Document généré le 7 mai 2025 18:49

Voix et Images

# Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*

François Rochon

Volume 24, numéro 2 (71), hiver 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/201434ar
DOI : https://doi.org/10.7202/201434ar

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

Rochon, F. (1999). Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. *Voix et Images*, *24*(2), 372–395. https://doi.org/10.7202/201434ar

Résumé de l'article

Imprégnant toute l'oeuvre de Michel Tremblay, et en particulier les Chroniques du Plateau Mont-Royal, le fatalisme est considéré ici comme une attitude mi-philosophique mi-religieuse dont il s'agit de retracer et d'analyser les figures et les effets discursifs. Enté sur le merveilleux que la reprise du mythe des Moires institue tout au long du cycle romanesque, le fatalisme chez Tremblay ne consiste pas à présenter le destin des personnages comme nécessité, arrêté depuis toujours comme c'est le cas chez les Grecs, mais plutôt comme contingence et hasard impossibles à connaître et à prédire. Aussi, l'idée de destin n'opère pas seulement dans l'ordre des individualités, mais comporte une dimension collective qui renvoie à l'appartenance ethnico-nationale des personnages. Figurée sous l'espèce de déesses du tricot, l'idée de fatalité comporte également une dimension religieuse, sous laquelle s'organise un culte de la féminité. Enfin, le fatalisme induit une conception de l'écriture, qui fait de l'écrivain le principe d'un destin incontournable appliqué à ce qu'il raconte, assumant ainsi par sa fonction narrative la fatalité dont les Moires transformées en tricoteuses constituent les figures de représentation littéraire.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*

François Rochon, Cégep de Saint-Laurent

*Imprégnant toute l'œuvre de Michel Tremblay, et en particulier les* Chroniques du Plateau Mont-Royal, *le fatalisme est considéré ici comme une attitude mi-philosophique mi-religieuse dont il s'agit de retracer et d'analyser les figures et les effets discursifs. Enté sur le merveilleux que la reprise du mythe des Moires institue tout au long du cycle romanesque, le fatalisme chez Tremblay ne consiste pas à présenter le destin des personnages comme nécessité, arrêté depuis toujours comme c'est le cas chez les Grecs, mais plutôt comme contingence et hasard impossibles à connaître et à prédire. Aussi, l'idée de destin n'opère pas seulement dans l'ordre des individualités, mais comporte une dimension collective qui renvoie à l'appartenance ethnico-nationale des personnages. Figurée sous l'espèce de déesses du tricot, l'idée de fatalité comporte également une dimension religieuse, sous laquelle s'organise un culte de la féminité. Enfin, le fatalisme induit une conception de l'écriture, qui fait de l'écrivain le principe d'un destin incontournable appliqué à ce qu'il raconte, assumant ainsi par sa fonction narrative la fatalité dont les Moires transformées en tricoteuses constituent les figures de représentation littéraire.*

Si l'on excepte l'impressionnante couverture journalistique dont jouit l'auteur à chaque fois qu'il publie un nouveau livre, il faut reconnaître qu'on a encore peu écrit sur l'œuvre de Michel Tremblay. Et quand on le fait, autrement que sous la forme de la recension critique, c'est beaucoup plus à ses pièces de théâtre que l'on s'intéresse qu'à ses romans. Cette observation, qui frappe singulièrement quand on consulte certains répertoires bibliographiques [1], bien qu'elle soit encore peu prise en compte, est

1. Trois articles portent sur l'œuvre de Tremblay dans *Études françaises*; et seul le texte que signait récemment J. Cardinal, «L'épreuve de la France. Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay» (vol. XXXI, n° 1, p. 109-128), porte expressément sur un roman. Dans *Études littéraires*, seule D. Forget a publié des articles qui traitent quelque peu de l'œuvre romanesque de Tremblay: «Des paroles qui

assez étonnante pour qu'on la note tout au moins. À la différence des Hubert Aquin, Réjean Ducharme et Anne Hébert, dont la fortune critique est solidement établie dans les revues et ouvrages savants, l'œuvre romanesque de Tremblay, sans qu'elle soit ignorée bien entendu, reste relativement peu étudiée encore.

Pourtant, et malgré une qualité ou une valeur inégale, l'œuvre a tout pour plaire au critique universitaire ou spécialisé, ou du moins pour susciter son intérêt : une intertextualité fortement marquée, diversifiée, voire hétéroclite, qui incorpore dans un même récit le réalisme de Balzac et le naturalisme de Zola au merveilleux de Lewis Carroll, et une intratextualité de plus en plus travaillée, expansive, voire complaisante ; toute une problématique de la fonction narrative, qui recourt notamment au discours indirect libre et à la focalisation interne variable, posant ainsi la question de la distance du narrateur à l'égard du monde qu'il représente ; une position idéologique forte et soutenue, qui amalgame anti-cléricalisme, féminisme et nationalisme de conservation ou de résistance ; une thématique sexuelle omniprésente et variée, qui se manifeste entre autres sous la forme d'un érotisme sadique-anal dont une lecture psychanalytique pourrait révéler l'organisation obsessionnelle ; une réception de l'œuvre qui a donné lieu à bien des polémiques, notamment en ce qui concerne l'intrusion du joual dans la représentation littéraire. Ainsi, on peut considérer l'œuvre de Tremblay à plusieurs niveaux d'analyse, distincts et parfois emboîtés — narratologique, socio-historique, psychanalytique, esthétique. J'en ajoute un autre, qui pourrait étonner, et sur lequel je m'attarderai dans cet article : *philosophique*.

Certes, Tremblay ne fait pas œuvre de philosophe, ni ne se fait l'écho d'un système philosophique quelconque, ni même ne représente un personnage de philosophe ou d'apprenti-philosophe dans ses romans. Il n'y

---

n'en sont pas» (vol. XXV, n$^{os}$ 1-2, p. 137-146), et «Les paradoxes de la langue» (vol. XXVI, n° 3, p. 119-133). C'est dans *Voix et Images* que l'on retrouve le plus d'articles sur Tremblay ; outre un dossier portant sur l'auteur en 1982 (vol. VII, n° 2), et dans lequel A. Sirois publiait un texte sur l'aspect mythologique dans les deux premiers romans des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, il faut mentionner les articles suivants à propos de l'œuvre narrative : «Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier» par G. Michaud (vol. XIV, n° 3 (42), p. 462-482) ; «*Chroniques du Plateau Mont-Royal* et *Cronache di poveri amanti* : romans encyclopédiques de Michel Tremblay et de Vasco Pratolini» par E.-M. Kröller (vol. XVII, n° 3 (51), p. 495-509) ; «De quelques occasions de bonheur dans le Plateau Mont-Royal» par R. Duchaîne (vol. XVIII, n° 1 (52), p. 39-51) ; et «La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay» par A.-M. Rocheleau (vol. XXI, n° 2 (62), p. 337-350). Quant aux ouvrages, ils sont pour l'instant rarissimes ; mentionnons tout de même *Le monde de Michel Tremblay : des* Belles-sœurs *à* Marcel poursuivi par les chiens, G. David et P. Lavoie (dir.), Montréal/Carnières (Belgique), Cahiers de théâtre Jeu/Lansman, 1993 (les deux éditeurs de ce livre faisaient d'ailleurs remarquer, dans leur introduction, «qu'il n'existe pas, à ce jour [1993], d'ouvrage consacré à l'écriture romanesque, ou plus largement narrative, de Michel Tremblay» ; p. 12n) et de R. Duchaîne, *Écriture d'une naissance. Naissance d'une écriture*, Québec, Nuit blanche, 1994.

a pas d'Ulrich dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, tant s'en faut, ni même de Vautrin «éduquant» un Rastignac, ni même encore de Jean Le Maigre ou de Bérénice Einberg engagés à faire leur propre apprentissage intellectuel. Tout au plus un petit garçon, à peine âgé de dix ans, qui joue le rôle d'un observateur, d'un «espion[2]», d'un voyeur et même d'un «tricheur» (*PQL*, 215), enregistrant tout, pillant l'univers onirique de son cousin, pouvant mentir comme bon lui semble, et se préparant ainsi à devenir le conteur d'un monde qu'il pourra reconstituer à sa guise. Quand ils se posent des questions sur la vie, la mort, le destin, la sexualité, l'identité ou tout autre thème à résonance philosophique, les personnages de Tremblay se retrouvent immanquablement «tu-seuls», comme l'est Marie-Louise Brassard; ils sont démunis, parfois complètement, ne pouvant même pas compter sur eux-mêmes car ils ne se comprennent pas, leurs vies leur échappent, et bien souvent ils n'arrivent à se connaître qu'au cœur d'une situation qui leur paraît intolérable. Marcel, Gérard Bleau, Albertine, Rose Ouimet, l'enfant de la grosse femme, pour ne donner que ces exemples: tous seront confrontés à eux-mêmes, un jour ou l'autre, c'est-à-dire à leurs moi insatisfaits et contradictoires, à leurs petites vies de misère sans issue et à une forme de vide existentiel; si bien qu'à une prise de conscience de leur condition, qu'ils jugeront trop cruelle pour s'y aventurer longtemps, tous préféreront autant que faire se peut fuir la réalité et s'engager dans la voie déréalisante du rêve. «"Des rêveurs. Toute la gang. On est toutes pareils"» (*DR*, 242), déclare la grosse femme qui résume bien la situation de l'ensemble des personnages du cycle romanesque. Chacun trouve le moyen de s'évader, de se dérober à soi-même et de se perdre ou de se tromper: Marcel a son chat invisible; Gérard Bleau, l'alcool dans lequel il peut sombrer; Albertine, ses radio-romans; la grosse femme, la littérature grâce à laquelle elle peut voyager; et son enfant, une habileté à raconter, à inventer et à mentir. Quant à Édouard, personnage central des *Chroniques*, véritable hyperbole de tous les autres à cet égard, il choisit carrément le travestissement — sous toutes ses formes —, et incarne jusqu'à la caricature à la fois loufoque et morbide le désir impossible d'échapper à lui-même.

