

***Chroniques du Plateau Mont-Royal et Cronache di poveri amanti* : romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini**

Eva-Marie Kröller

Volume 17, numéro 3 (51), printemps 1992

Paul-Marie Lapointe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200982ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200982ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kröller, E.-M. (1992). *Chroniques du Plateau Mont-Royal et Cronache di poveri amanti* : romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini. *Voix et Images*, 17(3), 495–509. <https://doi.org/10.7202/200982ar>

Résumé de l'article

Résumé

Difficile à classer dans les genres traditionnels, une oeuvre comme les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* gagne à être considérée comme une fiction encyclopédique, au sens que donnent à ce terme des critiques comme Northrop Frye, Mikhaïl Bakhtine, Edward Mendelson et Hilary Clark, le caractère encyclopédique de l'oeuvre de Michel Tremblay sera ici mis en lumière par une comparaison avec les *Cronache di poveri amanti* (*Chronique des pauvres amants*) de Vasco Pratolini, un classique de la littérature néo-réaliste italienne. Le présent article montre que l'encyclopédisme de Tremblay, comme celui de Pratolini, explore l'identité nationale et met en place un discours démocratique. Ces observations permettent de nuancer l'affirmation selon laquelle la relation entre les cultures québécoise et italienne repose sur le partage de valeurs conservatrices.

Chroniques du Plateau Mont-Royal et *Cronache di poveri amanti*: romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini *

Eva-Marie Kröller, Université de la Colombie-Britannique

Difficile à classer dans les genres traditionnels, une œuvre comme les Chroniques du Plateau Mont-Royal gagne à être considérée comme une fiction encyclopédique, au sens que donnent à ce terme des critiques comme Northrop Frye, Mikhaïl Bakhtine, Edward Mendelson et Hilary Clark. Le caractère encyclopédique de l'œuvre de Michel Tremblay sera ici mis en lumière par une comparaison avec les Cronache di poveri amanti (Chronique des pauvres amants) de Vasco Pratolini, un classique de la littérature néo-réaliste italienne. Le présent article montre que l'encyclopédisme de Tremblay, comme celui de Pratolini, explore l'identité nationale et met en place un discours démocratique. Ces observations permettent de nuancer l'affirmation selon laquelle la relation entre les cultures québécoise et italienne repose sur le partage de valeurs conservatrices.

C'est dans un langage qui fait écho à la Bible que Philippe Haeck écrit en 1983: «Au commencement, il y a *Le Ciel de Québec*¹», lorsqu'il fait du roman de Ferron le modèle d'œuvres aussi vastes et hétérogènes que *La Vraie Saga des Beauchemin* et les *Voyageries* de Victor Lévy-Beaulieu, le cycle acadien d'Antonine Maillet, *De l'amour dans la ferraille* de Roch Carrier et les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay. Bien que les critiques aient été impressionnés par l'envergure de chacun de ces ouvrages, ils ont éprouvé certaines difficultés à s'accorder sur la meilleure façon d'en définir le genre. Quand

* Ce texte a été traduit par Françoise Wolfohn.

1. Philippe Haeck, «La fonction fantastique», *Voix & Images*, vol. VIII, n° 3, printemps 1983, p. 427.

il évoque *Le Ciel de Québec*, Haeck se hasarde à parler de «roman d'apprentissage», de «chronique», d'«épopée», d'une «bible en québécois»². Pour sa part, Alonzo Le Blanc qualifie le livre de Ferron d'«œuvre colossale, qui fait éclater les frontières habituelles du genre romanesque»³, alors que Gilles Pellerin avertit les lecteurs qui voudraient interpréter le livre de Carrier comme une histoire romancée qu'

on entre de plain-pied dans le domaine de l'archétype [où] la tentation de l'allégorie est toujours présente [et qu']il s'ensuit que l'œuvre ne peut pas davantage être considérée comme une chronique régionaliste des années duplessistes⁴.

Les écrivains eux-mêmes soulignent le fait que leurs ouvrages défient le genre conventionnel et ils inventent, comme le fait Victor-Lévy Beaulieu, des classifications arbitraires telles que «lecture-fiction», «romaman», et «plagiaire».

Parce que le genre auquel se rattachent ces ouvrages d'envergure combine des éléments de poésie, de fiction, de théâtre et de reportage, la meilleure solution est peut-être de les qualifier d'«épopées». Encore que l'épopée présuppose un univers dans lequel l'héroïsme est inévitablement lié à un système fermement établi de hiérarchies sociales et religieuses. En dépit de leur tentative de toucher à toutes les classes sociales et à toutes les croyances reconnues, *Le Ciel de Québec* et les écrits qui l'ont suivi remettent sérieusement en question, au contraire, les notions traditionnelles d'héroïsme et d'histoire, tout en détruisant les mythes en place. Pour désigner ces œuvres que sont la Bible, *La Divine Comédie* de Dante, *La Comédie Humaine* de Balzac, *La Légende des siècles* de Victor Hugo, *Moby Dick* d'Herman Melville, *Ulysse* de James Joyce et *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, des critiques comme Mikhaïl Bakhtine, Northrop Frye, Edward Mendelson et Ronald T. Swigger ont proposé le terme «romans encyclopédiques», terme qui reconnaît l'attitude de détachement rationaliste que l'on rencontre souvent dans de tels ouvrages, mais qui souligne aussi la futilité de l'entreprise encyclopédique⁵.

2. *Ibid.*, p. 427, 429.

