

L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay

Jacques Cardinal

Volume 25, numéro 1 (73), automne 1999

Rêver l'enfance : Littérature et psychanalyse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201463ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201463ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Le cycle romanesque des Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay s'achève, on le sait, avec le récit de la folie de Marcel. L'analyse porte ici non seulement sur les origines de cette folie, mais également sur la trame imaginaire depuis laquelle il est possible de déchiffrer comment un enfant cherche à nommer les incertitudes de son ancrage subjectif.

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cardinal, J. (1999). L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay. *Voix et Images*, 25(1), 74–101.
<https://doi.org/10.7202/201463ar>

L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay

Jacques Cardinal, Université de Montréal

Le cycle romanesque des Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay s'achève, on le sait, avec le récit de la folie de Marcel. L'analyse porte ici non seulement sur les origines de cette folie, mais également sur la trame imaginaire depuis laquelle il est possible de déchiffrer comment un enfant cherche à nommer les incertitudes de son ancrage subjectif.

Les yeux de Marcel avaient changé de couleur tout d'un coup, sans transition. Cette fois son cousin eut franchement peur. Deux boules jaunâtres le fixaient, un peu trop rapprochées parce que leurs visages se touchaient presque, ce qui lui donnait un air inquiétant d'animal paniqué. L'enfant de la grosse femme pouvait y lire cette folie qu'il lui arrivait de trouver belle lorsqu'elle était dirigée sur quelqu'un d'autre mais qui le terrorisait quand elle se déversait sur lui¹.

Avec *Le premier quartier de la lune* s'achève le cycle romanesque des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Point culminant de l'histoire d'une famille où l'on voit comment Marcel, enfant au seuil de l'adolescence, s'égaré ultimement dans la folie alors que son cousin, le fils de la grosse femme (qui n'est jamais nommé, mais dont on saura dans la suite de l'œuvre qu'il s'appelle Jean-Marc), y résiste de toutes ses forces. À cet égard, le roman se donne à lire comme une épreuve, voire une initiation, où deux enfants sont appelés à discerner entre le rêve et la folie,

1. Michel Tremblay, *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989, p. 17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PQL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'imagination et le délire, la lucidité et la mort. Cette douloureuse et difficile épreuve est celle où le monde fabuleux de l'enfance se mesure en définitive à une autre expérience — et à un autre savoir — au cours de laquelle, notamment, entre en jeu le repérage du sujet dans l'ordre de la différence sexuelle et de la filiation. Marcel et son cousin se rencontrent en effet au carrefour d'une histoire familiale qui, pour l'un et pour l'autre mais différemment, est déjà lourde d'une certaine impasse symbolique qui entrave le passage de l'enfance à l'âge adulte. De ce point de vue, on peut lire le cycle romanesque des *Chroniques* comme un vaste roman où s'élabore peu à peu ce passage, dénouant les pièges d'une subjectivité aux prises avec les vertiges d'une imagination follement souveraine.

C'est l'espace imaginaire de cette enfance, miroir pour le moins inquiétant, que l'on déchiffrera ici dans toute son étendue. Chat troué, forêt enchantée, rêve de fusion avec l'absolu par la médiation de l'art, dissolution du moi, vertige devant l'indifférencié, dévoration et fantasme sacrificiel, autant d'images et de scènes imaginaires où un enfant se débat avec les nœuds d'un désir incertain.

L'héritage de Marcel

Essayons d'abord de reconstituer l'arbre généalogique de cette famille dont on ignore le patronyme, mais dont Victoire, la grand-mère maternelle de Marcel, est le centre.

Victoire aurait eu comme arrière-arrière-grand-père Thomas-le-Fun, suivi de son fils Gaby Gaby dont la fille Nénette a mis au monde Albertine, la grand-mère de Victoire². Mais les noms des parents de Victoire et de son frère Josaphat-le-violon restent inconnus; ni le cycle romanesque ni le cycle théâtral ne permettent de les identifier. Cet effacement du nom n'est évidemment pas sans conséquence symbolique puisqu'il a pour effet de faire ressortir l'aspect originaire et fondateur de l'inceste; comme si le couple que forme Victoire avec son frère Josaphat non seulement se trouvait délié du nouage généalogique, mais en transgressait la loi pour mieux recommencer le monde, tel ce couple primordial à l'origine de la création³. Car l'inceste suppose la rupture non seulement avec la loi — ou avec le système de parenté sur lequel repose l'identité des sujets —, mais

2. Voir Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, BQ-Littérature, 1990, p. 182. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3. Comme le souligne Lorraine Camerlain dans son analyse de *La maison suspendue*: «Seuls comme Adam et Ève au paradis, les ancêtres vivent heureux jusqu'à ce que l'idée du bien et du mal fasse sombrer leur bien-être modèle dans le manichéisme du choix à faire (contre le rêve, pour la rationalité).» «Entre Ciel et terre (*La maison suspendue*)», dans *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, p. 218.

avec le jeu de la différence et de l'altérité⁴. De plus, on remarque, dans le récit de cette généalogie, que le patronyme n'est jamais le point de repère du personnage; le prénom ou le surnom suffisent, effaçant du coup le point d'ancrage du sujet dans l'ordre de la filiation. Mais surtout, c'est depuis la lignée matrilinéaire (Nénette et Albertine) que se repère Victoire, oblitérant ainsi la branche paternelle; geste qui en dit long sur le peu d'importance du nom du père dans le procès de la descendance. Voilà ce que nous savons quant aux ancêtres de Victoire; démêlons maintenant le fil de sa propre transmission.

Victoire est la mère de Gabriel, d'Albertine et d'Édouard, les deux premiers enfants étant le fruit de sa relation incestueuse avec (son frère) Josaphat⁵. Quant à Édouard, il aurait pour père Téléphore — «si doux mais si mou» — que Victoire a épousé à regret en quittant Duhamel pour la rue Fabre (*GF*, 183). Là encore, on ne sait rien du patronyme qui aurait été transmis à ses enfants, si ce n'est que Téléphore a donné son nom et, par conséquent, reconnu les deux premiers enfants de Victoire (*MS*, 91). Un autre blanc ou un non-dit vient donc trouver ici la trame du texte romanesque et rompre le fil de cette reconstruction généalogique. D'ailleurs, Téléphore demeure totalement absent de cette histoire; autre effacement dont l'incidence symbolique apparaît cependant capitale. Gabriel deviendra l'époux aimant et aimé de la grosse femme avec qui il aura trois enfants: Richard, Philippe et Jean-Marc (que l'on connaît seulement par la périphrase, «l'enfant de la grosse femme»). Quant à Albertine, qui a fait un mariage sans amour (comme Victoire, sa mère) avec Paul — sans patronyme lui non plus —, elle est la mère de Thérèse et de Marcel. Édouard, alias la Duchesse de Langeais, n'a pas de filiation autre que spirituelle (en la personne d'Hosanna à qui il transmet son journal secret, récit de son voyage malheureux à Paris). Le cycle romanesque des *Chro-*