Toutefois, si les personnages sont plus occupés à rêver qu'à penser et à raisonner, plus portés encore à «repouss[er] la réalité» (*DR*, 244) qu'à

2. Michel Tremblay, *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac et Bibliothèque Québécoise, 1982 et 1992, p. 131. Pour les citations tirées des six tomes des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, je donnerai les références dans le corps du texte en abrégeant les titres de la façon suivante: *GFE*, pour *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978; *TP*, pour *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, coll. «Poche Québec», 1986 [1980]; *DR*, pour *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac et Bibliothèque Québécoise, 1992 [1982]; *NÉ*, pour *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac et Bibliothèque Québécoise, 1991 [1984]; *PQL*, pour *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac et Bibliothèque Québécoise, 1993 [1989]; *OB*, pour *Un objet de beauté*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1997.

essayer de la comprendre de façon organisée et de la changer, il en va tout autrement du narrateur. Celui-ci adopte la position qui lui est dévolue dans le roman réaliste traditionnel : c'est un narrateur omniscient, qui voit tout, perçoit tout, comprend tout, construit des analepses et des prolepses comme bon lui semble, allonge ou précipite le temps du récit, passe d'un lieu à un autre, d'un événement à un autre, d'une intériorité à une autre aussi. Le narrateur en sait toujours plus que les personnages, y compris sur eux-mêmes, et ce savoir déborde parfois largement de la consistance ou de l'épaisseur psychologique de ceux-ci et cherche à établir son discours sur un certain terrain philosophique. Ce terrain, c'est nommément celui du fatalisme et du déterminisme, que Tremblay cultive à partir de l'héritage mythologique gréco-romain, et qui se trouve à opérer dans son œuvre, en particulier dans les *Chroniques*, sous l'espèce de ce que j'appellerais une *doxa* philosophique[3]. Retracer les règles de cette opération, en saisir quelques figures et effets discursifs, et en esquisser la portée sur le plan de la construction narrative constituent l'enjeu de cet article.

## *Fatum* et *moïra*

Est-il besoin de démontrer qu'un fond de fatalisme traverse toute l'œuvre de Tremblay — peu importe le genre littéraire auquel on veut bien s'attarder ? On peut certes poser la question, tant l'idée d'un *fatum* se trouve inscrite et même ressassée dans à peu près tout ce qu'il écrit. Des premières pièces de théâtre jusqu'aux écrits autobiographiques récents, en passant bien sûr par le cycle romanesque des *Chroniques*, le travail de l'écrivain ne manque jamais de révéler la part de destin qu'il y a dans la vie de tout personnage, et de montrer à quel point il se fait sans cesse inexorable et implacable. Dans son monologue des *Belles-sœurs*, le dernier et le plus dramatique de la pièce, Rose Ouimet accuse ainsi le sort que le mariage lui a réservé à ses dépens, tout en soulignant l'impossiblité pour les femmes de pouvoir y échapper : « Les femmes, sont poignées à gorge, pis y vont rester de même jusqu'au boute[4] ! » Dans *Le premier*

3. Bien que cet article constitue une étude de l'œuvre de Tremblay, et non le lieu d'une modélisation théorique qu'on cherche à faire valoir, il faut s'attarder quelque peu à cette notion de « *doxa* philosophique » pour en considérer minimalement la portée. On le sait, la *doxa* est le domaine de l'opinion courante, de l'idée déjà connue, voire du préjugé et du stéréotype ; elle se distingue quelque peu de l'*eikos*, qui désigne le vraisemblable, et s'oppose fortement à la raison et à la science. Or, la *doxa* constitue l'un des plus importants fonds discursifs sur lequel s'élabore toute littérature. Dans *S/Z*, Roland Barthes distingue, pour parler de ce fonds dont il montre toute l'importance dans un récit de Balzac, cinq codes « form[a]nt une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt : en y passant, il se fait texte) » [Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 27]. Le code, dit encore Barthes à la page suivante, participe « de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà* », c'est-à-dire en un mot de la *doxa*. Parmi ces cinq codes « doxologiques »,

*quartier de la lune*, publié vingt ans plus tard, il est fait mention d'«un vieux sentiment de fatalisme» (*PQL*, 192) qui remonte dans le cœur d'Albertine, au moment où elle se rend compte que l'attention que lui manifeste un marchand de la rue Mont-Royal, qu'elle croit réservée à elle seule, n'est en fait qu'un moyen de vente dont il use avec toutes ses clientes. Dès la première page d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*, où Tremblay s'intéresse d'ailleurs moins à la lecture qu'à lui-même en train de lire, des questions surgissent sur les origines de sa mère; mais aux réponses qu'il pourrait obtenir de ses frères aînés, l'auteur «préfère penser appel du destin, fatalité incontournable et aventures rocambolesques[5]». Et il n'est pas jusqu'au premier livre que Tremblay ait publié, *Contes pour buveurs attardés*, qui ne présente cette idée de destin: rentrant chez lui un soir, M. Blink croit à une blague lorsqu'il voit son portrait sur une affiche, annonçant qu'il se porte candidat «aux élections les plus importantes du siècle» qui se tiennent le lendemain; or, la blague tourne vite au cauchemar, son portrait est placardé partout à travers la ville, tout le monde le reconnaît et l'ovationne; et avant même qu'il n'ait pu parler pour dénouer l'erreur, il est «élu premier ministre de son pays[6]». Il n'y a pas de destin plus implacable que celui qui se trouve écrit, dans un livre ou sur une affiche — le *fatum*, si l'on suit l'étymologie du mot, c'est justement la chose dite ou écrite, le destin irrévocable qui se réalise sous le coup de son annonce.

L'idée de fatalité traverse plus particulièrement toute la série des *Chroniques*, où elle se trouve non seulement thématisée mais aussi représentée allégoriquement par quatre personnages: Rose, Violette et Mauve, ainsi que leur mère Florence. Les trois sœurs sont des tricoteuses, comme l'on sait, qui ouvrent le cycle romanesque de leurs doigts fins et agiles, mêlant le «triple cliquetis des broches» (*GFE*, 11) aux premiers bruits de la rue; et elles le traversent au complet, présentes jusqu'à la fin du *Premier quartier de la lune*, où on voit Marcel incendier leur maison et sombrer dans la folie. Elles sont encore évoquées dans *Un objet de beauté*, dans une des multiples hallucinations de Marcel, sous la forme de «[q]uatre clous presque noirs» (*OB*, 202) qui apparaîtraient mystérieusement dans la fresque de la chapelle Sixtine. Dénouer la laine, tricoter sans

Barthes mentionne les «codes culturels» qui sont «les citations d'une science ou d'une sagesse», et qui relèvent d'un «type de savoir (physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc.)». Ce que j'entends ici par «*doxa* philosophique» est ainsi une spécification de ces codes culturels: elle n'équivaut pas à la philosophie, loin de là, elle renvoie plutôt à la présence de certains éléments du discours philosophique qui opèrent chez Tremblay sous l'espèce d'une idée ou d'un savoir déjà connu et tout constitué, c'est-à-dire ici le fatalisme.

4. Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac, 1972, p. 102.
5. *Id.*, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1996 [1994], p. 15.
6. *Id.*, *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Stanké, 1985 [1966], p. 82 et 84.

se fatiguer ni rien reprendre, couper le fil quand il le faut — et continuer, ne pas arrêter, ne pas se lasser, ainsi depuis toujours et à jamais : voilà l'essentiel de l'activité de ces femmes qui traversent les générations, président aux naissances et aux morts, règlent le sort de chacun et font ainsi figure, comme l'écrit A. Sirois, de « délégué[e]s du Panthéon » gréco-romain en plein cœur du Plateau Mont-Royal[7]. Par leur travail et par leur statut symbolique, les tricoteuses renvoient aux Parques romaines ou encore aux Moires grecques ; ce sont deux groupes de sœurs, représentées comme des fileuses, inséparables l'une de l'autre, qui constituent aussi bien chez les Romains que chez les Grecs la personnification allégorique du destin de chacun, du sort qui échoit à tout mortel en ce monde[8]. Plus précisément pour le terme grec, *Moires* (*Μοῖραι*) dérive du singulier *Moïra* (*Μοῖρα*), qui a le sens particulier de « déesse de la mort », ou plus général de déesse « du malheur » et *Moïra* vient du nom commun *moïra* (*μοῖρα*), qui a le sens propre de « part, portion » et le sens figuré de « part assignée à chacun, lot, sort, destinée[9] ». Impersonnelles dans la mythologie, tout en acceptant un nom, chacune de ces sœurs (Klôtnô, Lakhésis et Atropos chez les Grecs) « est aussi inflexible que le destin » et, comme le dit Grimal dans le cadre plus strict du panthéisme grec, elles « incarne[nt] une loi que même les dieux ne peuvent transgresser sans mettre l'ordre du monde en péril[10] ». Cette loi échappe donc à tous et à tout, elle englobe l'ordre entier du monde et personne ne peut en disposer ; c'est sans doute la raison pour laquelle les fileuses n'ont pas de légende ou d'histoire qui leur soit particulière dans la mythologie : elles constituent plutôt la personnification de ce principe idéel ou encore, comme l'écrit Grimal, « la symbolisation d'une conception du monde mi-philosophique mi-religieuse ». Cette conception, c'est sous le nom de fatalisme qu'on peut la circonscrire : d'une part, parce que c'est bien le fatalisme qui s'élabore comme doctrine autour de la notion centrale de destin, au point de faire de celui-ci le principe général d'explication de tout ce qui se produit dans le monde ; d'autre part, parce que le fatalisme, dans ses éléments conceptuels, amalgame philosophie et religion, dans la mesure où il constitue à la fois une attitude morale et intellectuelle qui peut s'étayer rationnellement sous la forme d'un déterminisme, et une croyance religieuse qui résulte d'un certain rapport à la mort et à la divinité. Tout le fatalisme, comme l'a rendu avec esprit Diderot dans *Jacques le fataliste*, consiste non seulement à croire que le destin règle tout, qu'il n'y a rien qui n'ait été « écrit là-haut[11] », mais également à prouver une telle idée, à la

7. Antoine Sirois, « Délégués du Panthéon au Plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. VII, n° 2, 1982, p. 319-326.
8. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 300 et 348.
9. A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, [1901], p. 577.
10. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 300.
11. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 3.

conceptualiser sous la bannière de la logique déterministe des causes et des effets, et à en faire une vérité absolue — quitte à montrer, en dernière approximation, que cette vérité conditionne la pensée même qui cherche à l'établir.