3. Alonzo Le Blanc, «*Le Ciel de Québec*», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 174.

4. Gilles Pellerin, «Il est long le chemin: *De l'amour dans la ferraille*», *Lettres québécoises*, n° 37, printemps 1985, p. 25.

5. Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas, 1981; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957; Edward Mendelson, «Gravity's Encyclopedia», George Levine et David Leverenz (directeurs), *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, Toronto, Little, 1976, p. 161-195; Ronald T. Swigger, «Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature», *Comparative Literature Studies*, n° 11-12, 1974-1975, p. 357, 366. Malheureusement, j'ai eu connaissance du livre de Walter Moser,

Typiquement critiques des traités d'histoire et de mythologie, les œuvres encyclopédiques naissent en des temps de crises politiques et culturelles et elles traduisent «un sentiment aigu des contradictions de l'époque, sentiment trop longtemps mûri; il s'agit essentiellement du sentiment de la fin d'une époque⁶». On pourrait ajouter qu'elles manifestent tout autant le commencement d'une ère nouvelle; ainsi, *Die Blechtrommel (Le Tambour)* de Günter Grass établit une relation entre les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et le «miracle économique» allemand des années cinquante. L'émergence de nouvelles littératures est parfois marquée par la naissance d'une œuvre encyclopédique, qui constitue l'inventaire à la fois de la tradition autochtone de la nouvelle nation et des différentes valeurs qu'elle importe. Avec ironie, l'œuvre propose habituellement une synthèse d'éléments contradictoires: *Moby Dick* et *Cien Años de soledad (Cent Ans de solitude)* nous viennent bien sûr à l'esprit. Puisqu'elle établit aussi un contact entre des cultures et des époques différentes, il n'est pas étonnant que le Québec contemporain ait produit plusieurs romans encyclopédiques. Le genre avait déjà figuré dans des romans, des œuvres historiques et des poèmes épiques au dix-neuvième siècle, comme *L'Influence d'un livre* d'Aubert de Gaspé (1837), *L'Histoire du Québec de la découverte jusqu'à nos jours* de François-Xavier Garneau (1845-1852) et *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette, mais on rencontre plus d'œuvres encyclopédiques dans la littérature contemporaine des années soixante-dix et quatre-vingt. Les romans d'Antonine Maillet, de Victor-Lévy Beaulieu et de Michel Tremblay rappellent la prodigieuse vision de la société française et américaine de Rabelais, Hugo, Balzac et Melville, tout en présentant de grands panoramas de l'histoire du Québec et de l'Acadie. Ce faisant, ces auteurs, comme leurs prédécesseurs, se concentrent sur un moment historique où la prise de conscience nationale va ou vient d'avoir lieu.

De même, certaines œuvres de la littérature, de l'opéra et du cinéma italiens, comme *La Divine Comédie* de Dante, *I promessi sposi (Les Fiancés)* de Manzoni, les opéras de Verdi, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (L'Affreux Pastis de la rue des Merles)* de Gadda et *1900* de Bertolucci, décernent à tout un peuple le statut de héros engagé dans la quête d'une révélation personnelle et nationale.

La comparaison de textes encyclopédiques du Québec et de l'Italie nous apprend beaucoup sur le discours démocratique de l'un et

Romantisme et Crises de la modernité: poésie et encyclopédie dans le Brouillon de Novalis (Longueuil, Le Préambule, 1989), trop tard pour pouvoir l'inclure dans la discussion.

6. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 156. (Traduction libre)

de l'autre peuples⁷. Deux œuvres encyclopédiques se prêtent particulièrement à une mise en parallèle: ce sont les *Cronache di poveri amanti* (*Chronique des pauvres amants*) (1947) de Vasco Pratolini et les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* que vient d'achever Michel Tremblay. Quoique les similitudes entre les *Cronache* et les *Chroniques* soient parfois étonnantes et bien que l'un des personnages du *Premier Quartier de la lune* établisse un lien entre Florence, la personne, et Florence, la ville, Tremblay ne connaît pas l'œuvre de Pratolini⁸ et la comparaison qui suit doit être lue comme une affinité plutôt qu'une influence littéraire. Il est néanmoins intéressant de noter que Tremblay connaît bien le théâtre politique italien qui partage de nombreuses caractéristiques avec le néo-réalisme carnavalesque de Pratolini. En 1973 notamment, Tremblay signe, pour le Théâtre du Nouveau Monde, une adaptation de la pièce comique à suspense de Dario Fo, *Mistero buffo*, se plongeant lui-même dans ce mélange unique de spectacle populaire, de propagande et de mythes, si apparenté à son propre théâtre.

À part les brefs commentaires de Frye et de Bakhtine, une des rares analyses approfondies du genre encyclopédique est l'œuvre d'Edward Mendelson qui, dans «Gravity's Encyclopedia», propose une description spéculative d'un genre dont la seule raison d'être consiste à éviter les contraintes et, par conséquent, la définition⁹. C'est sur ces perspectives, qui me paraissent particulièrement appropriées aux œuvres de Tremblay et de Pratolini, que repose la présente étude. J'apporterai cependant des modifications à la définition de Mendelson en fonction du contenu particulier des *Chroniques* et des *Cronache*.