-
4. Pour une synthèse de cette question concernant l'inceste, l'œdipe et la métaphore paternelle, on peut se référer au livre de Denis Vasse, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1974.
 5. Ainsi qu'on peut le déduire de ce passage de *La maison suspendue* où Victoire raconte sa résignation à quitter Duhamel et, par conséquent, Josaphat: «J'sais aussi que pus jamais, jamais, j'te laisserai m'approcher. (*Elle ferme les yeux.*) Même si je t'aime. Prends pas la peine de venir rester à Morial pour me voir, Josaphat, tu me verras pas. Va rester ailleurs. (*Elle s'éloigne de Josaphat. Elle pose les mains sur son ventre.*) Ça ben l'air que tu vas venir au monde en ville... Si t'es un p'tit gars, j'vas t'appeler Josaphat pour avoir le droit de me servir de ce nom-là le plus souvent possible pour le reste de mes jours... Si t'es une p'tite fille, j'vas t'appeler Albertine, commè la mère de ma mère, dans l'espoir que tu soyas aussi douce pis aussi fine qu'elle... Non, si t'es une fille, tu seras pas fine, je le sais. Tu vas... tu vas hériter de tout c'que j'ai de plus laid, tu vas hériter de toute ma rage d'avoir été obligée de laisser la campagne pour aller m'enterrer en ville... Tu le sauras pas, mais tu vas traîner avec toé... Tu vas traîner avec toé mon malheur à moé... j's'rai pas capable de pas te transmettre mon malheur... pis de pas le transmettre aussi à tes enfants. (*Silence.*) C'est peut-être la dernière fois que j'te parle.» Michel Tremblay, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», p. 112-113 (que je citerai *MS*, suivi du folio).

niques raconte le devenir de ces deux familles qui cohabitent dans un logement de la rue Fabre dans une promiscuité qui rappelle le noyau incestueux à l'origine de leur histoire familiale.

En tant qu'enfants d'Albertine et de Gabriel, Marcel et son cousin (Jean-Marc) sont donc tous les deux issus d'un même inceste, inaugural et ancien. C'est cela qui revient les hanter à travers les liens qui les unissent à leurs parents, puisque c'est à travers eux d'abord qu'ils se saisissent comme sujets. Or, Albertine est l'enfant malheureuse de Victoire en ce qu'elle hérite du versant négatif de la vie de sa mère, celui notamment de toutes ces contingences platement matérielles qui l'ont séparée de son amour pour Josaphat. Albertine est donc identifiée aux forces matérielles et aux considérations prosaïques qui s'opposent au versant spirituel de l'amour comme à la toute-puissance de l'imagination et du rêve dont Josaphat est l'incarnation. Elle incarne ainsi le ressentiment, la frustration, la rage à l'égard d'une vie qui ne s'ouvre ni sur l'amour ni sur le rêve. Mais on peut ajouter, dépassant le cadre explicite du roman, qu'elle déteste la vie dans la mesure même où quelque chose de plus fondamental lui manque, en l'occurrence une inscription sans ambiguïté dans l'ordre de la filiation d'où, justement, elle pourrait soutenir l'élaboration de son désir. Contrairement à Albertine, Gabriel n'apparaît pas comme un être frustré qui ne cesse de maudire la vie. Toutefois, il se présente moins comme un père — donc, figure de l'interdit et de la séparation — que comme l'époux-aimant qui fusionne avec la grosse femme. Sa relation a donc encore quelque chose d'incestueux même si elle ne l'est pas, s'inscrivant dans la lignée de l'amour euphorique de Victoire et Josaphat. Albertine, de son côté, n'est que récriminations et souffrances, engluée dans un corps à corps mortifère avec la mère dont elle ne parvient pas à se défaire, serait-ce par le rêve ou la folie⁶. Repliée dans cette frigidité que lui a léguée sa mère — l'autre homme étant symboliquement absent de la vie de Victoire —, aucune jouissance ne peut véritablement l'atteindre (son mariage avec Paul l'a d'ailleurs dégoûtée des hommes)⁷. Or, cette incapacité à rêver (à sublimer) n'est peut-être que son ultime refus d'un inceste qui rend fou, préférant être l'incarnation (sans

6. Elle parvient tout de même à dire la souffrance qui la ronge dans ce discours tragique qu'elle tient du haut du balcon de la rue Fabre : « Mais dans cet autre air, d'une terrible perfection, celui-là, et lancé du haut du même balcon dix ans plus tard par une femme qui n'avait pas fait partie de ce chœur plein d'espoir, il était exclusivement question de deux enfants, une fille sans cervelle, une sans-cœur sans conscience et un garçon sans allure, les deux pôles d'une tragédie, les deux causes d'une crucifixion. C'était un chant d'une rare économie, plus près du grégorien que du romantisme et les six enfants avaient croisé les bras sur leur poitrine pour se recueillir et se retenir de pleurer. » (*PQL*, 249) Mais, là encore, ce discours est suggéré, non véritablement dit.

7. Souvenons-nous cependant qu'Albertine aime aller magasiner chez Monsieur Shiller de l'avenue Mont-Royal, dont la galanterie la trouble (*PQL*, 94). Il faut sans doute y lire le désir de l'autre — hors l'inceste —, dont l'étranger est l'incarnation.

véritablement le savoir) du mal-être familial ; comme si elle ne pouvait renoncer à sa souffrance sans basculer dans la folie.

Voilà le sombre héritage de Thérèse et de Marcel. Thérèse parvient un peu à se défaire de sa mère, mais ce n'est cependant que pour prendre le chemin d'un rêve fragile, celui de l'alcool et de la vie noctambule qu'elle mène en fréquentant les bars de la *Main*, passant de l'ivresse à la désillusion des petits matins gris, d'une gueule de bois à l'autre à côté d'un mari, Gérard, qu'elle ne désire pas et méprise⁸. Quant à Marcel, il est d'abord l'enfant non désiré, né sous le signe de la maladie et de la folie (*PD*, 63). En grandissant, il ne cesse d'exaspérer sa mère à mesure qu'il s'égaré dans un monde imaginaire où, semble-t-il, il parle à un chat supposé mort nommé Duplessis, se réfugiant enfin dans une forêt enchantée où les tricoteuses, Mauve, Rose, Violette et leur mère, Florence, lui révèlent des secrets de famille et l'initient à la musique, à la poésie, au savoir. C'est cette histoire qui nous est racontée au long des *Chroniques* jusqu'à son aboutissement dans le dernier roman.

