici à un simulacre d'Albertine, croyant que sa fille s'est «rangée» parce qu'elle est enceinte — à sa grande joie —, simulacre suivi d'un monologue de Thérèse lui annonçant qu'elle retourne dans les bars de la Main pour éviter de périr d'ennui :

«Je retourne au *French Casino*, avec Pierrette, pis j'veux pas entendre un mot!» Albertine faillit dire: «Pis ton bébé?» mais se retint juste à temps. [...]

Thérèse continua de parler, mais tout bas, comme si elle avait monologué pour se convaincre elle-même du bien fondé de ses dires. [...] Albertine ne regardait pas le visage de sa fille; elle suivait sa main, les volutes de fumée [...]. Et elle ne mangeait plus. (*PQL*, p. 213-214)

On peut voir que malgré les similitudes avec l'épisode de *Bonheur d'occasion* — même configuration actorielle et même importance du jeu focal et gestuel — cette scène apporte de sensibles modifications au texte «de référence». Tout d'abord, c'est la perspective maternelle qui est adoptée. Par ailleurs, Albertine rêve de voir Thérèse enceinte — contrairement à Rose-Anna — alors que sa fille s'écarte définitivement du modèle familial pour «avoir du fun¹⁰». Il y aurait en fait tout un travail de comparaison à réaliser entre les structures familiales des deux romans, notamment sur les deux paires mère-fille.

Un autre trait distinctif, plus général celui-là, m'apparaît important. Si dans *Bonheur d'occasion* l'événement dramatique central, la grossesse de Florentine, est perçu comme l'émergence de son destin «à partir de son corps» (*ÉMP*, p. 223), il est plutôt décrit, dans le cas du personnage-titre de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, comme le fruit d'un acte foncièrement réfléchi, faisant fi du jugement de la collectivité environnante. Ceci laisse transparaître un caractère plus «actif» des personnages, qui payent d'ailleurs chèrement leurs transgressions, leur passage vers une nouvelle vie qu'ils espèrent meilleure. Édouard en se travestissant, Thérèse en bambochant et Betty et Mercedes en se prostituant, représentent ni plus ni moins des «pionnières» du Nouveau Monde urbain, laissant loin derrière elles la structure familiale rurale dont elles ne veulent plus et qui d'ailleurs ne veut pas d'elles non plus. Dans ce nouvel espace qui en appelle davantage à l'individualité, le bonheur est constitué d'occasions de plaisir, de libération, illusoire ou non et qu'il faut saisir. Cette conception du bonheur, Thérèse l'expose très clairement à sa mère, rejetant du même coup la condition d'une Florentine :

[Albertine] «Tu verras ben si t'as encore du fun quand t'auras vingt-cinq ans pis que t'auras l'air d'en avoir cinquante.»

Thérèse sourit. Un petit sourire triste, à peine esquissé.

«T'as toujours eu cent ans, moman. Pis t'as jamais eu de fun de ta vie. Moé, j'vas toujours en avoir.» (*PQL*, p. 216)

Les femmes dans les *Chroniques*, du moins certaines d'entre elles, font elles-mêmes leurs occasions de bonheur, ne se contentant pas d'attendre qu'un bon prince — ou un Emmanuel — viennent leur proposer un bonheur d'occasion, prenant davantage l'allure d'un non-

10. Et que dire de la différence entre l'anxiété avec laquelle Florentine attend l'arrivée de Jean Lévesque au début de *Bonheur d'occasion* et l'approche agressive employée par Thérèse auprès de Gérard Bleu dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (p. 183-188)?

malheur. Que Michel Tremblay ait été plus fidèle à la réalité, peu importe. Mais il est clair que ses *Chroniques* tiennent à affirmer l'assomption active, souvent fracassante, par les femmes, de leur condition, donnant lieu à une myriade de révolutions à la fois solitaires et solidaires. Sur un arrière-fond de plainte émergent les cris intermittents mais souvent décisifs de la révolte et de la fête.

Une autobiographie au masculin ?

Les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* reconvoquent donc des configurations spatiale, temporelle et actorielle similaires à celles mises en place dans *Bonheur d'occasion*. On pourrait, à la limite, qualifier les romans de Tremblay de réécriture de celui de Gabrielle Roy ou encore proposer que l'écriture des *Chroniques* s'inscrit dans une entreprise qui vient questionner plus globalement l'itinéraire scriptural d'ensemble de Gabrielle Roy.

J'aimerais d'abord questionner le fameux changement de cap pratiqué par celle-ci, du roman réaliste vers le roman intimiste ou autobiographique. Que les pièges et les artifices propres au réalisme soient à la source de ce changement, cela est plus que probable. Sauf qu'il est difficile de soutenir qu'une écriture «intimiste», «au je» ou plus explicitement autobiographique est automatiquement exempte d'artifices du même ordre. C'est pourquoi j'incline à croire que l'enjeu se situe également du côté de la position énonciative face à ce qu'on appelle la réalité ou le référent, position qui, dans le cas de *Bonheur d'occasion*, est irréductiblement extérieure, posant d'emblée un sujet d'énonciation et un «objet» énoncé, dont il s'agirait de «rendre compte» et ce, indépendamment que ce soit d'une façon «masculinement» indifférente ou «fémininement» interpellée. Le choc ressenti par Gabrielle Roy à la vue de la misère du quartier St-Henri, choc confié par l'auteure elle-même, témoigne bien de ce saisissement *par* le réel.