L'action des *Cronache di poveri amanti* se déroule à Florence, dans la via del Corno, une rue étroite du quartier ouvrier situé derrière le Palazzo Vecchio:

-
7. Cette entreprise est d'autant plus intéressante que les enquêtes précédentes sur les liens culturels entre l'Italie et le Québec ont plutôt souligné la tradition conservatrice commune aux deux peuples (voir, par exemple, *Le Relazioni*). Par la suite, la passion d'Arthur Buies pour la cause de Garibaldi a semblé moins importante que le zèle des zouaves pontificaux du Québec et une des rares critiques des néo-réalistes italiens à avoir été publiées dans une revue canadienne-française sanctionne les héritiers littéraires de «l'humanisme catholique traditionnel de l'Italie» plutôt que l'expérimentalisme de Moravia, Vittorini, Pavese, Pratolini et Berto (cf. John Navone, «Italian Writing Rediscovered», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXII, n° 3, juillet-septembre 1962, p. 335-341).
 8. Lettre à l'auteur, datée du 21 juin 1989.
 9. La traduction anglaise des *Cronache* indique très clairement à quel point le genre encyclopédique résiste aux classifications traditionnelles du roman: l'éditeur a supprimé tout le dernier chapitre parce qu'il semblait inadéquat de continuer une action qui, selon lui, avait été menée à terme de façon satisfaisante dans le chapitre précédent.

Via del Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali: un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalle curiosità. Occorre abitarvi, o averci degli interessi particolari, per incontrarla. É, tuttavia, a pochi metri da Palazzo Vecchio, che la sotterra sotto la sua mole¹⁰.

Dans cet espace limité, vivent près de cinquante personnages: ménagères, couturières, femmes de ménage, marchands des quatre saisons, un charbonnier, un serrurier, des cafetiers, de modestes organisateurs politiques. Le roman se passe en 1925-1926, c'est-à-dire pendant la montée du fascisme. Aussi la vie dans cette petite rue est-elle un microcosme de la société italienne de l'époque. Quand une série de changements administratifs successifs garantit le contrôle absolu du pouvoir par le parti de Mussolini, l'alliance entre les communistes et les fascistes de Florence se rompt; d'où le commentaire ironique du narrateur:

L'Italia è di nuovo rispettata e temuta nel mondo. La lira è quotata come mai prima d'ora. Il Capitale, affratellato al Lavoro, ha dato incremento alla produzione... E quando una mano ha osato attentare alla Sua persona, i governi di tutti i Paesi si sono congratulati, unanimi, appassionati, per lo scampato pericolo¹¹. (p. 423)

Les *Cronache* sont le témoignage de la conversion de Pratolini qui, après avoir soutenu le fascisme, se tourna vers le marxisme en 1939, au moment où il constata la nature tyrannique du régime du Duce.

Dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, comme dans les *Cronache*, on rencontre un grand nombre de personnages, dont plusieurs sont déjà connus du lecteur qui les a découverts dans la dramaturgie de Tremblay ou dans un roman précédent, *C'è ton tour Laura Cadieux* (1973), qui semble avoir été une sorte d'étude préliminaire pour les *Chroniques*. La rue Fabre est habitée par des ménagères, un

10. Traduction: «La via del Corno a cinquante mètres de long et cinq de large. Elle n'a pas de trottoirs; elle débouche à ses deux extrémités sur via dei Leoni et del Parlascio; elle est comme bloquée entre deux toiles de fond: une île, une oasis, soustraites à tout trafic, à toute curiosité. Il faut y habiter ou bien avoir là des intérêts particuliers, pour s'y trouver. Pourtant, elle n'est qu'à quelques mètres du Palazzo Vecchio qui l'écrase de sa masse.» Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano Mandatori, 1983 [l'édition originale est de 1947], p. 13. La traduction est de Gennie Luccioni, Paris, Albin Michel, «Bibliothèque Albin Michel», n° 11, p. 19. Dorénavant, la pagination du texte original suivra immédiatement la citation; il en sera de même pour la traduction.

11. Traduction: «L'Italie est de nouveau honorée et redoutée dans le monde. La lire n'est jamais montée si haut. Le Capital conjugué avec le travail a fait se développer la production. [...] Quand une main sacrilège a osé se porter contre *Sa Personne*, les chefs de toutes les nations l'ont félicité avec chaleur d'avoir échappé à l'attentat.» (p. 353)

commerçant, un marchand de chaussures, un imprimeur, mais aussi par beaucoup de chômeurs. Là, et dans le quartier qui l'entoure, se côtoient des prostituées, des artistes de variétés, des travestis de même que des religieuses, des prêtres, un médecin. Le premier tome des *Chroniques, La grosse femme d'à côté est encetnie*, parut en 1978, trente-six ans après les événements décrits dans le roman. Ce qui veut dire qu'il existe, comme dans les *Cronache*, un recul temporel suffisant pour prédire l'issue des événements décrits¹². Premier roman de la série, *La grosse femme* commence le 2 mai 1942, au moment où celle-ci se prépare à accoucher de son fils une semaine après le plébiscite sur la conscription. Le plébiscite lui-même et les résultats obtenus (le Québec vota «non» à 72 % et les autres provinces «oui» à 80 %) marquent un autre genre de naissance, plus précisément le début d'une nouvelle ère culturelle et politique. Il est intéressant de noter que le Québec observe alors la montée du nationalisme totalitaire de Mussolini, de Franco et de Salazar avec une certaine sympathie, parce qu'il se présente comme l'affirmation des deshérités latins contre l'impérialisme anglo-saxon. Camillien Houde, le charismatique maire de Montréal (certains, comme Abraham Klein, disent de lui qu'il était démagogue), idolâtrait Mussolini et la Casa Italiana de Montréal servait de centre de propagande aussi bien pour les Italo-Canadiens que pour les Canadiens français. Mais le soutien le plus fort au fascisme vint des groupes ultra-conservateurs comme le mystérieux Ordre de Jacques-Cartier, représentant de cet esprit extrêmement répressif contre lequel les personnages de Tremblay commencent à élever des protestations¹³.