Mais avant d'analyser l'ultime récit de cette folie, il importe de relire rapidement les trois premiers romans afin de mieux saisir la place symbolique qu'occupe Marcel dans la famille.

Chroniques d'un secret de famille

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), Marcel est décrit dès le début comme un bambin « tellement petit pour ses quatre ans qu'on lui en donnait à peine deux et demi ou trois » (*GF*, 28). S'il apparaît ainsi en retard dans son développement, ce n'est sans doute que pour mieux décrire un sujet en proie à la régression permanente dans le giron maternel, refusant en quelque sorte la vie et ses lois. Ce décalage quant à l'âge suggère la non-coïncidence de l'enfant avec les diverses étapes de la vie qui ne peuvent être franchies qu'à partir du miroir parental où il puise ses identifications. Décalage qui suppose ainsi un manque ou une trouée dans le procès symbolique.

Le support identitaire de l'enfant étant incertain, celui-ci peut en effet régresser en même temps qu'apparaît la peur de la violence originaire : l'infanticide. Violence qui, on le sait, revient le plus souvent sur le mode de l'abandon ou de la dévoration. Dans ce cas-ci, Marcel est « terrorisé » par sa grand-mère, Victoire, qui se lève la nuit pour aller à la toilette « où elle se mettait à produire des sons qui auraient fait rire Richard ou Philippe [...] mais qui terrorisaient littéralement le petit garçon » (*GF*, 29). Plutôt que principe de vie, le corps maternel apparaît comme celui qui

8. Voir *En pièces détachées*, Leméac, « Théâtre », 1972, p. 59 (que je citerai *PD*, suivi du folio) et *Marcel poursuivi par les chiens*, Leméac, « Théâtre », 1992, p. 33 (que je citerai *MPC*, suivi du folio).

expulse ou rejette quelque corps abject et mort. Cette scène se donne à lire comme l'envers d'une maternité traversée par le désir (donc, par le père). Marcel se montre terrorisé devant un corps qui transforme tout en déchet, dévorant le monde pour mieux l'expulser comme cette chose de rien du tout, niant symboliquement la sexualité du corps maternel. Comme si le corps de la grand-mère — et, à travers elle, celui de la mère —, n'était que ce processus de dévoration-expulsion où tout ce qui sort du corps maternel est ultimement une chose immonde toujours déjà promise à la mort. Asexué, il avale, dévore, vomit et défèque sans que la trace d'un désir, d'une altérité puisse l'arracher à ce cycle de souveraineté et d'autarcie. Scène de nuit qui serait censée servir de refuge à l'amour des parents, mais qui n'abrite plus ici pour Marcel qu'une scène de défécation, la toilette ayant supplanté la chambre et le lit parental. Considérant cette puissante autonomie ou autosuffisance du corps maternel (sur deux générations), Marcel est par le fait même livré au fantasme de la violence originaire, celui du meurtre de l'enfant, dès lors que rien ne vient le séparer du corps qui, en se confondant avec le sien, peut l'avalier ou le dévorer: «Allait-elle [Victoire, au sortir des toilettes] le battre, le tuer, le manger?» (*GF*, 29) Victoire rôde en effet dans cette maison comme une dévoreuse d'enfants dans la mesure où l'inceste est la première des violences, celle qui ne permet pas au sujet de se différencier.

Marcel hallucine cette scène de la suprématie maternelle — de l'ogresse, figure terrifiante de l'inceste —, depuis le lieu où il dort, dans la salle à manger, sur un lit que l'on déguise en sofa le jour, et qu'il déteste. Ce lieu est en soi emblématique de sa condition subjective, lourd d'incertitudes symboliques, puisqu'il n'est qu'un lieu de transition, de passage (la nuit), plus ou moins anonyme, sans égards pour l'intimité où le sujet peut retrouver la part secrète de son identité. À cette place, Marcel se retrouve d'une certaine façon de trop dans l'espace familial (ce qui s'accorde d'ailleurs avec les circonstances de sa naissance). Enfin, dormir dans la salle à manger a aussi pour effet de le placer dans l'espace familial du repas, sinon de la dévoration. C'est bien d'ailleurs ce que nous invite à lire un peu plus loin la scène du repas familial qui dégénère en agression quasi généralisée: «[...] on avait aussi vu Paul prendre Marcel dans ses bras parce qu'il pleurait trop fort et l'asseoir dans l'assiette à spaghetti au milieu des pâtes figées et des côtes de porc refroidies [...]» (*GF*, 42) La scène devient celle de l'enfant à dévorer, alors que la parole du père ne semble pouvoir l'arracher à son cri, à sa plainte, à sa souffrance. La violence parentale n'advenant ici que pour marquer un rapport toujours déjà «impuissant» à la parole⁹. Cet enfant à dévorer ne constitue encore

9. Ainsi qu'on peut le lire lorsque le cousin de Marcel cherche à dire sa révolte et qu'il ne trouve aucune parole susceptible de soutenir véritablement celle-ci: «Mais les seuls mots qui se présentaient à son esprit étaient les pitoyables borborygmes, les insignifiants

que la scène première d'une famille qui, hantée par l'inceste, suppose toujours déjà la mort — ou l'impossible existence — de l'enfant.

Mais si Victoire, du haut de son autorité de femme-ventre asexuée, peut tout transformer en déchet (en excrément) — l'analité ayant supplanté la génitalité —, Marcel n'a plus qu'à tenter (inconsciemment) d'exorciser ce pouvoir. C'est ce qu'on peut lire dans la scène où, allant à l'épicerie de la rue Rachel avec Thérèse, Marcel prend plaisir à dire que «Ça sent la crotte de cheval» (*GF*, 53), même s'il ne se trouve aucun cheval dans les parages. Formule quasi magique qu'il répète comme on pratique un exorcisme ou une séance de désensorcellement. En s'endormant la nuit, «[...] il le répétait plusieurs fois en essayant d'en retrouver la joyeuse sensation au fond de sa bouche» (*GF*, 53):

«Crotte, crotte, crotte, crotte, crotte...» mais hors de tout contexte c'était un mot sans aucune espèce de goût, un bruit sans signification, et Marcel s'endormait sans en avoir joui. [...] [Ce mot]... reprenait toute sa valeur de chose secrète, défendue, innommable et par le fait même fascinante et Marcel, tout excité, répétait sans se lasser: «Ça sent la crotte de cheval!» (*GF*, 54)