Or, Tremblay ne reprend pas ces figures mythologiques dans son cycle romanesque, avec toutes les variations que l'opération comporte, sans transférer à son discours la conception du monde et de la vie qui s'y trouve impliquée, ni sans tirer de ce transfert une certaine conception du travail même de l'écriture.

Attardons-nous à cerner en quoi résident la reprise du mythe, son transfert narratif, ses variations symboliques.

## Le travail du fil

En premier lieu, il y a le travail du fil. Si le destin ou le sort est bel et bien représenté par le filage du lin dès *L'Iliade*, il n'en demeure pas moins que ce travail est en soi peu pris en compte dans la littérature grecque. Ce n'est pas une activité qui se trouve représentée dans son actualité propre, mais le résultat d'un ouvrage déjà fait et accompli, révolu même, qui remonte à la naissance du personnage. Ainsi, au sujet d'Achille, on lit dans *L'Iliade* qu'il «souffrira ce que la destinée, à sa naissance, a filé pour lui avec le lin, quand sa mère l'enfanta[12]». Aussi, même dans les épreuves les plus dures, ou chez les personnages les plus rebelles, il n'est pas question d'accuser le sort qui fut filé de telle ou telle manière — ce qui du reste serait peine perdue. «Il faut porter d'un cœur léger le sort qui vous est fait et comprendre qu'on ne lutte pas contre la force du Destin[13].» S'exprime ici le Prométhée d'Eschyle, qui, tout en acceptant son sort, ne souffre pas moins évidemment de sa rigueur.

Chez Tremblay, surtout dans le premier tome des *Chroniques*, les tricoteuses du destin sont représentées en pleine activité : celle-ci n'est pas contemporaine de la narration, car le temps du récit est au passé et non au présent, mais comme la narration, le tricotage a sa durée que l'imparfait des verbes indique bien, tel que le montre la toute première phrase du roman : «Rose, Violette et Mauve tricotaient.» (*GFE*, 11) La narration commence donc dans la durée de cette activité, elle s'y installe, s'y insinue profondément, se dilate considérablement avec elle, l'espace de tout un livre, et se termine en la rappelant encore une fois, alors que Rose, Violette et Mauve font toujours entendre le bruit régulier de leurs broches.

12. Homère, *L'Iliade*, traduction de E. Lasserre, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 338 (XX, 128 et suiv.). De même, vers la fin (XXIV, 209 et suiv.), Hécube, pleurant son fils Hector, dit que «c'est cela que le sort puissant, comme il naissait, a filé de son lin, quand je l'enfantai».
13. Eschyle, *Prométhée enchaîné, Tragédies*, traduction de P. Mazon, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1982, p. 211.

Or, ce que la représentation continue de cette activité implique, outre d'ouvrir et de fermer le livre, par un geste qui ne commence ni ne finit véritablement, consiste non pas à invoquer le destin tel qu'il fut arrêté dans le passé, mais tel qu'il se fait et se noue dans le temps qui passe. Le destin n'est pas conçu comme achevé, fixé longtemps à l'avance et pour toujours, déjà tout écrit dès la naissance ; il se trouve plutôt en cours de constitution, indéterminé pour une bonne part jusqu'au moment où il se produit, précédant à peine la narration qui le rapporte. Cette remarque vaut autant pour les naissances que pour les morts, car les femmes ne tricotent pas seulement le destin des personnages à leur naissance, comme c'est le cas de l'enfant de la grosse femme qui naîtra sous peu au début du premier roman, mais aussi celui de tous les personnages au cours de leur vie, et en particulier au moment de leur mort. Violette ne tricote la mort de Ti-Lou que quelques heures avant que celle-ci ne lance son dernier cri : elle ferme sa patte en une boule de laine juste avant de « préparer le souper » (*GFE*, 208), alors que la louve d'Ottawa s'éteint juste après le repas du soir, « dans les derniers feux du soleil couchant » (*GFE*, 278). La mort n'est donc pas filée dès la naissance, comme c'est le cas chez Homère aussi bien pour Achille que pour Hector, mais peu de temps avant qu'elle ne survienne, presque en même temps en fait.

Le destin peut aussi, il faut le noter, filer la mort par erreur. C'est ce que montre Violette, d'un air à la fois troublé et impuissant, lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle a terminé à son insu la patte de bébé informe qui correspond justement un peu plus loin à la mort de Ti-Lou : « "Moman, j'ai fermé ma dernière patte ! J'étais dans'lune, pis j'ai fermé la patte complètement... J'ai tricoté une boule parfaite !" » (*GFE*, 207-208) Encore une fois, le travail du fil se distingue ici chez Tremblay par rapport à ce qu'on trouve chez les Grecs. Chez ces derniers, les Moires ne font pas d'erreur, le destin ne connaît pas de raté, tout ce qui arrive relève d'une seule et même loi, inflexible et aveugle. Chez Tremblay, au contraire, les Moires de la rue Fabre peuvent se tromper, le destin ne file pas toujours sans erreur, et la loi qu'il constitue s'amalgame à une forme de conscience, de culpabilité discrète ou de compassion qui amène les tricoteuses à souffrir quelque peu avec les personnages. Il en est ainsi de Violette à l'égard de Ti-Lou, qui voudra réparer son erreur sans pouvoir le faire cependant, car le destin doit finalement obéir à sa propre loi. Et il en est ainsi également de Florence à l'égard de Victoire, l'aïeule de la famille, alors qu'elle meurt au tout début de *La duchesse et le roturier*. C'est avec « un regard de compassion » (*DR*, 23) que Florence parcourt une dernière fois le corps de la moribonde dans son lit, juste avant que ses trois filles ne sortent « de leurs vastes manches leur tricot et les aiguilles » (*DR*, 26), et que les yeux de Victoire ne se ferment à jamais sous le petit bruit aigu des broches.

Le destin a beau être inéluctable, il est donc loin de se faire insensible dans la reprise du mythe des Moires chez Tremblay. Plus encore,

cette sensibilité du destin à l'égard des personnages qu'il frappe touche plus précisément à une question de savoir, ou si l'on préfère à l'idée même de *fatum*: celui-ci n'est pas toujours connaissable, même pour les trois tricoteuses, il peut échapper à leur entendement ou à leur faculté d'entendement. En fait, tout se passe comme si le *fatum* était indéchiffrable, non seulement pour les personnages qui s'en trouvent marqués, mais également pour les déesses du tricot qui le représentent; ou encore comme s'il n'y avait pas encore de texte, comme si le *fatum* ne pouvait être su et par conséquent dit tout simplement parce qu'il n'existe pas encore — c'est-à-dire, en fait, parce que le tricotage est une activité qui a une durée, c'est un travail au déroulement imperfectif. C'est pourquoi les tricoteuses peuvent souffrir avec les personnages, dans l'attente de ce qui viendra; c'est pourquoi aussi elles tricotent sans cesse, puisque le destin est en quelque sorte concomitant de la vie que mènent les personnages; c'est pourquoi enfin l'erreur est possible, non pas tant comme un défaut dans l'activité de tricoter que comme un manque au savoir de ce qui se produira sous peu ou plus tard. Pour Rose, Violette et Mauve, il n'est pas plus question de faire retour sur le passé («"Faut jamais retourner en arrière. On est là pour que toute aille vers l'avant. Ce qui est tricoté est tricoté même si c'est mal tricoté."» *GFE*, 101), que de connaître et de raconter le futur. Il n'est question que «de tricoter au fur et à mesure, [...] mais prédire, non» (*GFE*, 207). Seule Florence, à qui il faudra s'attarder un peu plus loin, pourrait le faire, car elle «savait tout ce qui allait venir, ou presque, mais elle se refusait à le consulter». Cependant, même elle, même Florence qui n'est rien de moins que le Savoir transformé allégoriquement en déesse-mère, devant ses filles qui la questionnent périodiquement sur la suite des événements, ne peut qu'avouer son ignorance ou du moins faire état de l'incertitude quant à tout ce qu'elle dirait:

> «Vous nous répondez toujours évasivement... On sait jamais au juste à quoi s'en tenir, avec vous...» Florence haussa les épaules et fit un petit geste d'impatience de la main. «Vous auriez dû comprendre depuis longtemps que j'peux pas vous dire plus que ce que j'vous dis... au cas où toute arriverait autrement...» (*DR*, 282)

Si Florence ne peut en dire plus, et même si ce qu'elle dit est en fait si peu et n'est en outre même pas sûr, c'est que le destin n'est pas conçu chez Tremblay comme nécessité mais plutôt comme contingence et hasard. Tout ce qui peut arriver, et que le narrateur raconte, peut se produire «autrement», ou ne pas se produire; tout est en fait concours de circonstances, affaire de chance ou de malchance, de bonne ou de mauvaise fortune, comme c'est le cas pour Béatrice et Mercedes dont le destin se trouve radicalement modifié du simple *fait* qu'Édouard les emmène à la fin du premier roman au Théâtre National et leur fait rencontrer Fine Dumas, «soi-disant impresario» qui va «s'emparer des deux amies pour en faire les têtes couronnées des nuits de Montréal» (*GFE*, 313). Il n'y a pas d'événement qui se produise par lui-même, en soi, mu en quelque sorte

par sa propre nécessité qui le rendrait inéluctable, sauf peut-être la mort — et même là, si elle survient à coup sûr, on ne sait comment elle se produira, ni quand ni où, comme le montre la mort de Ti-Lou tricotée par erreur par Violette.