Ni Tremblay ni Pratolini ne permettent cependant à un de leurs personnages de dominer le récit. Le protagoniste a cédé la place à la collectivité, héroïne dont les auteurs relatent minutieusement les activités quotidiennes et la quête du bonheur. En décrivant le sommeil des Cornites, Pratolini parle d'eux comme d'un «géant haletant», une sorte de Gargantua, avant d'identifier les contributions individuelles à ce concert de respirations et de ronflements¹⁴. De même, la famille de la grosse femme procède au rituel du matin — alimentation et défécation — à la façon d'un énorme organisme dont chaque membre remplit une fonction spécifique. Parce qu'il s'agit d'un monde organique — dans les *Cronache*, même la lumière du soleil «vit»: «una lingua di sole si posa sulla coperta amaranto, carezza i braccioli

12. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 163.

13. Cf. Mason Wade, *The French-Canadians*, Toronto, MacMillan, 1962, tome II, p. 916.

14. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 164.

d'ebano levigato¹⁵. (p. 34) —, les deux romans accordent autant d'attention aux animaux qu'aux humains. Les chats, les chiens et les coqs peuplent la via del Corno. Pratolini décrit un grand nombre de ses personnages avec des mots qui se rapportent aux animaux et il confère à ses animaux des qualités proprement humaines. Ses prostituées, par exemple, arpentent la rue d'un pas las, «simile a quello dei cavalli normanni che tirano un carico di due tonnellate¹⁶. (p. 171). La Ti-Lou de Tremblay aime à se souvenir des jours où les ministres du gouvernement et les prêtres la courtoisaient et la surnommaient «la louve d'Ottawa». Mais elle est à la fois plus pitoyable et plus compatissante qu'une louve et elle ne possède pas ce magnétisme démoniaque de la Signora de Pratolini, vieille tenancière vicieuse, douée d'une force animale, avec sa voix stridente de *cicada* et qui caresse ses bracelets d'or, de ses énormes pattes, comme si c'était des chatons. Tremblay va jusqu'à mettre en scène un chien et un chat doués de parole et chacun des deux auteurs dévoile l'ambivalence de la fable animalière dans laquelle force vitale et innocence cohabitent souvent avec stupidité et brutalité. Duplessis, le chat, et Godbout, le chien, sont les compagnons d'un enfant, mais ils sont aussi les allégories des premiers ministres québécois Maurice Duplessis et Adélard Godbout. Cette association non équivoque de l'humanité et de la bestialité enlève encore davantage aux humains leur statut privilégié de protagonistes.

Au lieu de l'intrigue dirigée et formulée du *Bildungsroman*, genre étroitement lié à l'idéal bourgeois d'une promotion sociale fondée sur l'instruction, le modèle de Pratolini, comme celui de Tremblay, est la chronique¹⁷, qui résiste fermement à l'idée de personnage téléologique et d'évolution de l'intrigue. Chez Bakhtine, le genre renvoie aussi bien à la chronique théâtrale de Shakespeare qu'aux vieilles chroniques florentines, comme la *Cronica delle cose occorrenti ne'tempi suoi* (1310-1312) de Dino Compagni ou la *Cronica di Firenze dall'anno MCC in circa sino al MCCCLXX*, connue également sous le nom de *Cronica Domestica* (1367) de Donato Velluti. Ainsi, les luttes qui opposent les fascistes aux communistes au cours des années vingt rappellent à Pratolini «l'antica fazione che ripete le sue stragi¹⁸. (p. 275), une ancienne bataille que l'on peut aussi retrouver dans le duel sanglant qui

15. Traduction: «Une langue de soleil se pose sur la couverture amarante aux pieds du lit, caresse les montants d'ébène poli [...]» (p. 36)

16. Traduction: «Elles ont le pas lourd et traînant des chevaux normands qui charrient plusieurs tonnes.» (p. 152)

17. Cf. Mikhaïl Bakhtine, «Forms of Time and Chronotype in the Novel», *The Dialogic Imagination: Four Essays*, op. cit., p. 84-258.

18. Traduction: «[...] l'antique faction dominante qui répète ses massacres.» (p. 239)

oppose Duplessis à Godbout dans les *Chroniques*. Ces conflits, synecdoques des bouleversements provoqués par deux guerres mondiales, annoncent la disparition des structures et des systèmes anciens et ouvrent la voie à «la première culture commune internationale depuis que l'Europe latine du Moyen-Âge a été divisée entre les cultures nationales de la Renaissance¹⁹». Cependant, le Québec et, à un moindre degré, l'Italie ont été catapultés dans le monde des media de la culture internationale sans avoir eu suffisamment le temps d'affirmer leur conscience nationale et de se définir clairement comme collectivité. Les *Cronache* et les *Chroniques* tentent de combler ce vide en proposant une vision personnelle de l'histoire. En tant que genre, la chronique allie l'objectivité historique à l'enchaînement autobiographique de la mémoire, et les personnages les plus perspicaces de Pratolini et de Tremblay, tels Milena et Édouard, enregistrent avec soin, lors de conversations avec des confidents privilégiés ou dans un journal intime, les histoires de leur croissance personnelle. Cependant, leur réussite intellectuelle et spirituelle ne coïncide pas avec le succès social et financier; au contraire, ils semblent souvent le boycotter. Ainsi, dans *Des nouvelles d'Édouard*, le récit d'Édouard d'un voyage à Paris, en 1947, bref mais prodigieux, se superpose à la description de sa mort, en 1976, dans le *demi-monde* minable de Montréal.