Cette scène est dans un rapport d'opposition symétrique à la défécation de Victoire, car Marcel est autant terrorisé par cette présence de la grand-mère que désireux de jouir de ce nom («crotte») par la médiation d'une autre image. Ainsi, la phrase est sans doute à lire comme l'inscription ambiguë de son désir, puisqu'il passe imaginativement de sujet-déchet à celui qui expulse le déchet hors de lui, le nommant pour mieux le maîtriser (alors que, devant le corps de Victoire, il est muet de terreur). Cette phrase serait le rempart contre son devenir-déchet en même temps que sa déperdition dans l'analité. Devenir-déchet qui apparaît aussi lorsqu'il se salit (en jouant), comme le lui reproche sa sœur Thérèse: «T'as l'air d'un cochon, tu sens comme un cochon, mais on t'aime pareil.» (*GF*, 76) Là aussi, la scène se déchiffre symboliquement comme celle où l'enfant est non seulement l'objet repoussant de quelque désir mal assumé, mais dont l'identité demeure im-propre — au sens où il lui est difficile de se différencier — alors que s'agglutinent à son corps d'autres corps qui le rendent quasi méconnaissable. Imaginaire de l'indifférenciation qui terrorise Marcel, tels ces amas de poussières — des «bilous» — qui traînent sous les lits et dans les coins: «Et les bilous étaient bien commodes quand on voulait faire peur aux enfants, le soir, pour les empêcher de sortir du lit: "Si tu sors les pieds du litte, les bilous vont te mordre!"» (*GF*, 108) Ou te manger. La scène de la dévoration ressurgit donc de partout, chaque fois qu'un certain état de la matière (ou

sous-produits de blasphèmes, les niaiseux dérivés d'injures qu'il avait toujours entendu son père, ses oncles et, plus récemment, ses frères prononcer quand ils avaient bu ou que le vocabulaire leur manquait.» (*PQL*, 182)

du corps) — magmas indiscernables — rappelle l'enfant à l'inconsistance de son image.

Marcel a donc du mal à symboliser sa place, fasciné qu'il est par le mystère de sa naissance. Or, selon la légende familiale, les enfants seraient tous nés dans une commode :

La commode surtout, une espèce de dinosaure brun aux multiples tiroirs, aux pattes torses, massives, surmontée d'un miroir ovale qui déformait, semblait vouloir vous sauter dessus chaque fois qu'on entrait dans la pièce. Ce meuble fascinait les enfants à qui on avait raconté qu'on les avait trouvés dans les différents tiroirs le jour de leur naissance [...]. On trouvait souvent le petit Marcel en contemplation devant ce tiroir secret. Il n'osait pas y toucher et quand on lui demandait ce qu'il faisait là, il disait: «J'attends la malle!» (GF, 46)

Prenons à la lettre ce déplacement pour y reconnaître d'abord le corps maternel monstrueux et agressant où s'entend encore la peur de la dévoration. Naître d'un corps préhistorique, n'est-ce pas naître dans un monde d'avant l'Histoire, c'est-à-dire un monde d'avant l'ordre de la filiation? Naître de l'animal — monstrueux, de surcroît —, n'est-ce pas se situer déjà hors de l'espace culturel où le sujet se saisit comme sujet? Marcel est donc fasciné par ce tiroir, comme il est fasciné par le mystère ou le désir qui a prévalu à sa naissance. Et c'est bien parce qu'il ne sait pas répondre au pourquoi de cette naissance qu'il reste là, pétrifié, dans l'attente d'une lettre ou d'un message («J'attends la malle»). Marcel attend ainsi par le courrier le récit — les mots, les noms — qui a donné consistance à l'événement de sa naissance. L'attente de cette lettre suppose en effet l'avènement d'une parole qui arrache l'enfant à la mère, dinosaurienne ou archaïque. Le facteur, l'institution de la poste, l'oblitération du timbre, l'identification du destinataire, l'adresse, le nom — bref, l'écriture — supposent ce processus où naître est aussi advenir par le travail complexe d'une inscription symbolique dont le nom du père est le paradigme. Cela peut donc se lire comme une allégorie: attendre une lettre, pour Marcel, ce n'est sans doute qu'espérer le nom qui oblitérerait son rapport à la mère, et le situerait dans la différence, lui donnant la consistance sans laquelle son image s'altère, ainsi que l'évoque le miroir ovale de cette commode-maternelle qui déforme tout. On ne peut s'étonner, en ce sens, que Marcel, en parlant, confonde souvent le masculin et le féminin (GF, 77) puisque, faute de cette «lettre du père», il ne peut que symboliser difficilement son inscription dans l'ordre de la différence sexuelle. De même, on comprend que puisse devenir précaire pour lui l'identification à l'espèce — «zozotant en chat ce qu'il pensait en humain» (GF, 96) —, dès lors que l'inscription symbolique, gardienne de la frontière entre l'animal et l'humain, reste problématique. Le vertige de l'indifférenciation s'ouvre ici à l'espace imaginaire du chimérique où tout peut se mélanger à tout jusqu'à ce que le sujet (ou ce qui en reste) se

perde en un seul corps gigantesque et anonyme. Vertige de l'indifférenciation, monde chimérique de l'enfance.

En tant qu'il est l'enfant d'un rêve niant de plus en plus la réalité, le roman montre qu'il s'inscrit dans la lignée de Josaphat qui, se reconnaissant lui-même en Marcel, l'initie à son savoir (à sa place) en lui racontant le récit de la chasse-galerie et de l'allumeur de la lune (*GF*, 258 et suiv.)¹⁰. Lui sera aussi révélée la présence de Rose, Mauve et Violette, les tricoteuses (de pattes de bébé), et de leur mère, Florence, toutes quatre gardiennes de la mémoire familiale et du destin (en plus, on va le voir, d'un savoir supposé absolu). Les tricoteuses, qui incarnent le poids du destin (de la fatalité) pesant sur la vie de Marcel, ne sont d'emblée qu'une manière de représenter la sujétion, sinon l'aliénation de l'enfant, toujours déjà inscrit dans une histoire (familiale et collective) qui le détermine avec plus ou moins de force. Pour Marcel, ce destin consiste à se mesurer à l'inceste qui marque sa famille¹¹.