Un même désarroi se retrouve dans *Des nouvelles d'Édouard*, univers plus fictif j'en conviens. On se souviendra en effet que le narrateur-titre y écrit le journal de son séjour en France; submergé par la métropole culturelle, Édouard revient cependant au bout de trente-six heures. C'est dire que son récit est celui d'un périple et d'un choc, et non le portrait plus ou moins fidèle d'une réalité. C'est d'ailleurs après cet échec, transmué en performance scripturale, qu'Édouard, métamorphosé en Duchesse de Langeais, part à la conquête de la Main nocturne, tout en prenant soin de préserver le secret de sa déconfiture européenne (jusqu'à sa mort, en effet, Édouard n'avait fait lire son journal qu'à la grosse femme). L'émergence d'un sujet d'écriture, la

découverte du pouvoir de la fiction, prennent ainsi le pas sur l'objet. Ceci n'est pas sans rappeler la nouvelle «Les déserteuses» du recueil de nouvelles de Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, où la visite au Québec d'Eveline et de sa fille, plutôt décevante, prend au retour une tournure enchantresse à travers le compte rendu d'Eveline.

Si Michel Tremblay réécrit *Bonheur d'occasion*, c'est précisément dans une visée similaire à celle des écrits ultérieurs de Gabrielle Roy, soit la mise en lumière des origines et des modes d'émergence d'un Sujet d'écriture, fictionnalisé chez Tremblay par la figure de l'enfant de la grosse femme, à laquelle nous nous permettons d'attribuer une valeur autobiographique. Les *Chroniques* prennent en outre une forme «biobibliographique», en narrant de façon «réaliste» la préhistoire des personnages de théâtre de l'auteur, dont il se donne comme le contemporain, si on accepte de l'associer à l'enfant de la grosse femme.

Cette intégration à ses personnages de théâtre «fictifs» s'explique peut-être par le fait que, contrairement à Gabrielle Roy, ce n'est pas une étrangeté ou une extériorité face à un cadre spatio-temporel qui définit la position énonciative de Tremblay par rapport à ses fictions dramatiques, mais une extériorité face à un cadre «narratif», discursif, la parole de l'auteur de théâtre s'effaçant systématiquement au profit de celle déléguée aux personnages. Avec la prose des *Chroniques*, il peut se mettre en scène, en discours avec eux, tout en retraçant à la fois les modalités d'une prise de distance nécessaire, distanciation qui semble à l'origine de la venue à l'écriture (de même que de la venue au monde, d'ailleurs). On pourrait presque parler d'une «écologie» de l'écriture où le texte, qui doit être autonome pour exister, doit d'un même souffle sa survie à son ouverture sur l'extérieur (réalité ou intertextualité). La distance comme fondement et obstacle scriptural, voilà un paradoxe d'où il n'est pas étonnant de voir surgir «détresse et enchantement», ce que Michel Tremblay exprime assez clairement dans «La parade des soldats de bois», véritable écho de «La voix des étangs» de Gabrielle Roy:

Pour la première fois, j'eus l'impression d'être tout seul au milieu du monde, une expression que je reprendrais souvent, plus tard, quand je commencerais à écrire pour me soulager, me confesser, me purger d'un secret trop grand pour moi et que je mettrais encore plus tard dans la bouche de mes personnages de théâtre pour exprimer l'impuissance¹¹.

D'une facture réaliste, comme *Bonheur d'occasion*, les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay semblent donc répondre à

11. Michel Tremblay, «La parade des soldats de bois», *Les Vues animées*, Montréal, Leméac, 1990. p. 90.

un projet qui se rapproche davantage des écrits autobiographiques de Gabrielle Roy : saisir le surgissement d'un destin d'écrivain. Toutefois, en demeurant dans le registre de la fiction romanesque (je serais tenté de qualifier les *Chroniques* d'autobiographies «au il»), la série de romans de Tremblay permet de dépasser l'irréductible opposition entre fiction «réaliste» et «réalité» autobiographique, opposition illustrée d'ailleurs par l'oscillation de la production de Gabrielle Roy. C'est dire que réalité et fiction, biographie et bibliographie deviennent chez Tremblay des catégories toutes relatives, difficiles à partager. Il est significatif à ce titre que les fictions inscrites dans l'anecdote (*Bug-Jargal* de Victor Hugo, *La Chasse-galerie*, *Bonheur d'occasion* et ce sans parler des chansons populaires) aient une «référence», alors que les figures actorielles qui meublent la fresque sociale des *Chroniques* appartiennent à l'univers «littéral» de l'auteur. En ce sens, les romans de Tremblay témoignent d'un dépassement des contradictions entre les genres, d'une ouverture vers la complexité plus marquée que chez Gabrielle Roy, qui à mon avis, est demeurée piégée par ces catégories.

Je ne soutiens nullement que la qualité de l'écriture ou du style est supérieure chez Tremblay. Je veux seulement mettre en évidence que si une culture ou une écriture «au féminin» se fonde sur un mouvement d'ouverture et de franchissement des limites ou des catégories imposées par un certain type de rationalité, alors Michel Tremblay semble y avoir sa place, du moins en ce qui regarde les genres littéraires. Il apparaît par conséquent plus fécond de parler en termes «scripturaux». Qu'il y ait un écart entre une écriture complexe, plurivoque et une écriture unificatrice et univoque, cela semble aller de soi. Et qu'historiquement, l'une et l'autre aient été — et soient encore — rattachables à la différence sexuelle, cela est plus que probable. Mais le bref examen qui précède devrait nous mettre en garde de transformer ce rattachement en une catégorisation *a priori*, et encore moins à la réduire au sexe d'une signature.