En dépit de l'élément autobiographique, les chroniques de Compagni et de Velluti ne prônaient pas le solipsisme, mais elles évoquaient la puissance et l'efficacité d'une cité-État peuplée de citoyens collectivement responsables. Sous le pavé de la rue Fabre, Tremblay découvre l'embryon d'une telle communauté, dont les membres s'observent les uns les autres avec un intérêt compatissant, sans intolérance ni envie. Afin de reconnaître la ville ancienne sous la nouvelle, Édouard éprouve le besoin d'aller à Paris, et c'est là-bas que ses devoirs de citoyen québécois lui apparaissent clairement. De même, Pratolini reproche aux bourgeois de la via dei della Robbia leur égocentrisme et fait au contraire l'éloge de ceux qui habitent dans le voisinage des Cornites:

Via dei della Robbia è una strada quieta e pulita... Le finestre hanno ante scorrevoli, saliscendi di giunco, persiane intonate alla scialbatura delle facciate. Ogni interno un'isola di affetti, di interessi bene amministrati: un castello ove a sera si ritira il ponte levatoio²⁰. (p. 274)

19. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 165.

20. Traduction: «La via dei della Robbia est une rue tranquille et propre. [...] Les fenêtres ont des stores, des rideaux de jonc, des persiennes assorties à la couleur des façades. Chaque intérieur est une île de sentiments, d'intérêts bien administrés, un château où chaque soir on retire le pont-levis.» (p. 237-238)

Le bourgeois égocentrique de la via dei della Robbia reflète le souci de l'auteur qui, en tant qu'historien, et contrairement au chroniqueur, détermine et modèle les événements pour les adapter à sa propre idéologie²¹. Celle qui manipule le plus impitoyablement les vies de la via del Corno, la Signora, menace de la vider de tous ses habitants, d'en faire une rue privée et de lui assigner son propre nom. En agissant ainsi, elle exerce sa tyrannie sur la via del Corno, mais aussi sur les principes mêmes de l'écriture historique traditionnelle: «Noi sappiamo che sullo svolgimento di una battaglia è più attendibile l'interpretazione dello storico della testimonianza dei generali che l'hanno diretta e dei soldati che l'hanno combattuta²².» (p. 26). Afin de combattre la tyrannie du discours chronologique — et implicitement les restrictions d'une telle perspective — Pratolini recourt à des scènes simultanées, passant rapidement d'un groupe de personnages à un autre. À d'autres moments, il rappelle au lecteur qu'un événement est raconté aux dépens d'un autre qui mériterait qu'on l'examine tout autant. Tremblay aussi a recours à la simultanéité, découpant certaines sections en paragraphes afin de symboliser par une page plus divisée la densité des vies décrites.

Bien que Tremblay et Pratolini regardent le monde de leur enfance avec un certain recul et qu'ils en parlent à la troisième personne, ils n'ont pas l'arrogance de s'élever au-dessus de l'ignorance et du fanatisme qu'ils décrivent. Tout en conservant les bénéfices techniques, ils rejettent, comme les narrateurs épiques de Bertolt Brecht, les implications idéologiques du créateur omniscient; en d'autres mots, ils rejettent l'idéologie du solipsisme pour celle de la démocratie.

Parmi les personnages de Tremblay, il y a quatre femmes, Rose, Violette, Mauve et leur mère, Florence, femmes que personne ne voit, à l'exception d'un enfant, d'une grand-mère agonisante et du chat Duplessis. Ce sont les Parques, tricotant la layette des générations futures, recueillant les souvenirs ancestraux de la rue Fabre et contrebalançant, avec leur connaissance parfois désespérée des éternelles répétitions de la vie, la confusion bruyante des humains qui les entourent. La présence des Parques établit les limites du réalisme: bien que le narrateur omniscient des *Chroniques* sache tout d'elles, il est également assujéti à leur volonté. Les *Chroniques* commencent avant la naissance du fils de la grosse femme, et les Parques ne jugent pas nécessaire de se révéler à lui après qu'il est né: «Y prendra ben sa

21. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 167.

22. Traduction: «Nous savons bien que l'interprétation de l'histoire sur le déroulement d'une bataille mérite plus de considération que le témoignage des généraux qui l'ont commandée ou des soldats qui l'ont faite.» (p. 29)

chance si y veut²³. Contrairement au narrateur, les Parques parlent joual, lui rappelant ainsi les concessions qu'il a faites, ou qu'il fera, aux représentants culturels d'un monde responsable de l'arriération de son propre peuple. Les phrases mises en exergue aux différentes parties de *La Duchesse et le Roturier* sont «les dits de Victoire», les paroles mêmes de la Grand-mère de Tremblay. En préfaçant les volumes précédents de phrases énoncées par des penseurs aussi prestigieux que Galilée ou par des compositeurs comme Brahms, le narrateur apprend au lecteur qu'il doit accepter que la sagesse de Victoire mérite une attention comparable.