Dans *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), second volume des *Chroniques*, la présence de Marcel continue d'inquiéter la famille¹². C'est le cas surtout de Victoire qui est de plus en plus angoissée par la « présence » du chat imaginaire de Marcel. Au point où elle aussi, peu à peu, hallucine le chat de Marcel, basculant à son tour du côté du rêve, sinon de la folie. Or, ce qui hante Victoire dans l'apparition de ce chat mort-vivant est au fond son propre déni de la loi qui lui revient en l'espèce d'une scène de folie. La folie de Marcel se déchiffre donc comme l'incarnation de son propre égarement, en l'occurrence l'inceste avec Josaphat, vécu et raconté comme un bonheur et une jouissance. Cet enfant qui parle à un chat supposé mort finit par la hanter et lui apparaît comme une scène insistante, faisant retour en dépit du refoulement pour

10. Cette opposition du rêve et de la réalité s'inscrit dans l'idéalisation de la Mère ainsi que le souligne André Brochu : « Au petit Marcel en qui son grand-oncle voit son successeur dans l'ordre de la fantaisie émerveillante, Josaphat recommande de "respecter la lune toute ta vie. Pas de chasse-galerie. Parce que la lune est la seule chose dans le monde dont tu peux être sûr" (*GF*, 293). Respecter la lune, c'est respecter le seul être sur terre qui représente la stabilité et le secours assuré. Cet être, évidemment fantasmatique, c'est celui qui veille sur les origines, qui est l'origine. Pour l'enfant qui vient de naître, l'absolu existe: cette présence dont il dépend totalement, qui lui apporte nourriture et réconfort. Chez Tremblay, la lune incarne simultanément la Mère (le Père est toujours ailleurs, dans le canot de la chasse-galerie) et le Rêve, parce que le Rêve est la nourriture essentielle, qui permet de traverser l'existence lamentable, qui donne "une raison de continuer" (*GF*, 302). La fidélité à la Lune que Josaphat prescrit à Marcel se confond, chez le vieil homme, avec la fidélité et le respect qu'il voue à Victoire, sa sœur aînée, qui a été pour lui une mère et qu'il aime d'un amour passionné. » « D'une Lune à l'autre ou les Avatars du Rêve », *Le monde de Michel Tremblay, op. cit.*, p. 264.
11. Voir à ce sujet l'analyse de François Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 2 (71), hiver 1999, p. 372-395.
12. Michel Tremblay, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, BQ, 1980 (que je citerai *TP*, suivi du folio).

troubler sa toute-puissance de femme incestueuse. La folie a donc quelque chose de contagieux si l'on considère qu'elle s'inscrit dans la trame de l'espace familial où chacun est noué, selon des modalités différentes, à la même histoire. Poids de l'héritage dont les tricoteuses sont aussi la voix. Le chat revient hanter l'espace familial depuis longtemps replié sur le vague secret d'une origine incestueuse, à mesure que Victoire reconnaît en ce chat mort-vivant la figure de son propre désir mortifère :

La seule à n'avoir pas réagi était Victoire qui avait pâli d'un coup lorsque Marcel était revenu dans la pièce. Dans les bras du garçonnet, elle voyait un énorme chat tigré qui semblait la narguer de son grand oeil jaune. Elle s'était appuyée contre la table, incapable de détacher son regard de l'animal qui la fascinait. « C'est mon tour! Mon Dieu, c'est mon tour! » (TP, 198). [...] « Va-t'en maudit chat! Va-t'en! Chenaille! Maudit fantôme! Maudite mort! Maudite mort! [...] Toé aussi, va-t'en. J'veux pu te voir. T'es fou pis t'es t'après me rendre folle! Tu transportes ma mort dans tes bras! » (TP, 235)

Ressuscité par les tricoteuses après avoir été tué par le chien Godbout, Duplessis n'incarne-t-il pas l'enfant mort-vivant de l'inceste? Le chat imaginaire que promène Marcel constitue en effet l'impossible en tant que tel, l'interdit de l'inceste devenu chose, bête hors monde, apparition fantomatique à la place exacte où manque un nom pour le dire et l'interdire. Le chat est donc bel et bien là, à la manière d'une hallucination, pour marquer le retour d'un refoulé. Marcel apparaît dès lors comme le fantôme de la famille, incarnation inquiétante de l'enfant toujours déjà symboliquement mort de l'inceste. Marcel et son chat traversent ainsi l'espace familial telle la marche funèbre d'un inceste qui effraie Victoire; scène insoutenable qui lui donne à voir son propre point de folie.

Dans le cadre explicite du roman, ce sont les tricoteuses qui ont accepté de redonner vie à Duplessis, mais à la condition que Marcel garde le secret sur elles. Marcel est donc, d'entrée de jeu, l'enfant du secret; et c'est bien parce que les tricoteuses lui ont fait promettre de ne rien dire, qu'il est aussi enfermé, sinon enterré vivant, dans son secret, lui-même devenu le tombeau d'une scène mortifère refoulée de l'histoire familiale. Il est pour ainsi dire l'enfant cryptophore — porteur d'un secret plus ou moins inconscient — de cette violence incestueuse qui l'entrave.

Dans *La duchesse et le roturier* (1982), la présence de Marcel occupe encore une place importante alors qu'on le voit se réfugier peu à peu dans l'univers des tricoteuses par qui il est initié, semble-t-il, aux plus fabuleux des savoirs (musique, poésie, légende)¹³. Mais Marcel leur reproche de plus en plus l'interdiction de révéler ce savoir dont il se croit riche, mais qui n'a pas de prise immédiate sur le monde. L'interdit des tricoteuses

13. *Id.*, *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac, 1988 [1982], coll. « Québec-poche » (que je citerai DR, suivi du folio).

peut bien sûr être interprété comme reposant d'abord sur la nécessité de sauvegarder la frontière entre la réalité et le rêve. Mais on peut surtout y lire l'impossibilité pour Marcel de verbaliser ce point de folie qui est comme la parole inversée du secret de famille. L'enfant est enfermé dans son secret comme il est enfermé dans le non-savoir de son désir. Ce pacte avec les tricoteuses entrave bien sûr sa propre inscription dans une parole traversée par l'autre.

De plus en plus coupé de la réalité, il recevra une leçon d'Albertine sur le bon usage de l'imagination, l'invitant à discerner la saine imagination du mensonge :

L'important c'est d'y croire rien que jusqu'à un certain point. Tout c'que tu m'as conté, Marcel, c'est merveilleux pis t'es chanceux de le connaître, de le vivre, mais... Écoute... Si t'avoues que c'est pas vrai, que t'as toute inventé ça parce que t'as besoin de t'échapper, de t'évader, ça s'appelle de l'imagination pis c'est beau ; mais si t'avoues pas que c'est pas vrai, si tu continues à prétendre que tout ça existe vraiment, ça s'appelle un mensonge, pis ça c'est grave ! L'imagination c'est la plus belle chose du monde pis le mensonge une des plus laides, Marcel. C'est à toi de choisir entre être un rêveur ou un menteur. (DR, 278-279)

Cette leçon ne sera pas entendue et Marcel continuera de s'enfoncer dans son rêve, dans sa folie. À l'opposé, Édouard et le fils de la grosse femme sauront discerner la folie et l'imagination, l'identification absolue à l'autre et le jeu des apparences (l'imitation, l'écriture)¹⁴. La structure des *Chroniques* s'apparente d'ailleurs à un contrepoint où alternent deux scènes : celle de la prééminence de l'imagination, et celle d'un espace symbolisé où le sujet parvient enfin à se représenter et à surmonter les impasses de son existence. Cette structure se donne à lire dans l'entrecroisement des scènes évoquant la folie de Marcel, avec celles qui font surgir l'ordre de la représentation, tels le tableau vivant de la procession de la Fête-Dieu, le burlesque du Théâtre national ou les imitations et les travestissements d'Édouard. Cette opposition montre la tension, sinon le vertige qui traverse tout l'espace familial où le sujet doit se mesurer à l'ordre de ses identifications imaginaires. L'art, la mise en représentation assumée (sinon, consciente) du sujet, sera alors le rempart élevé contre la folie ; c'est pourquoi le cycle romanesque met en scène l'avènement d'une vocation d'écrivain, dans la mesure où l'écriture permet de résoudre cette opposition.