### *Moïra* individuelle et *moïra* collective

En deuxième lieu, vient la dimension légendaire du mythe des fileuses. On se rappellera ce que Grimal disait à ce propos, à savoir que « les Moires ne possèdent pas de légende proprement dite[14] ». Elles n'ont ni passé ni avenir, elles existent depuis presque toujours, travaillant dans un éternel présent. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elles sont filles de Zeus et de Thémis, déesse de la Loi et fille des Titans Ouranos et Gaïa, et qu'elles sont les sœurs des trois Heures, personnification allégorique du temps conçu sous l'espèce du cycle répétitif des saisons. En outre, on lit dans la *Théogonie* d'Hésiode que c'est aux trois fileuses que « Zeus maître de l'Idée a dispensé le plus d'honneurs[15] ».

Si les trois tricoteuses sont à la fois inséparables et impersonnelles, comme elles le sont chez les Grecs, au point même de pouvoir prendre indifféremment la place de l'une ou de l'autre dans le travail du tricot, elles ne sont pas néanmoins sans histoire dans les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, elles manifestent d'ailleurs beaucoup de curiosité à l'égard de leur propre passé, sans aller cependant jusqu'à questionner leurs origines mystérieuses. C'est le cas notamment de Violette, qui semble frappée d'amnésie, et qui demande à brûle-pourpoint à Florence : « "Moman, ça fait combien de temps qu'on est icitte ?" » (*GFE*, 102) Mais, en s'interrogeant sous le regard inquiet de sa mère, Violette remonte peu à peu le cours du temps, revoit les naissances de Gabriel, d'Édouard, d'Albertine, ensuite la campagne où elles demeuraient et où Victoire est née, et même la naissance de la mère de Victoire ; plus elle remonte le cours du temps, plus elle s'étonne de sa propre mémoire et de sa propre longévité. Des trois sœurs, seule Mauve témoigne avec assurance de la pérennité de leur existence : « "On a toujours été là, Rose. Pis on s'ra toujours là. Tricote. Arrête pas. On est là pour ça." » (*GFE*, 103)

Cette pérennité n'est pas atemporelle, cependant, elle est même profondément historique, elle se trouve en quelque sorte lovée sur l'histoire de la famille à laquelle appartient Victoire. Mis à part la mort de Ti-Lou et les pattes de bébé de madame Jodoin, tout ce que tricotent les trois sœurs ne concerne que la famille qu'elles accompagnent ainsi depuis la campagne, « enjambant les générations, catinant et tricotant tout ce temps,

14. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 300.
15. Hésiode, *Théogonie*, traduction de A. Bonnafé, Paris, Rivages, 1993, p. 145, l. 902-906.

gardiennes cachées, surveillant, veillant, liées, protégeant de loin les berceaux, comptant les naissances mais non les morts» (*GFE*, 206-207). Dans *La duchesse et le roturier*, la dimension historique du mythe est encore plus accentuée, elle dépasse la famille et le clan, et s'agrandit à la mesure de la collectivité ethno-nationale. Ainsi, quand meurt Victoire, le personnage pivot de la famille, au tout début de ce troisième roman, Florence et ses filles se mettent à giguer dans la petite chambre de la moribonde, sous les yeux étonnés et ravis de Marcel ; puis, elles turlutent «un air d'un autre âge» (*DR*, 25), qui évoque mille images de la campagne québécoise et de la vie rurale traditionnelle ; enfin, quand Florence se met à chanter, défile alors devant Marcel «tout un pan du pays au complet, de Duhamel à Saint-Jérôme, de Papineauville à Saint-André-Avellin et, au loin, brillante comme une menace mais quand même tellement attirante, Montréal avec sa Croix, avec ses croix» (*DR*, 26). L'histoire personnelle de ces quatre femmes se confond avec l'histoire collective du pays, dont l'âme de Victoire exprime une courte synthèse au moment de la mort ; plus encore, cette histoire s'enfonce profondément dans le passé national, elle remonte jusqu'aux premiers moments de la colonisation française, c'est-à-dire à l'époque où l'ancêtre, de qui toute la famille descend, est «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» (*TP*, 204). De la famille au clan, et du clan au pays qui se constitue sous l'espèce d'une famille, dans cet encerclement symbolique, qui s'étend sur plus de trois cents ans, et qui est caractéristique d'un certain nationalisme de conservation au Québec, les quatre Moires de la rue Fabre ne jouent pas en fait un rôle de simples accompagnatrices : elles constituent une forme de mémoire, celle d'une collectivité ethno-nationale qui se compose principalement de «générations d'humiliés et de malotrus» (*TP*, 204).

Par conséquent, le destin que représentent allégoriquement les quatre figures mythologiques ne comporte pas seulement une dimension individuelle chez Tremblay, qui s'en tiendrait à régler le sort particulier d'un personnage en ce qui a trait à la naissance et à la mort. La *μοῖρα* ne se réduit pas à la «part» assignée à chacun, dans sa singularité irréductible, mais englobe en quelque sorte ce qui est dévolu à tout individu en tant qu'il appartient à une communauté ethno-nationale spécifique. En ce sens, les personnages n'ont pas seulement un destin personnel à assumer, mais également une «part» du destin collectif à endosser et à perpétuer. C'est ce que révèle, ici, de façon assez claire, le récit de la mort de Victoire. La même idée se retrouve un peu plus loin dans *La duchesse et le roturier*, au moment où la grosse femme commence à lire *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. On sait à quel point ce roman a pu marquer l'auteur lui-même dans son adolescence : tout un chapitre d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* y est consacré, où Tremblay salue «l'immense

talent de Gabrielle Roy» d'avoir élevé une «tragédie ouvrière» typiquement montréalaise «à la hauteur des grandes tragédies européennes[16]». Pour la première fois, écrit-il, il pouvait non seulement s'émouvoir du sort qui était réservé à une famille qui ressemblait à la sienne, mais en outre il pouvait «pleurer [...] sur notre sort collectif de petit peuple perdu d'avance, abandonné, oublié dans l'indifférence générale, noyé dans la grande Histoire des autres et dont on ne se rappelait que lorsqu'on avait besoin de chair à canon». On sait aussi que c'est sa mère qui lui fit lire ce roman de Gabrielle Roy, juste avant d'entreprendre un voyage familial en Gaspésie; tout comme ce sera la grosse femme qui fera lire ce livre à son fils dans les mêmes circonstances, ainsi qu'on l'apprend dans une des rares prolepses — d'une portée exceptionnelle de dix ans — que le narrateur se permet de faire dans *La duchesse et le roturier*. Et comme Tremblay dans son adolescence, la grosse femme ne peut lire ce roman sans y retrouver l'idée d'un «sort collectif» auquel elle est du reste douloureusement confrontée elle-même. Sa première réaction, quand son mari Gabriel lui offre le livre, est d'en refuser la lecture, sous prétexte que «les personnages nous ressemblent pis que leurs problèmes sont comme les nôtres» (*DR*, 221); elle qui lit sans cesse, qui trouve dans les livres un moyen de s'«évader un peu partout à travers le monde», pour échapper en quelque sorte à elle-même, craint par-dessus tout de «retrouver là-dedans des problèmes [qu'elle a] déjà», de «retrouver Montréal, la pauvreté pis la guerre qui vient quasiment de finir...» L'évasion ne serait plus alors possible, au contraire ce serait la dure réalité, personnelle et collective, qui referait surface. Or, sous l'insistance de son mari, elle accepte finalement de lire le roman qu'il lui offre. Plutôt que de récuser cette ressemblance avec les personnages qu'elle craignait tant, qui la rattache inévitablement à la collectivité ouvrière canadienne-française, elle l'accueille avec une émotion et une passion intarissables, elle l'assume tout à fait, à jamais bouleversée par ce roman qui sera «le plus important de [s]on existence», et elle finit même par s'y abandonner tout à fait, «souffrant avec les personnages, vivant avec eux et maudissant, à la fin, le sort qui les condamnait sans rémission» (*DR*, 222). Ici encore, on le voit, joue pleinement l'idée d'une *μοῖρα*, plus collective que personnelle, qui frappe l'ensemble des personnages du roman que lit la grosse femme, et qui finit par la frapper elle-même, la lecture ayant transformé l'appréhension des ressemblances en un sentiment de solidarité identitaire assumé et revendiqué. Certes, peut-on observer, la *μοῖρα* n'agit pas sous son aspect allégorique habituel dans cet épisode, elle ne se présente pas ici sous le visage doux et compatissant des tricoteuses et de leur mère Florence, comme c'est le cas dans le reste des *Chroniques* lorsqu'il est question de destin; mais c'est sans doute pour accentuer encore davantage

16. Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, *op. cit.*, p. 194.

toute la rigueur, froide et anonyme, et toute l'implacabilité, inévitable et occulte, de la *μοῖρα* appréhendée ici dans sa dimension collective.