Lorsque Tremblay parle de l'influence que la religion exerce sur la rue Fabre, il y fait allusion la plupart du temps comme à une institution inhumaine et dominatrice. La Mère Supérieure, directrice de l'École des Saints-Anges, terrorise les religieuses comme les élèves depuis un bureau aussi implacablement organisé que l'est la chambre de la Signora de Pratolini, à qui la Mère Supérieure ressemble infiniment plus que la pauvre Ti-Lou ne pourrait jamais l'espérer. En exigeant que même leurs plus pauvres sujets les payent, la signora et la Mère Supérieure évoquent la proxénète de la satire ménippée (modèle du roman encyclopédique, selon Hilary Clark); celle-ci s'avère pourvoyeuse de chair humaine, encore une fois, pour un autre couple de géants, plus précisément l'Église d'une part et l'avidité des deux femmes réunies, d'autre part. Comme il l'exprime très clairement dans ses commentaires, Tremblay n'éprouve guère de sympathie pour l'Église, et ce n'est pas une coïncidence qu'il ait choisi le mythe classique des Parques plutôt que le mythe chrétien de l'ange gardien. Au contraire, Pratolini reconnaît une forme populaire de christianisme qui corrige l'impact de la religion institutionnalisée. Des images de la Vierge Marie et de Giuseppe Garibaldi ornent les murs de la maison des Cornites; le récit est tapissé d'allusions à Dante et à Verdi. Nesi, le marchand de charbon, apparaît comme un mélange de Hadès et du diable boiteux; après avoir courageusement tenté de sauver les Florentins lors d'une attaque des fascistes, son adversaire, Maciste, alias Hercule, meurt, les bras écartés, les paumes ouvertes, comme s'il était le Christ sur sa croix. Son dernier geste se retrouve dans celui de Ti-Lou qui meurt «crucifiée à sa fenêtre²⁴», hurlant contre ses amants d'Ottawa. Mais la mort de Maciste est une apothéose, alors que Ti-Lou meurt en pleine défaite, clouée sur la croix de l'hypocrisie bourgeoise; ainsi la gangrène de sa jambe symbolise-t-elle le malaise de l'être

23. Michel Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, 1982, p. 330.

24. *Id.*, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, p. 282.

humain exploité et non, comme dans le cas de celle de Nesi, le signe de la perversité et du mal. Aucun des personnages de Tremblay ne possède l'héritage somptueusement stratifié des Cornites de Pratolini pour qui la religion semble n'être qu'une conviction intime parmi d'autres. Les «anges gardiens» de Pratolini, contrairement aux Parques de Tremblay, appartiennent au monde réaliste de la via del Corno. Aurora Cecchi, fille d'un balayeur des rues, Milena Bellini, fille d'un fonctionnaire du Palais de justice, Bianca Quagliotti, fille d'un marchand de bonbons ambulant, et Clara Lucatelli, fille d'un fossoyeur, sont quatre jeunes femmes du même âge (assez jeunes pour jouer des rôles d'anges dans la procession de la Fête-Dieu, comme le remarque Margherita, la femme de Maciste) qui aident chaque fois qu'elles le peuvent les gens de la via del Corno, même quand parfois cela devient leur propre purgatoire. Aurora, en particulier — et peut-être est-elle une allégorie de l'Italie sous la loi fasciste —, trahit son nom et se laisse maltraiter par Nesi et son fils Otello et elle prend même, de façon masochiste, un certain plaisir à l'humiliation qu'ils lui infligent. Pourtant Milena (dont le nom est synonyme de «paix»), le dernier ange à s'exprimer dans le roman, prononce une prophétie sur l'avenir des siens quand elle dit: «Dobbiamo imparare a parlare e a camminare! Siamo un pezzo avanti! Speriamo almeno di essere nati²⁵!» (p. 486)

Dans les deux romans, le temps se mesure de manière extrêmement réaliste, ponctué, d'une part, par le tic-tac des nombreuses pendules de la rue Fabre et, de l'autre, par la sonnerie de l'horloge du Palazzo Vecchio. Le plan des rues et des quartiers est tracé avec une précision de topographe, comme on peut le voir dans la description de la via del Corno ou dans le trajet des trams que les femmes de la rue Fabre empruntent vers le centre de Montréal: «Mercedes avait rencontré Béatrice dans le tramway 52 qui partait du petit terminus au coin de Mont-Royal et Fullum pour descendre jusqu'à Atwater et Sainte-Catherine, en passant par la rue Saint-Laurent²⁶». Pourtant, la mémoire et l'imagination donnent de l'ampleur à l'existence étriquée des personnages de Tremblay et de Pratolini. Les critiques ont largement commenté la complexité de la structure temporelle des *Cronache* qui, à la manière d'une boîte chinoise, permet d'inclure différentes nappes de temps dans un monde apparemment peu profond²⁷. La grosse femme rêve qu'elle est à Acapulco, Béatrice dans le village de sa mère, et Ti-Lou à Ottawa. Une partie de l'aura du mal qui nimbe la Signora surgit

25. Traduction: «Il faut apprendre à marcher et à parler! Nous avons fait quelque progrès! Espérons que nous sommes nés tout au moins!» (p. 404)

26. Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 486.