À partir de là s'instaure toute la pédagogie du roman qui s'écrit comme un discours dédié au bon usage de l'imagination. Leçon de chose qui culmine dans le dernier roman.

14. Cela reste toutefois pour Édouard une expérience difficile et à moitié réussie ainsi que j'ai cherché à le montrer dans mon article «L'épreuve de la France. Langue et féminité dans *Des nouvelles d'Édouard*» (*Études françaises*, vol. XXXI, n° 1, été 1995, p. 109-128).

La forêt enchantée de Marcel

Au terme de ce parcours, on remarque que cette élaboration romanesque se construit autour d'un discours qui oppose entre eux les aspects maléfiques et bénéfiques de l'imagination. Avec *Le premier quartier de la lune* (1989), c'est là encore l'enjeu du roman alors que Marcel s'est réfugié dans sa forêt enchantée :

[...] une forêt enchantée qui lui appartenait à lui tout seul et où tout était possible pour peu qu'on ait un brin d'imagination, un refuge où il ne pleut pas quand il pleut [...], une bulle parfaitement ronde, parfaitement lisse, qui le coupait du reste du monde. Son vocabulaire se transformait quand il parlait de la forêt enchantée : il passait du langage limité qu'il employait avec la maisonnée et qu'il ne se donnait pas toujours la peine de bien articuler à une espèce de poésie très primaire mais colorée que son cousin, si sensible à la littérature, trouvait assez séduisante et qu'il lui enviait aussi un peu. (*PQL*, 29)

La forêt enchantée serait donc le lieu où s'exprimerait l'imagination souveraine de l'enfant, par-delà les contingences du monde, célébrant ainsi le règne de tous les possibles. Mais cette opposition entre la contingence et le possible n'est autre que celle qui sépare la sujétion au symbolique de la rêverie archaïque d'une fusion avec la mère qui confond dès lors les lois du monde et les lieux du rêve. Que le sujet puisse en même temps être sujet-de-la-loi et sujet-du-rêve (ou de l'imagination), ce n'est là que l'ordinaire de l'expérience subjective, on le sait ; mais que la rêverie (et la suite infinie des possibles) supplante l'autre temps du sujet où il est arraisonné à la loi, c'est là une expérience qui d'entrée de jeu brouille une opposition sans laquelle le sujet risque de se perdre dans la folie. Et c'est bel et bien le cas de Marcel qui, en se réfugiant dans la forêt enchantée, tente d'échapper aux contingences du monde, se laissant bercer par l'imagination qui se donne à rêver quelque chose qui ressemble à la langue idéalisée des commencements, « une espèce de poésie très primaire » semblable au babil premier, et perçu par l'enfant comme la première musique du monde, là où le hiatus entre l'être, la parole et les choses serait aboli.

Ce lieu, comme « une bulle parfaitement ronde, parfaitement lisse », suggère un état idéal que rien n'entrave ni n'altère, où l'enfant Marcel échappe au jeu de la différence — du même et de l'autre —, sans lequel cependant il ne serait pas ce qu'il est. Rien ne semble donc avoir de prise sur cette bulle en laquelle il se love pour mieux rêver la toute-puissance du rêve, comme si la parole ne pouvait plus entamer la surface de cette bulle maternelle. Le « parfaitement » lisse de la bulle rappelle enfin le caractère absolu du désir de fusion qui ne supporte aucune expérience de la différence, l'imperfection ne pouvant qu'évoquer l'altération, l'altérité, qui constituent le registre du désir et de la contingence. Si la parole de Marcel est, sur la scène familiale, entravée par un certain ratage symbolique, la

forêt enchantée invente au contraire le lieu fantasmatique d'une parole pleine (d'être, de sens) en ce qu'elle se donne à entendre comme égale à l'origine du monde et, par conséquent, pareille à la vérité et au pouvoir de la parole originaire (leurre qui voile ici la fragilité du sujet).

Dans le roman, Marcel passe ainsi d'une parole entravée à une parole soi-disant souveraine. Mais la scène de maîtrise et d'éloquence n'est que l'envers fabuleux et enchanteur de la scène familiale traversée par la souffrance et le désenchantement. Elle y répond logiquement — par un renversement symétrique — pour faire écran à ce qui ne parvient pas à se dire sur cette scène. En tant que maître de la forêt enchantée, Marcel semble ainsi dominer le monde dans la proportion inverse où il le subit sur la scène de l'héritage familial, aux prises avec les nœuds étouffants de sa filiation :

Le monde lui appartenait avec ses forces occultes, ses incompréhensibles barbaries, sa guerre froide, sa bombe atomique, ses couchers de soleil sanglants, sa mère injuste, sa maladie maudite et il allait le diriger! Il allait mettre de l'ordre dans tout ça, tout brasser à son avantage, remodeler et triompher en créateur conscient de son importance et orgueilleux de son génie. (*PQL*, 90)

Marcel s'imagine créateur du monde, et ce, avec d'autant plus de force que ce monde n'est pas soumis à l'ordre de la différence sexuelle. Mégalomanie, mythomanie, tyrannie apparaissent ainsi comme l'envers de sa soumission à l'imaginaire de la mère archaïque. De telle sorte que plus il s'imagine maître du monde, plus il avoue — sans le vouloir — sa sujétion à l'ordre maternel. De la mégalomanie à la sujétion absolue, Marcel ne semble pas connaître de milieu, passant d'un absolu à l'autre, d'une dépossession à l'autre, en quête de son identité. Il ne parvient donc pas à se repérer à l'égard de l'autre à partir d'une parole que l'on peut dire castrée, en ce sens que le sujet ne considère pas d'emblée son rapport à la parole comme étant marqué par la toute-puissance ou l'impuissance absolues. L'absolu est justement ce à quoi renonce le sujet pour exister, et ce, même s'il en rêve rarement, souvent ou toujours. Or, dans cette maison abandonnée — hantée par les tricoteuses et leur mère, Florence —, règne supposément le savoir absolu : « Là était tout le savoir du monde, tout le bonheur, la grâce, l'indescriptible grâce de la connaissance. » (*PQL*, 155) Savoir qui est l'impossible même, sauf à fusionner avec l'Autre (et mourir); car fusionner avec l'absolu, ne serait-ce pas justement se lier au monde par l'unique phrase qui ne saurait être une autre, alors que parler ou nommer le monde est un geste qui n'a lieu qu'à (se) défaire (de) l'absolu et (de) l'unicité — quand bien même il y aurait des œuvres susceptibles de nous conduire sur le seuil de cet absolu. La rêverie de l'absolu apparaît ainsi être non pas tant l'euphorique triomphe de Marcel sur le monde que l'image sublimée d'une tyrannie qu'il subit là où il n'y a pas de place pour l'autre.