## Religiosité du féminin et du maternel

Il faut s'arrêter maintenant à l'ajout d'un quatrième personnage dans la reprise du mythe des Moires chez Tremblay. Bien sûr, il s'agit ici de Florence, dont on a parlé à quelques reprises déjà ; bien sûr aussi, s'impose, par la fonction tutélaire qui se trouve dévolue à ce personnage tout au long des *Chroniques*, la représentation d'un monde dans lequel la féminité se trouve au fondement de tout ce qui existe et devient en outre l'objet d'un mystère qui comporte une certaine dimension religieuse.

Florence, on le sait, est la mère des trois tricoteuses. Elle constitue l'origine et la condition de toutes choses, dans la mesure où elle a engendré Rose, Violette et Mauve qui tricotent tout ce qui se passe, de la naissance à la mort. Son nom même est d'ailleurs indicatif de cet engendrement : il fonctionne à l'instar d'une catégorie en rapport à des éléments, ou d'un genre en rapport à des espèces. Florence, ce n'est aucune fleur en particulier, et c'est en même temps « toutes les fleurs » (*OB*, 177) en général, comme il est précisé rétrospectivement dans *Un objet de beauté*. En son nom, dérivé du latin *florens*, figure l'ensemble des espèces végétales existantes. C'est sans doute pourquoi, du reste, elle ne tricote pas, ou à peu près jamais : comme son nom désigne toutes les fleurs sans en représenter une seule, elle encadre le travail de ses filles et assure ainsi la continuité des générations sans qu'elle ait besoin de s'attarder en particulier à l'un ou l'autre membre de celles-ci.

Dans la *Théogonie*, long poème dans lequel il raconte la généalogie complexe et embrouillée des dieux grecs, Hésiode donne deux mères possibles aux Moires. À la fin de son poème, comme on l'a déjà noté plus haut, il écrit que les Moires sont le fruit des amours de Zeus et de Thémis, déesse représentative de la Loi ; mais au tout début, il écrit que les Moires ont été engendrées par *Νὺξ*, la Nuit qui, est-il précisé, eut ces trois filles, et bien d'autres enfants, « sans dormir avec aucun des dieux[17] ». Dans les *Chroniques*, Tremblay privilégie clairement l'une des deux généalogies. Comme l'a souligné A. Sirois, Florence s'apparente tout à fait à la Nuit, non seulement parce qu'il n'est jamais question de figure mâle (dieu ou mortel) à qui elle se serait liée pour enfanter ses trois filles, mais aussi parce que Florence est bel et bien un personnage du soir et de la noirceur, qu'elle se trouve associée à la lune, et qu'à ce titre elle renvoie symboliquement à l'idée de maternité. « La tradition mythologique voit dans la nuit et dans la lune des symboles de fertilité, de fécondité », note Sirois. « La nuit, principe féminin, précède la création de tout. La lune, maîtresse de toutes les

17. Hésiode, *op. cit.*, p. 75, l. 213.

choses vivantes, a tissé les destins et c'est ainsi que les Parques sont considérées commes des déesses lunaires[18].» Or, Tremblay ne se contente pas de reprendre cette tradition mythologique avec le personnage de Florence, il lui confère également une dimension religieuse de tout premier plan qui fait du féminin un certain objet de culte tout au long des *Chroniques*. Cette dimension religieuse se signale de trois manières.

D'abord, sous la forme d'un véritable mystère quant à la maternité même de Florence. Comme *Νὺξ* dans la *Théogonie* de Hésiode, Florence a enfanté Rose, Violette et Mauve sans le concours d'aucun élément masculin — du moins n'en est-il jamais fait mention, ni explicitement ni implicitement ; et les trois filles se gardent bien de poser quelque question que ce soit à ce sujet, y compris Violette qui interroge pourtant sa mère sur son propre passé dans le premier roman du cycle. Jamais, du reste, ce mystère ne sera éclairci : le narrateur observe, à ce sujet, le même silence, la même discrétion que les quatre femmes. Tout ce qu'on peut remarquer, c'est que le maternel mythologique opère ici dans le cadre d'une féminité qui semble autosuffisante pour engendrer — un peu à la manière de certaines fleurs qui peuvent se reproduire toutes seules.

Ensuite, la dimension religieuse surgit de façon tout à fait explicite chez Tremblay par un *conflit* qui oppose les mythologies grecque (dont les *Chroniques* reconfigurent certains éléments) et chrétienne, qui exerce encore tout son pouvoir sur la collectivité canadienne-française durant les années quarante. C'est dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* que ce conflit est le plus évident. Tout au long de ce roman, les deux mythologies se déploient dans leurs espaces propres, faisant valoir un certain nombre de représentations et de thèmes, sans qu'elles ne se touchent, dans un parallélisme exemplaire qui fait en sorte qu'elles semblent s'ignorer complètement. Dans le monde de Florence et de ses trois filles, il est question d'immigration, de tradition, de folklore, de la vie passée à Duhamel, de l'initiation aux arts, de «toutes sortes de belles histoires» (*TP*, 206) qu'écoute Marcel pour son plus grand plaisir. Mais il est remarquable que jamais, en dépit de cette fonction de mémoire que les quatre femmes assument, il n'est fait mention de quoi que ce soit qui appartienne à la religion chrétienne, alors que celle-ci est pourtant depuis des générations un des principaux pôles autour duquel gravitent la famille de Victoire et

18. Antoine Sirois, *loc. cit.*, p. 321. Pour plus de précisions sur les éléments symboliques que constituent la Nuit et la Lune, associées aux idées de féminité et de maternité, on peut se référer à l'étude de Uberto Pestalozza, *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*, Bruxelles, Latomus, 1965, p. 21-26. Pestalozza expose notamment le rapport étroit qu'entretient la Nuit, considérée comme «une authentique divinité, une déesse de chair, une déesse-mère qui engendre» (p. 22), avec la Lune, divinisée sous le nom de Sélènè (*Σελήνην*), dont la rotation «mesure les menstrues périodiques» et renvoie ainsi à la «vie intime sexuelle» (p. 21) des femmes considérées sous l'angle de leur pouvoir d'engendrement.

toute la collectivité canadienne-française. En retour, jamais il n'est question des tricoteuses et de leur mère au-delà de l'espace physique qui leur est accordé. Elles semblent tout à fait absentes des lieux de prédilection que sont l'école et l'église dans le roman. Ce sont donc deux mondes qui s'excluent rigoureusement, se tournent le dos comme le fait ostensiblement Florence au moment où la procession de la Fête-Dieu passe devant chez elle, et même rivalisent entre eux quant à la légitimité et à la reconnaissance que peuvent leur témoigner certains personnages au cours de leur existence.

Plus encore, les deux mythologies participent d'un système d'oppositions qui se trouve explicitement construit chez Tremblay : le Dieu chrétien est associé à la mort, alors que la Nuit alias Florence est de nouveau associée à la vie ; le visage doux et compatissant de Florence s'oppose au « Dieu vengeur » (*TP*, 179) et intolérant du christianisme, qui est source de honte et de culpabilité ; le savoir que représente Florence sur le cycle des naissances et des vies, et dont la grosse femme est également investie, tranche complètement avec l'ignorance dans laquelle la religion catholique maintient bien des femmes en matière de sexualité, tout particulièrement Marie-Louise Brassard qui, alors même qu'elle est enceinte, s'interroge sur son corps qu'elle ne connaît pas, pour en arriver « à la conclusion que son enfant lui viendrait par le nombril » (*GFE*, 210). Or, plus encore que de dénombrer les multiples occurrences que comporte ce système d'oppositions, il faut en considérer le fondement : celui-ci réside, comme on peut s'y attendre, dans l'image même de la mère telle qu'elle se trouve configurée dans les deux mythologies religieuses. De prime abord, on pourrait croire qu'il y a davantage similitude qu'antagonisme ici, dans la mesure où Florence aussi bien que la Vierge Marie sont deux mères qui peuvent enfanter sans le concours d'aucun d'élément sexuel masculin : dans l'un et l'autre cas, le maternel mythologique se trouve à opérer dans le cadre d'une féminité qui semble autosuffisante pour engendrer et donner naissance à un enfant. S'il y a bien autosuffisance, il n'y a pas toutefois autonomie dans le christianisme : au contraire, la Vierge est tout à fait redevable à Dieu le Père pour engendrer, elle n'est en fait qu'un jouet entre les mains de celui-ci, « une inhumaine créature sans volonté et sans autonomie qui s'[est] retrouvée un jour enceinte sans l'avoir désiré, par l'opération de l'Esprit-Saint » (*GFE*, 259). Tout le modèle de la maternité qui s'élabore sous la figure de la Vierge est d'ailleurs dominé par les idées de soumission, d'obéissance et de dépossession. À l'image de la Vierge tributaire de Dieu le Père et du mysticisme de sa volonté toute-puissante, les femmes se retrouvent dans la même position, non seulement à l'égard de ce dernier à qui elles doivent rendre un culte, mais aussi à l'égard de leurs maris, « ce merveilleux outil du destin que leur avait fourni directement la Volonté de Dieu » (*GFE*, 260), et sous la tutelle de qui elles doivent passer une grande partie de leurs vies.