27. Cf. Ruggero Jacobbi, introduction à l'édition italienne, p. v-xviii.

de son acharnement à détruire les souvenirs: une fois retirée de son commerce, elle parcourt la campagne à la recherche de photographies la représentant, les déchire, et pose sur sa table de chevet un encadrement vide signé «Ritratto di Signora» («Portrait de Madame»). Mais ce qui importe davantage, c'est que les deux romans créent un temps et un espace mythiques, orientés verticalement, qui repoussent les frontières horizontales de la via del Corno en 1925 et de la rue Fabre en 1942. Les deux récits insistent sur l'importance du symbolisme numérique qui porte les expériences individuelles de leurs personnages à un niveau cosmique²⁸. Les noms des trois Parques de Tremblay évoquent l'arc-en-ciel, un symbole de perfection que l'on retrouve souvent dans les romans chronologiques. L'arc-en-ciel se compose de sept couleurs; sous la surveillance de Marie-Sylvia, une Pandore québécoise, qui porte une robe différente chaque jour de la semaine, sept femmes de la rue Fabre s'apprentent à accoucher. En musique, sept est le chiffre fondamental de la gamme, et *Thérèse et Pierrette* suit les mouvements de la *Symphonie n° 4* de Brahms. Un nouveau commencement s'annonce aussi dans les noms des anges gardiens de Pratolini, dans leur présence renforcée un peu partout par celle du chiffre cinq, symbole des blessures du corps du Christ, dans la douleur subie le long de la via Dolorosa et dans la résurrection de l'esprit à partir de la matière.

En plus d'attirer l'attention du lecteur sur le cycle des saisons, période de renaissance de la vie, les deux romanciers évoquent également les fêtes religieuses et folkloriques qui ponctuent l'année. À maintes reprises, le récit des *Cronache* s'arrête et s'attarde sur de longues descriptions de coutumes comme le *scoppio del carro*, le dimanche de Pâques, la procession du *rificolone* (lanternes de papier coloré) le six septembre, ou la *scampanata*, sorte de charivari destiné à ridiculiser «i becchi e le ragazze gravide e i vecchi sposi maialoni²⁹» (p. 206). De la même façon, une grande partie de *Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges* est consacrée à la description des préparatifs d'une procession de la Fête-Dieu. Cependant, ni Pratolini ni Tremblay ne tombent dans le sentimentalisme. À la manière des narrateurs brechtiens, ils vont plus loin et démasquent l'ironie de l'histoire (par exemple, la coutume du *rificolone* fut importée par les Autrichiens, occupants hais de l'Italie) et le mauvais goût tapageur de ces parades (dans *Thérèse et Pierrette*, la sœur Sainte-Catherine de Tremblay perçoit, dans un éclair de lucidité, «la laideur de cet étalage d'enfants fagotés et de statues peinturlurées, fades et risibles restes des mystères

28. Cf. Mikhaïl Bakhtine, «Forms of Time and Chronotype in the Novel», *loc. cit.*

29. Traduction: «[...] les vieux boucs, les grosses filles et les beaux cochons.» (p. 179)

du Moyen-Âge» [p. 346]), et ils montrent la facilité avec laquelle ces coutumes peuvent être exploitées à des fins politiques. La Signora de Pratolini, par exemple, se sert de la procession du *rificolone* pour fasciner les enfants qui, ravis, pensent qu'elle ressemble à la fée bleue de Pinocchio, alors que Pratolini fait ressortir son magnétisme démoniaque: «La luce della stella cadente appesa alla finestra, riverberava la Signora dal basso in alto, le dava un'aria ancor più spettrale, macabra et sovrumana, di fantasma diavolesco e di divinità³⁰.» (p. 212)

Mais, en dépit de ces contradictions et de ces dangers, les fêtes dépeintes dans les *Cronache* et dans les *Chroniques* sont aussi l'expression d'une joie païenne qui se manifeste à l'arrivée d'une nouvelle saison, au cours de laquelle les différences entre l'homme et les autres éléments de la Grande Chaîne de la Vie sont provisoirement annulées. De plus, ces traditions sont périodiquement l'occasion pour les gens de défier et de détruire des rituels accomplis par les autorités officielles comme l'Église, d'exprimer une paillardise gardée sous contrôle tout le reste de l'année et de redécouvrir les rites païens originels sous leurs manifestations actuelles. Même les personnages de Tremblay, généralement intimidés par l'Église, redécouvrent leur créativité. Dans *Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges*, un des spectateurs se réfère constamment à la procession de la Fête-Dieu comme à une «parade», terme tout à fait moderne pour désigner un spectacle qui relève souvent de la farce. En utilisant les stratégies caractéristiques de la satire ménippée, et tout particulièrement de son côté carnavalesque, lorsqu'il insiste sur les scènes de défécation ou d'érotisme, Tremblay démembré littéralement le rituel officiel. Des petites filles, déguisées en anges, se ruent vers les toilettes, s'empêtrent dans leurs ailes et finissent par les enlever pour faire ce qu'elles ont à faire; les adolescents profitent du défilé pour y dénicher d'éventuels partenaires sexuels. L'hétéroglossie, c'est-à-dire le mélange de différents niveaux de langue³¹, contribue à désagréger les formations quasi militaires des paroissiens obéissants, alors que ces derniers transforment les hymnes sacrés en une «désagréable cacophonie», lorgnent les jolies filles de l'assistance ou même font passer leur ennui «en se grattant... le pénis³²».

30. Traduction: «La lumière stellaire des lampions et lanternes éclairait Madame, de bas en haut, et lui donnait un air spectral, macabre et surhumain, un air d'apparition diabolique, un air de divinité.» (p. 186) Sur ces fêtes, cf. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 184.