Entre la forêt enchantée et l'espace familial, Marcel passe d'une langue à l'autre, de l'éloquence au zozotement, de la maîtrise que lui confère le supposé savoir visionnaire de sa rêverie à l'erratique parole d'un sujet marqué par la part d'ombre qui pèse sur sa filiation. Et c'est à cette rêverie savante que le cousin de Marcel est un jour initié alors que, sur le chemin de l'école, il pénètre avec lui dans la forêt enchantée et découvre l'autre parole merveilleuse de Marcel :

Cela dura longtemps, c'était soudain très bien articulé, dit, presque récité, avec une grande poésie, cela vous jetait dans un ravissement qui donnait tout son sens à l'existence de la forêt enchantée : l'enfant de la grosse femme comprit vaguement que cette caverne de cœurs-saignants était le seul endroit en dehors de la maison de Florence où le génie de Marcel pouvait s'exprimer. Il était écrasé de bonheur sous les images de son cousin qui faisaient crever le plafond de fleurs et courir dans le ciel d'été des canots d'écorce conduits par le diable en personne ou quelqu'un qui lui ressemblait étrangement, des turlutes démentielles, des tapements de pieds qui vous brassaient le cœur pendant que les violons vous étourdissaient, des symphonies complètes exécutées en une seule seconde et qui éclataient en une seule note universelle, des agencements de couleurs jetés comme des offrandes sacrées, des bouts de poèmes tellement beaux qu'on ne s'en remettait pas, qu'on ne s'en remettait jamais, des choses d'une beauté qui foudroyait. (*PQL*, 44-45)

L'autre parole de Marcel serait donc marquée d'une parfaite éloquence, d'une poésie et d'une musique merveilleuse, incarnation d'un absolu ravissement. Mais cette parole de ravissement se donne à lire dans le roman comme une sorte de prétérition puisqu'on la dit sans la dire vraiment, qu'on ne nous la donne à entendre qu'entre les lignes, du bout des lèvres, en la promettant plutôt, la révélant en cela parole inouïe dont nous n'entendons que l'événement supposé. Bref, ce n'est pas la lettre de ce grand récitatif où se mêlent musique, conte et poème qui est transmise, mais son thème. Peut-être faudrait-il se dire que cette parole existe d'autant mieux qu'elle reste allusive, prenant le lecteur dans le fil de sa propre rêverie, lui qui, comme tout sujet, est porteur d'une parole idéalisée, promesse de la plénitude de l'être? Il n'en reste pas moins que ce non-dit creuse une sorte de trou dans l'espace même du roman qui, en nous racontant cette histoire, nous laisse au bord de ce supposé merveilleux où s'abîme le sujet. Poème inouï, parole pure du ravissement et de la plénitude de l'être qui n'est, on l'a dit, que la parole inversée de la souffrance d'un enfant ployant sous le poids d'un secret de famille.

Qu'est donc enfin cette « seule note universelle » équivalant au pur ravissement? L'image suggère un point où le temps même, synonyme d'altération, est nié, donnant à rêver la « note universelle » comme l'ultime accomplissement du sens, de la plénitude, de la fusion totale de l'être avec la beauté du monde. Et ce désir d'absolu n'est pas fortuit dans l'économie générale du roman puisqu'il s'inscrit là encore comme une

négarion de l'ordre temporel et généalogique qui détermine tout sujet. Cette scène du ravissement absolu devient la négation du temps, et en cela la négation du désir, de l'altérité et de la différence sexuelle. Cependant, il appert que cette fusion avec l'absolu est à la limite intenable puisque le sujet ne peut échapper au temps et à l'ordre qu'il institue : « La source se tarit aussi vite qu'elle s'était manifestée. Marcel s'arrêta presque 'au milieu d'une phrase. » (*PQL*, 45) L'euphorie du ravissement tourne en effet à la dysphorie à mesure que le temps, la multiplicité des choses et des événements traversent le monde. De même, lorsqu'il ne se vautre pas dans le poème de l'absolu, Marcel se perd plutôt dans le zozotement et les couinements de bébé : « Marcel n'arrivait toutefois pas à parler exactement comme l'année précédente : des mots qui ne sortaient pas, des sons inarticulés qui ressemblaient à des couinements de bébé qui rêve lui venaient aux lèvres [...] » (*PQL*, 52) De la poésie au babil à la fois tout-puissant et fragile qui nomme tout et ne nomme rien, Marcel passe d'un extrême à l'autre, de la suprême maîtrise au dessaisissement premier de l'enfance, incapable de s'ancrer dans le symbolique sans lequel son rapport au langage est nécessairement entravé.

Dans la logique de ce non-rapport au temps, les tricoteuses incarnent le savoir absolu, figures de l'omniscience dans le rêve de Marcel. Ces femmes, à la fois hors du temps et dans le temps, ne semblent connaître ni la vie ni la mort, expulsées de la différence sexuelle et au-delà du principe de contradiction. Incarnant une chose et son contraire, éternelles et vieilles, elles sont comme le point originaire où le sujet échapperait au principe de réalité, garde-fou, pourtant, de sa lucidité¹⁵. Le féminin s'avère donc l'incarnation même du savoir et, par conséquent, la figure de quelque pouvoir absolu. Et cette scène n'est en définitive que la transfi-