Enfin, la dimension religieuse s'articule dans les *Chroniques* à la notion d'élection qui va de pair avec un certain culte du féminin. À la différence de la vocation, qui est un appel divin que le sujet ressent de manière plus ou moins pressante, l'élection est un choix préférentiel et délibéré d'un dieu quelconque. Tout au long des *Chroniques*, deux personnages, deux enfants marquent bien la différence entre ces deux modes de relation à la divinité. Marcel est l'élu des Moires de la rue Fabre, qui s'apparentent également aux Muses grecques dans certains épisodes du cycle romanesque de Tremblay. Elles se manifestent à lui, l'entourent de leurs soins et de leur amour, font son éducation, l'initient aux arts, le préparent à accomplir une mission secrète dont il est souvent question sans qu'elle soit nommée. En revanche, l'enfant de la grosse femme est confiné de façon indéterminée à la position de celui qui se sent appelé ; malgré son désir d'être élu au même titre que Marcel, et bien qu'il suive sa trace dans la maison des tricoteuses qui demeure déserte pour lui, il reste à jamais celui qui n'est pas retenu, comme le confirme Florence avec un ton sec tout à fait inhabituel chez elle : « "Y prendra ben sa chance si y veut. Mais son éducation viendra pas de nous autres. Ça, j'y peux rien." » (*DR*, 283)

Dans les deux cas, on le devine, le destin joue pleinement dans la mesure où il détermine, en dehors de toute volonté personnelle, la part qui est attribuée à chacun. Marcel pas plus que l'enfant de la grosse femme n'ont voulu ou choisi la position qui les caractérise à l'égard des divinités de la rue Fabre ; plus encore, ils ne se sont ni voulus (si je peux utiliser ce barbarisme) ni choisis eux-mêmes. Alors que l'enfant s'aperçoit en larmes qu'il n'est pas « digne » (*DR*, 324) d'accéder au monde enchanté de Marcel, qu'il ne pourra jamais y entrer, en raison d'une tare ou d'un manque originel, Marcel craint parfois d'y pénétrer trop profondément, d'en arriver à savoir « trop d'affaires », il se sent dépassé et ne parvient plus « "à faire la différence entre chez vous oùsque vous me permettez à peu près toute pis [...] l'école oùsque le monde pensent que chus fou..." » (*DR*, 234). Tout l'avant-dernier roman des *Chroniques* est d'ailleurs la description lente et redondante de cette folie que Marcel a déjà commencé à craindre cinq ans plus tôt, qui l'a envahi peu à peu au fil des ans, et qui le broie complètement au moment où se manifestent les premiers signes de la puberté. En l'espace d'une seule journée, Marcel voit ainsi tout son monde s'envoler en fumée : Duplessis s'efface graduellement, n'étant plus qu'un sourire sans chat comme le chat de Cheshire dans *Alice's Adventures in Wonderland* ; les tricoteuses et leur mère disparaissent également, elle déménagent, emportant avec elles tout aspect merveilleux, laissant Marcel seul avec lui-même, seul avec son reflet d'adolescent « qui commenc[e] à perdre pied » (*PQL*, 225), seul surtout avec une sexualité sans cesse turgescente, tyrannique même, dont il a honte, qui l'apparente aux hommes de sa famille, « ses cousins et son oncle Gabriel », et qu'il refuse

dans l'espoir impossible de ne pas vieillir, de rester indéfiniment l'enfant qu'il a été : « "J'en veux pas ! J'en veux pas de t'ça ! J'en veux pas ! J'en veux pas !" » (*PQL*, 205)

Si Marcel repousse avec tant de véhémence cette sexualité qui s'éveille en lui, s'il craint tant de ressembler aux autres hommes de sa famille alors qu'il aperçoit quelques poils autour de son sexe, et si l'idée d'avoir bientôt comme eux « de la barbe en bas » (*PQL*, 205) le sidère complètement, c'est qu'il pressent ce que la métamorphose physique comporte comme conséquences à la fois funestes et irréversibles — à savoir la perte à tout jamais de la relation de prédilection qu'il avait pu établir jusque-là avec les quatre femmes de la maison d'à côté, et la fin brutale de l'enchantement que cette relation lui procurait. Il devient évident ici, plus que jamais, que l'espace merveilleux qu'occupent les Moires de la rue Fabre est un espace féminin, strictement et exclusivement, où les hommes n'ont pas accès ou en perdent l'accès dès le moment où ils sont confrontés à la maturation sexuelle de leur corps. C'est précisément le drame que vit Marcel qui, le jour même où il découvre la masturbation, se heurte pour la première fois à une porte barrée (*PQL*, 223) lorsqu'il veut entrer chez les quatre femmes, et qui comprend tout à coup qu'il n'est plus l'élu de celles-ci, qu'il n'a pas fait ce qu'elles attendaient de lui, et que son sort d'enfant privilégié et choyé se trouve irrévocablement révolu. Aux prises avec sa virilité naissante, qui se manifeste malgré lui et qu'il ne peut contenir, Marcel se voit expulsé de l'espace féminin que constitue le « salon des merveilles », il ne pourra plus jamais y retourner, et dans un geste désespéré il y met lui-même le feu pour signer de sa propre personne et de sa propre souffrance le destin nouveau qui sera désormais le sien.

Il faut voir que cette exclusion qui frappe Marcel à 14 ans, l'enfant de la grosse femme l'avait déjà subie à 4 ans, au moment où il prenait conscience de la différence des sexes et où il refusait le sien. C'est en prenant un bain avec Thérèse, de plus de dix ans son aînée, que l'enfant s'aperçoit de la différence sexuelle qui est source, chez lui, d'amerturme et de regret : « Il avait alors eu le loisir de bien examiner ce qui le séparait de l'état de "fille" et avait compris une fois pour toutes qu'il aurait à endurer jusqu'au bout cette déficience qui faisait de lui quelqu'un qu'on adorait *quand même* plutôt que l'être parfait qu'on avait tant attendu. » (*DR*, 277) Cette « déficience » n'est pas seulement ressentie sur le plan physique, elle l'est également, et surtout, sur le plan symbolique. Le masculin est perçu et posé comme une négativité : être un garçon, c'est en fait *ne pas* être une fille, et cet « état » équivaut pour lui à la privation de tout un ensemble de vêtements, d'activités, d'habitudes, d'émotions propres au monde féminin qui l'entoure et qu'il désire. Plus encore, ne pas être une petite fille l'empêche de pénétrer dans le monde merveilleux des quatre divinités du rez-de-chaussée, et le confine à la plate réalité du monde qui est le sien. Ainsi, quand l'enfant entre dans le logement du bas, à la fin de *La duchesse et le*

*roturier*, poussé par une curiosité qu'il ne peut plus réprimer, il fait le tour d'un espace désert où il ne trouve rien de ce que lui a décrit Marcel. Tout ce qu'il voit, c'est une «maison [...] divisée exactement comme la sienne, mais à l'envers»; il y déambule avec «l'impression d'être dans un miroir vide» (*DR*, 322), dépourvu de tout reflet, et d'où nul chat ne surgit.

La représentation de la maison des quatre femmes, et en particulier de leur salon qui porte le nom évocateur de «salon des merveilles» (*PQL*, 258), n'est pas sans renvoyer, bien entendu, au monde de Lewis Carroll et, plus précisément, au «Looking-glass House» qu'Alice explore et où l'ordre des choses est pareillement inversé[19]. Ce n'est d'ailleurs pas le seul isomorphisme intertextuel qui rapproche les deux espaces fictionnels en question ici, ceux de Carroll et de Tremblay: Duplessis, on l'a déjà mentionné, à force de s'effacer graduellement et même de disparaître tout à fait, est un avatar du chat de Cheshire dont Alice ne voit bien souvent que la tête et parfois même que le sourire; la «forêt enchantée» où Marcel se réfugie et où «tout était possible. Surtout les rêves les plus fous» (*PQL*, 47), n'est pas sans rappeler, en beaucoup plus réduit, la forêt sombre et fraîche qu'Alice doit traverser dans *Through the Looking-Glass*, et où elle rêve qu'elle n'est elle-même que le produit du rêve de quelqu'un d'autre; l'enfant de la grosse femme, qui se souvient, au moment même où il est dans la maison des quatre femmes, que «sa mère lui avait expliqué qu'il ne pouvait entrer dans le miroir de sa coiffeuse parce que tout était à l'envers et qu'il s'y perdrait» (*DR*, 322), s'identifie très clairement à Alice, dont il partage le même désir, soit celui de traverser le miroir et de connaître les innombrables merveilles qui se trouvent sur sa face inversée. Toutefois, l'enfant n'est pas Alice, il n'a rien de la petite fille victorienne, ni sa chatte Dinah, ni ses longs cheveux, ni sa robe (pour laquelle, sans doute, il «aurait bien échangé sa culotte courte bleue» *DR*, 277), ni surtout son sexe auprès duquel le sien est perçu comme une «déficience». Si bien que le monde dans lequel Alice pénètre, sans effort et avec une facilité déconcertante, et dont Marcel perd l'accès au moment de la puberté, reste à jamais fermé à l'enfant qui, comme son oncle Édouard, souffre d'un immense ressentiment à l'égard de son sexe[20].

En fait, il n'y a qu'un seul personnage masculin qui ait véritablement accès au monde merveilleux que constitue l'univers de Florence et de ses

19. Ainsi déclare Alice à sa chatte, à propos du monde situé de l'autre côté du miroir dans lequel elle s'apprête à passer: «"First, there's the room you can see through the glass — that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way."» Cf. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, Martin Gardner (dir.), New York, Penguin Books, 1960, p. 181.