31. Mikhaïl Bakhtine, «Discourse in the Novel», *The Dialogic Imagination: Four Essays*, *op. cit.*, p. 259-422.

32. Cf. Edward Mendelson, *loc. cit.*, p. 166.

Ces deux romans interprètent leurs décors, la via del Corno et la rue Fabre, comme des lieux dont les habitants, s'épiant de derrière leurs fenêtres, se surveillent mutuellement et se barricadent souvent les uns les autres dans le fanatisme et l'ignorance. Cependant, la plupart des personnages de Tremblay convergent, à un moment ou à un autre, vers le parc Lafontaine et ce parc se révèle, dans les second et troisième tomes des *Chroniques*, comme une oasis de paix au milieu d'un espace foisonnant d'activités. Tremblay n'idéalise pas le parc, mais il attire l'attention sur les règlements stupides qui régissent l'attitude des enfants sur le terrain de jeux, puis il évoque l'inertie et la torpeur des tortues dans un petit zoo nauséabond, bien évidemment une allégorie des habitants de la rue Fabre. Le parc Lafontaine est aussi l'image du Paradis Perdu où Richard et Thérèse s'initient à la sexualité, et où les jeux des enfants dans le carré de sable, sur la bascule et sur les balançoires sont le reflet d'une existence idéale, joyeusement suspendue entre ciel et terre, une vie qui, comme le sable, n'aurait pas été encore modelée. Pratolini, qui commença sa carrière d'écrivain avec de nostalgiques souvenirs d'enfance, parle souvent de la maturation de ses personnages comme il pourrait parler de la croissance d'un enfant, et Milena prononce sa prophétie sur l'avenir des Cornites dans un idyllique jardin de campagne, tout en regardant les étoiles filantes traverser le ciel.

Presque toutes les œuvres encyclopédiques attribuent une importance quasi sacrée à l'acquisition et à la maîtrise du langage par leurs personnages; on a loué, mais également critiqué, aussi bien Tremblay que Pratolini d'avoir respectivement utilisé le «joul» et le *fiorentino*, pour marquer l'évolution de leurs personnages. Néanmoins, la pureté d'une langue est une qualité difficile à exiger à un moment de bouleversements politiques. De la même façon qu'ils révèlent combien on peut exploiter des fêtes folkloriques à des fins politiques, Tremblay et Pratolini discutent de la corruptibilité du langage³³. Ils affirment pourtant l'un et l'autre que, faute de mieux, le langage demeure le moyen de communication le plus important, et leurs personnages les plus sinistres le sont parce qu'ils refusent de communiquer. La Signora et la Mère Supérieure souffrent respectivement, l'une d'un cancer de la gorge, l'autre de mauvaise haleine, maux métaphoriques, analogues aux jambes gangréneuses de Ti-Lou et de Nesi. La mère de Simone Côté fait appel au docteur Sansregret lorsque la Mère Supérieure terrorise sa fille; il résout l'affaire grâce à une lettre magistralement composée, arme que la plupart des habitants de la rue Fabre n'ont pas

33. *Ibid.*

encore appris à manier. Presque tous les personnages de Tremblay sont obsédés par leur bouche, leurs dents, par leur prononciation, leur orthographe, ce qu'ils veulent dire ou ce qu'ils imaginent. Dans ces deux livres, les imprimeurs sont des membres de la communauté envers lesquels on éprouve beaucoup de respect. Certains personnages, pourtant, élargissent leur horizon linguistique comme la grosse femme, qui passe ses journées pratiquement immobile, à dévorer Hugo, Balzac, Stendhal ou Eugène Sue. Bien que la grosse femme lise presque exclusivement dans le but de s'évader — son mari la persuade avec difficulté de s'attaquer à *Bonheur d'occasion*, un livre qui semble trop proche, mais qui, au bout du compte, lui plaira le plus —, son intelligence et son entrain naturel vont lui éviter de se passionner pour les feuilletons diffusés chaque jour à la radio, comme *Francine Louvain, la dramatique histoire d'une dessinatrice de mode et celle de sa fille*. Les livres de la grosse femme la rendent plus habile à s'exprimer et interpréter les idées. «V'là rendu que tu parles comme dans Bug-Jargal³⁴!» commente son mari avec bonhomie quand elle décrit une dispute entre Victoire et Édouard, de manière très métaphorique, comme une scène de bataille à la Victor Hugo. Dans les *Cronache*, Milena assume le rôle de la grosse femme quand elle pousse la timide Aurora à lire *Pinocchio* et les *Racconti della nonna* au lieu des romans à l'eau de rose qui s'empilent sur la table de la Signora chaque semaine. Milena elle-même, comme la grosse femme, passe de la lecture d'Alexandre Dumas comme moyen d'évasion à un type de lecture qui lui permet de comprendre le monde qui l'entoure, au moment même où elle émerge de la tutelle traditionnelle de la famille et du mariage vers l'indépendance et la maturité.

Pratolini et Tremblay ressentent l'urgence de raconter l'histoire de leurs peuples respectifs au moment où ceux-ci sortent d'une longue période de vide culturel. On a pourtant prouvé que l'histoire, l'objectivité et le réalisme sont illusoire et idéologiquement déterminés; toutefois une foi naïve en un mythe primitif est aussi impossible pour les littératures de l'après-guerre qu'elle l'était pour Rabelais pendant la Renaissance. Sur le plan encyclopédique, la solution proposée par ces écrivains implique une confrontation idéologique entre le réalisme et le mythe, tout en tenant compte du fait qu'il est impossible d'échapper [à des systèmes de contrôle] en préservant son intégrité, sa mémoire, voire sa vie, de même qu'il est impossible d'échapper au langage si l'on veut communiquer³⁵.

34. Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 127.

35. Edward Mendelson, loc. cit., p. 169. (Traduction libre)