20. Il y aurait tout un article à écrire sur le ressentiment à l'égard du sexe masculin chez Tremblay. Il faudrait non seulement étudier le ressentiment que certains personnages féminins expriment à l'égard des hommes (comme c'est le cas chez Albertine et Rose Ouimet), mais aussi celui que certains personnages masculins entretiennent à l'égard

filles, sans regretter pour autant le sexe qu'il n'a pas eu à sa naissance ou le statut de petit garçon élu que la puberté a pu lui faire perdre : Josaphat-le-Violon, frère de Victoire, grand-oncle de Marcel et de l'enfant de la grosse femme. À la différence de ses petits-neveux, Josaphat voit depuis toujours les quatre femmes, et il semble que cette faculté ne lui ait jamais fait défaut au cours de sa longue vie. De son enfance lointaine à Duhamel, où il parlait déjà des « femmes d'à côté qui faisaient leu'confeture » (*GFE*, 274), jusqu'à l'âge avancé qu'il a à Montréal dans les années quarante, Josaphat est le premier complice de Florence et de ses filles, celui qu'elles ont initié avec le plus de succès, de constance et de ferveur aux mystères de leur existence secrète, celui qui est devenu au fil des ans le dépositaire narratif de leur légende et l'officier ou le grand-prêtre qui célèbre leur culte. Josaphat, on le sait, est à la fois poète, conteur et musicien. Son savoir artistique, il le tient de ces femmes ; c'est Mauve, par exemple, qui lui a enseigné le violon, comme elle enseignera plus tard le piano à Marcel. Or, ce savoir est tout entier voué chez Josaphat à la glorification de la lune comme élément symbolique, qui renvoie comme on l'a déjà dit à la féminité en général et à la maternité en particulier. Ainsi, c'est bien Josaphat qui a pour tâche sacrée, comme il l'explique à Marcel, d'« allume[r] la lune » (*GFE* 283), en faisant vibrer son violon au moment où, chaque soir, l'astre qui monte dans le ciel reçoit en quelque sorte les hommages que son culte prescrit. C'est également lui qui raconte à Marcel, et à portée d'oreille de Florence qui l'écoute avec un « sourire complice » (*GFE*, 294), la légende qui l'a institué en « allumeur de lune », au temps ancien où son prédécesseur, « Teddy Bear Brown, l'écœurant, avait failli à sa tâche » (*GFE*, 293). Enfin, c'est lui qui, à cause de son âge avancé, voit en Marcel son successeur, tout en prévenant son petit-neveu de l'importance de sa tâche et du caractère sacré de l'astre auquel il devra rester attaché pendant toute son existence, comme il l'a été lui-même : « J'espère que tu vas comprendre pis que tu vas respecter la lune toute ta vie. [...] Parce que la lune est la seule chose dans le monde dont tu peux être sûr. » (*GFE*, 293-294) Mais Marcel, on le sait, ne sera pas à la hauteur de ces attentes. Il échouera de façon encore plus lamentable que Teddy Bear Brown à la tâche que lui assignent unanimement son grand-oncle et les Moires de la rue Fabre, dans la mesure où il sera privé de la possibilité même de l'assumer ne serait-ce qu'une seule fois. Sous la pression de la puberté naissante qui le précipite dans la

de leur propre sexe (comme c'est le cas pour Édouard qui, comme il le dit lui-même, vit le paradoxe d'« être aux hommes » et à la fois de « les haïr tant que ça », *NÉ*, p. 102), et même celui du narrateur qui constamment, de *La grosse femme d'à côté est enceinte* à *Un objet de beauté*, dénigre la plupart des personnages masculins dont il fait le portrait. Dans un article consacré au personnage d'Édouard, J. Cardinal amorce, dans une perspective psychanalytique, l'étude de ce ressentiment à l'égard du sexe masculin chez Tremblay. Cf. Jacques Cardinal, *loc. cit.*

folie, Marcel faillira au destin même que les Moires lui avaient réservé. Si bien que tout ce monde féminin de mystères, de légendes et de merveilles, dont le petit garçon devait assurer la pérennité du culte, n'aura d'autre choix que de prendre un autre relais pour se perpétuer et se représenter.

## Fatalité et écriture

L'échec de Marcel laisse donc vides la place et la fonction qu'occupait son grand-oncle. Il semble d'ailleurs que Josaphat n'aura pas de successeur attitré, du moins aucun autre personnage ne se trouve élu ou désigné pour le remplacer. En fait, tout se passe comme si on entrait dans un monde où le rapport à la divinité s'effritait, se perdait peu à peu et même s'évanouissait complètement. Avec la mort de Victoire en 1947, la disparition (non datée) de Josaphat, la folie imminente de Marcel, il ne reste plus personne, au terme des *Chroniques*, qui possède le don de voir les Moires de la rue Fabre et d'entrer en communication avec elles. N'existant plus pour personne sauf pour elles-mêmes, il n'est pas étonnant qu'elles partent à la fin du *Premier quartier de la lune*, juste avant que Marcel n'incendie leur logement, faisant en sorte que la divinité déserte et abandonne à son triste sort la famille à laquelle elle était attachée depuis des siècles. Le monde qui émerge dans l'avant-dernier roman des *Chroniques* est du reste un monde désenchanté, au sens premier du mot, c'est-à-dire un monde qui a perdu tout son enchantement, où le merveilleux s'efface et bat en retraite comme s'il avait été vaincu et aboli, où le rêve avorte et cède devant une réalité dépourvue de tout mystère, et où chacun s'enfonce dans un sommeil profond dont il ne se relève pas. Si Marcel tient encore Duplessis dans ses bras, juste avant de « dormir du sommeil du juste » (*PQL*, 284), il ne presse plus contre lui qu'un « chat ordinaire » et illusoire, car Duplessis n'est plus « que le chat d'un fou qui croit avoir un chat » (*PQL*, 277-278).

Cependant, dans ce monde désenchanté, un être veille, un seul : c'est l'enfant de la grosse femme qui s'apprête à raconter « une histoire sans fin », une histoire « qui mêlerait tout ce qu'il savait » à propos de lui-même et de son entourage, et dans laquelle il reconstituerait l'univers qui est le sien en « pillant », comme il est écrit, « le génie de Marcel » (*PQL*, 285). Autrement dit, alors qu'il n'a encore que dix ans en 1952, l'enfant s'apprête déjà à se faire le chroniqueur par excellence de cet univers où réalisme et merveilleux s'entremêlent, et à succéder à Josaphat dans sa fonction de conteur officiel dans la famille et de chantre profane des divinités que constituent les Moires canadiennes-françaises de la rue Fabre. De cette manière, l'enfant prend sa « revanche sur le sort[21] » qui ne l'avait

21. Comme le montre très bien L. Joffrin dans son étude sur la dimension autobiographique des écrits de Tremblay, il n'y a pas que l'enfant de la grosse femme qui prenne

pas élu précédemment, qui l'avait même repoussé alors qu'il s'offrait pour prendre la place de Marcel à la fin de *La duchesse et le roturier*. Plus encore, l'enfant vient renverser son propre sort : en usant de « son talent naturel de conteur qu'il tenait de son grand-oncle Josaphat », il réussit pour ainsi dire à avoir accès à ce que le destin semblait lui refuser à tout jamais. Or, il faut voir que ce renversement n'abolit pas l'idée de destin chez Tremblay, comme on pourrait le présumer logiquement. Il se trouve plutôt enté paradoxalement sur le fatalisme qui traverse toute la série des *Chroniques*, et participe d'une certaine conception de l'écriture dans laquelle les données mêmes de ce fatalisme sont intégrées à une forme partielle de souveraineté du sujet.

La vocation de conteur que l'enfant de la grosse femme commence à assumer pleinement et consciemment à la fin du *Premier quartier de la lune*, on la voyait déjà s'esquisser et se profiler dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Avant même qu'il naisse, tout un programme est tracé en ce sens dans le premier roman, qui fait de l'enfant le chroniqueur anticipé de l'univers dans lequel il va bientôt naître, et qui constitue l'écriture comme une transcription sensible ou une reprise chargée de compassion de ce que la *μοῖρα* peut réserver à chacun des membres de la famille qui sera la sienne. Écrire est conçu de cette manière comme un acte second par rapport à celui de tricoter, il lui est intimement lié. Écrire ne consiste pas tant à inventer quelque chose qui n'existe pas qu'à représenter ce qui a existé, à reprendre ce que les Moires ont filé dans le passé, à filer de nouveau avec les mots ce qui l'a été auparavant avec la laine, de telle manière que les Moires puissent « tout recréer avec ce fils-fille de la grosse femme, souffrir avec lui et se réfugier dans les sons, les images, revivre le passé de sa famille par peur de le voir s'éteindre dans l'indifférence générale » (*GFE*, 207). Conçue de cette façon, l'écriture n'est en rien un acte de rébellion ou de refus d'un destin quel qu'il soit. C'est plutôt une acceptation résignée de celui-ci, c'est presque une expiation, ou tout au moins un genre de commémoration du sort à la fois singulier et collectif qui est dévolu à chacun. C'est pourquoi, tout ce que peut faire l'écrivain dans

ainsi sa revanche sur le sort à la fin du *Premier quartier de la lune*, mais également l'auteur dans le récit qui le met explicitement en scène dans son identité propre et non plus comme double fictif de lui-même (ce qu'est l'enfant de la grosse femme). Chez Tremblay, « l'accomplissement de sa vocation d'écrivain [est] vécue comme une revanche sur le sort. Pour le personnage-narrateur, il s'agit moins de déterminer le sens de sa vie [...] que de savoir s'il est digne d'appartenir au monde des artistes » [Laurence Joffrin, « *Les vues animées* de Michel Tremblay : une autre vision de l'autobiographie », *Études francaises*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1993, p. 211]. Si le type d'aspiration ou de désir diffère chez l'un et chez l'autre, dans la mesure où l'enfant veut pénétrer le monde merveilleux des tricoteuses et de leur mère, et Tremblay le monde des artistes, il reste que le sentiment de revanche est posé de façon similaire, en termes de destin et de dignité, et que le devenir-écrivain constitue dans les deux cas le moyen par excellence de faire tourner le sort à leur avantage

cette optique, dont l'enfant est ici une figure à venir, c'est de «recréer» la fatalité telle qu'elle a pu être, et ainsi remplacer Duplessis dans sa fonction de «transmetteur» d'une «connaissance venue de l'origine des temps» (*PQL*, 224), dont les Moires représentent et détiennent à la fois le secret.

Toutefois, si l'acte de «recréer» ne relève pas du domaine de l'invention pure, il ne renvoie pas pour autant à une simple reproduction mimétique du passé. C'est pourquoi plus le destin d'écrivain se confirme chez l'enfant de la grosse femme, plus le thème du mensonge se trouve affirmé et ressassé. À cause du temps qui passe, qu'on ne peut retenir, fût-ce l'intervalle d'une seconde, qui inévitablement «disparaît] pour toujours dans la mémoire universelle» (*PQL*, 23) qui est aussi une forme d'oubli, l'écrivain ne peut reconstituer le passé sans l'arranger quelque peu et, par conséquent, sans mentir aucunement; il est condamné, dès lors qu'il se met à raconter, à «en invent[er] des bouts» (*NÉ*, 17), tel que le suggère la duchesse de Langeais en épigraphe à *Des nouvelles d'Édouard*. Peut-être même, à la fin, n'y a-t-il pas d'autre façon d'écrire que celle qui consiste à mentir. C'est du moins ce dont prend conscience l'enfant tout au long du *Premier quartier de la lune*, faisant ainsi la découverte de ce que Borges a maintes fois thématisé sous le titre même de *Fictions* — à savoir que toute littérature, tout récit, toute écriture même se trouve immanquablement placée sous le signe de l'artifice, de l'illusion, du mensonge et de l'imposture. Puisque écrire équivaut à «recréer» le passé chez Tremblay, «recréer» équivaut donc à mentir à propos de ce passé. Aussi bien dire que ce que l'on écrit ou «recrée» n'est pas tant une vérité, sûre et incontestable, mais une imposture et un «mensonge» qui, comme le reconnaît l'enfant, peut parfois être «gros comme une montagne et invraisemblable au point d'en friser le ridicule» (*PQL*, 213).

On le pressent sans doute, cette conception de l'écriture est lourde de conséquences sur le plan philosophique. Si l'écriture ne peut consigner la vérité de façon absolue, dans la mesure où elle s'apparente à des degrés divers à un mensonge organisé, elle ne peut non plus consigner la fatalité telle qu'elle est ou telle qu'elle fut, car il lui faudrait pour ce faire abandonner toute forme de fiction et s'en tenir rigoureusement à l'ordre de la vérité. Cependant, il faut se garder ici de conclure que la fatalité n'existe pas du simple fait que l'écriture ainsi conçue ne peut la restituer sous l'empire de la vérité; la fatalité, chez Tremblay, existe par elle-même. Elle opère avant toute écriture et toute narration qui voudraient en tenir compte, elle préside à tout récit particulier puisque c'est elle qui règle la vie de tout ce qui existe et qui peut être raconté. Étant donné que l'écrivain «recrée» la fatalité qui a frappé antérieurement, il se trouve à la déformer, à l'arranger, à la métamorphoser, à «l'agrément[er] de mille détails» et ultimement à la reconstituer paradoxalement sous l'espèce d'un «mensonge bien tourné» (*PQL*, 213). C'est là, d'ailleurs, la marque d'un

certain respect cultuel quant à l'expression que l'écrivain peut donner de cette idée. En admettant que toute écriture recèle une part de mensonge, en reconnaissant que tout récit est essentiellement œuvre de fiction, on ne cherche pas à s'affranchir de l'idée de fatalité mais bien plutôt à montrer que la représentation de ce que la fatalité est, fut ou sera ne peut se faire sans recourir à quelque artifice qui lui serve de *figuration* littéraire. En ce sens, la fatalité chez Tremblay, *dès lors qu'elle se trouve racontée*, n'apparaît pas comme une pure essence ou une idéalité abstraite, qui opérerait en deçà de toute représentation. Elle consiste davantage en une transaction complexe de langage, elle participe de la construction d'un récit où elle se trouve symbolisée sous l'espèce de Moires canadiennes-françaises, elle constitue à la fois une connaissance et un mystère dont la fiction procède alors même qu'elle lui donne forme et signification. En un mot, la fatalité ne saurait échapper à la loi qui régit toute écriture et toute narration selon la conception que s'en fait l'enfant de la grosse femme : dans la mesure où elle fait partie intégrante d'un récit, la représentation de la fatalité s'accommode d'une certaine part de mensonge pour se constituer, elle devient elle-même ce mensonge sous lequel l'écrivain peut l'appréhender.

Et c'est peut-être là, finalement, dans ce travail que l'écrivain assume jusque dans ses conséquences les plus paradoxales, que réside l'une des rares libertés imparties au sujet dans un univers où la fatalité exerce avec autant de force et d'insistance sa domination — à savoir la liberté, non pas de nier la fatalité ou de faire fi du destin, mais de représenter ceux-ci sous la forme de telle ou telle figure. C'est ce qui transparaît assez explicitement dans l'épilogue du *Premier quartier de la lune*. Alors que tout le monde dort, y compris Marcel, peu après l'incendie vite maîtrisé du logement de Florence et de ses trois filles, l'enfant discute avec Peter Pan, créature imaginaire qu'il invoque à plusieurs reprises dans le roman, personnage de rêve qui compense en quelque sorte chez lui l'impossibilité où il est d'entrer dans le monde merveilleux auquel Marcel a accès. Tandis que l'enfant reproche à son personnage d'avoir tardé à venir le retrouver sur le toit de la maison où il veille, Peter Pan lui rappelle le secret de sa propre existence factice : « "Fais pas l'hypocrite, tu sais très bien que c'est toi qui décides de tout ce que je fais. Si chus là, c'est parce que tu m'as appelé, parce que t'avais besoin d'un bras autour de tes épaules. Pis quand j'vas m'en aller, tout à l'heure, ça va être parce que tu vas l'avoir voulu." » (*PQL*, 285-286) C'est donc l'écrivain ou le conteur, en dernier ressort, qui assume la fatalité dans son récit : c'est lui qui décide de tout, comme le dit Peter Pan à l'enfant ; c'est lui, en quelque sorte, qui déroule la laine avec laquelle les Moires tricotent tout au long des *Chroniques*, font des pattes de bébé pour des enfants à naître, commettent quelques « erreurs » funestes ou psalmodient des incantations, et scandent le grand cycle interminable des naissances et des morts ; c'est lui encore qui fait

surgir, au cœur même d'une œuvre éminemment réaliste, tout un monde de merveilles, où des femmes invisibles se bercent sur leur balcon, où un chat espiègle et moqueur parle et disparaît peu à peu, où un petit garçon pénètre, apprend mille et une choses, et y rencontre finalement sa propre folie en germe depuis des années.

Certes, il y a là une forme de souveraineté du sujet qui n'est pas sans entrer en contradiction avec l'idée même de fatalité qui traverse toute l'œuvre de Tremblay, car, si la fatalité existe bel et bien, elle doit donc frapper tout le monde, y compris l'enfant dans son rôle anticipé de conteur, et retirer ainsi à l'écrivain le pouvoir que lui attribue Peter Pan de décider de tout et de rien. Cette contradiction constitue peut-être l'ultime «mensonge», à la fois le plus gros et le plus artificiel, de toute l'œuvre. Si l'écrivain décide de tout ce qui se passe dans l'histoire qu'il raconte, la fatalité vole en éclats, elle n'est plus que l'expression d'une volonté subjective qui se trouve à en démonter et à en nier l'idée alors même qu'elle la pose, du fait même de la poser. C'est là, d'ailleurs, tout le problème du fatalisme en général: comment reconnaître quelque légitimité ou pertinence à l'idée de fatalité sans accepter que cette idée, pour être pensée par un sujet libre de penser, doive échapper à la fatalité sous peine de n'être elle-même qu'un coup aveugle et complètement déterminé du destin? Ou alors cette contradiction est peut-être la première «vérité», à la fois la plus implacable et la plus probante, de toute écriture qui se trouve conçue à travers le prisme du fatalisme: si l'écrivain décide de tout ce qui se passe dans son récit, aussi bien dire qu'il incarne dans son œuvre le principe d'une fatalité incontournable à l'égard justement de ce qui s'y passe, il est par sa propre fonction cette fatalité dont les Moires ne sont que des figures de projection dans lesquelles se manifeste encore une fois le désir d'une féminité impossible à incarner. La dernière image du roman n'est pas sans accréditer cette seconde hypothèse: on y voit, «au creux d'un croissant de lune, un petit garçon [...] étendu, bras derrière la tête, jambes croisées» (*PQL*, 286), en qui on reconnaît bien sûr l'enfant de la grosse femme. Celui-ci se regarde faire corps avec l'astre du soir engagé dans un nouveau cycle, il se confond avec lui alors qu'il semble en train de rêver, il se fait pour ainsi dire lune à son tour, à la suite du départ précipité de Florence et de ses filles — et devient ainsi le principe tout autant arbitraire qu'incontestable de la «recréation» d'un monde à laquelle il se consacrera bientôt, et qu'il assumera à la manière d'un «destin pitoyable» (*PQL*, 187) auquel il se sera assujetti lui-même.