15. Citons le passage : « [...] sur ces femmes, toujours les mêmes, éternellement jeunes et éternellement vieilles, interchangeable mais terriblement différentes, en même temps sérieuses et joyeuses, qui avaient pris sa vie en mains et l'avaient guidé, lui, enfant solitaire et différent, vers une connaissance très vaste mais très perturbante, et sur son chat. À l'origine de tout ça, le savoir intellectuel et le savoir des sens, il y avait toujours eu ce mentor clownesque qui pouvait lui apprendre entre deux séances de caresses ou deux siestes sur la bavette du poêle des mots longs comme le bras et des concepts insoupçonnés qu'il avait le don de rendre simples et compréhensibles. Elles étaient l'incarnation même de la connaissance venue de l'origine des temps, lui, la boule de fourrure, était leur transmetteur. Et Marcel, dans un ravissement qui ne s'était jamais démenti en dix ans, avait été le réceptacle où sont déposées les choses les plus belles, les plus précieuses. » (*PQL*, 218-219) Faut-il rappeler cependant que si les Moires-tricoteuses (ou fileuses) de la *Théogonie* d'Hésiode incarnent l'inflexible destin qui s'abat sur le sujet, elles ne sont toutefois pas pour autant (à) l'origine du monde et de la connaissance. C'est là bien sûr une distorsion ou un angle de lecture qui ne prend justement pas en compte la castration d'Ouranos dans l'élaboration symbolique de cette généalogie, fondatrice du monde. Or, la castration d'Ouranos symbolise justement la fin d'une tyrannie parentale, libérant les enfants de la violence originaire. C'est en quelque sorte cet épisode qui est manquant dans le roman de ces femmes omniscientes.

guration de l'histoire familiale de Marcel, celle d'un enfant vivant sous l'emprise exclusive de la lignée maternelle. L'influence de la rêverie n'est pas, comme on pourrait le croire, l'émancipation du sujet à l'égard des contingences, à commencer par celles de son héritage; elle n'est que le voile que l'enfant déploie pour mieux s'y laisser prendre. Ainsi la rêverie de Marcel est-elle dominée par les tricoteuses, voix féminines et maternelles, reléguant dans l'ombre son inscription dans la lignée paternelle. Ces voix de femmes continuent ainsi de dominer celles des hommes, entravant le processus identitaire de Marcel.

Quoique la forêt enchantée soit pour Marcel le lieu où s'exerce la souveraineté de son imagination, il n'en demeure pas moins que ce refuge a quelque chose de mortifère: «[...] jamais il n'aurait pensé que cet endroit unique, parfaitement imperméable au reste du monde et calme comme une tombe au dire de Marcel, pouvait se trouver en pleine rue Gilford [...]» (*PQL*, 29). Ce lieu enchanté aurait ainsi la beauté et la plénitude apaisante du tombeau: «On n'avait pas le choix, on se couchait sur le dos, ravi: c'était une tombe de fleurs qui vous coupait de tout et son charme était irrésistible. Ici, tout était possible. Surtout les rêves les plus fous.» (*PQL*, 37-38) La rêverie de Marcel est mortifère dans la mesure où c'est toute la scène de son désir qui ne s'élabore pas, condition de vie et de la rencontre de l'autre. Mortifère aussi puisque Marcel s'enferme dans un monde pour en fuir un autre, mourant au monde pour mieux jouir d'un autre. De là, la rêverie devient pétrification: «Si sa tante ne l'avait pas sorti brusquement de son rêve, serait-il resté là tout l'après-midi à ressembler à une statue de sel sur une commode de chambre à coucher?» (*PQL*, 168) Marcel ressemble en cela à un gisant, enseveli vivant dans le tombeau du rêve.

Le récitatif de la parole supposée absolue est d'ailleurs si «foudroyant» qu'à l'entendre le sujet perd conscience, est dessaisi, meurt enfin pour mieux se fondre en elle. Scène sublime située aux confins de la représentation et du représentable, là où le sujet semble disparaître en s'approchant de ce que rien ne peut entamer, l'absolu étant délié de toute altérité. Là encore, cette scène se laisse déchiffrer comme violence même à l'égard d'un sujet qui s'égare dans l'absolu, foudroyé autant par la beauté que par le ratage de son inscription symbolique. Car si ce refuge dans l'absolue beauté s'avère aussi pour Marcel refuge mortifère, c'est justement que la rêverie de l'absolu n'est encore pour lui que le voile jeté sur le non-savoir de la différence sexuelle — et de toutes les différences qui s'ordonnent de cette première symbolisation.

L'Absolu se révèle donc mortel dans la mesure exacte où le refuge n'est que la réponse, erronée et errante, à son rapport mortifère au symbolique. Sans les repères identitaires qui le structurent comme sujet, Marcel ne fabule que des scènes de mort qui font écho au mal-être qui le constitue.

Un dessin de chat pour signature

À l'école, dans la classe auxiliaire où l'on place les enfants qui ont des difficultés d'apprentissage, Marcel passe ses journées à dessiner. Ce qu'il dessine n'est jamais, semble-t-il, qu'un même chat, palimpseste à toutes les images du monde, qui lui sert de signature :

Il n'avait jamais signé un seul dessin de son nom. Un chat, toujours le même, apparaissait invariablement au bas de chaque dessin qu'il remettait à son professeur [...]. [...] Ça avait d'abord été un chat mal venu, carré, aux jambes filiformes et à la queue étrangement absente auquel Marcel donnait souvent plus d'importance qu'au dessin lui-même, comme s'il était toujours le vrai sujet, ce vers quoi l'attention devait se porter. (*PQL*, 62)

Qu'est-ce que signer, si ce n'est poser un geste d'assomption, toujours ponctuel (ici-maintenant), et s'inscrire dans le défilé des noms et l'ordre qu'il institue ? En signant son nom, le sujet fait bord avec l'innommable — surmontant le vertige de quelque déperdition —, en même temps qu'il assume cette part minimale d'identité sans laquelle il n'est rien. Bien que cette assomption ne soit jamais de l'ordre d'une transparence idéale, elle n'en demeure pas moins cependant l'ancrage identitaire du sujet à travers le temps qui, ainsi, devient histoire (individuelle et collective). Or, Marcel ne sait pas signer son nom ; il se saisit plutôt par l'intermédiaire d'une image, celle de son chat. C'est dire que l'ancrage dans son nom est fragile. Malgré cela, on peut considérer que l'identification au chat demeure comme l'ultime point d'arrêt de sa dérive identitaire qu'il élève tel un rempart contre la folie. Le chat fait bord en effet à l'espace imaginaire pour lui donner cette consistance minimale sans laquelle il irait se perdre dans le miroir de ses identifications. Le dessin-signature hante et supplante toutes les images — ou l'ordre de la représentation —, montrant ainsi son désir d'être bien nommé, nœud premier de son ancrage subjectif. Cette identification au chat est cependant mortifère en ce que Marcel ne parvient pas à retrouver son nom, c'est-à-dire le récit de son inscription dans la Loi.

Le roman raconte d'ailleurs cette scène de signature comme celle où l'enfant reste en souffrance d'une lettre, scène de l'appel sans doute véhément du nom (du père) :

Questionné sur la signification de ce chat, Marcel répondait invariablement et sur un ton péremptoire : « C'est Duplessis. C'est mon ami. » [...] Au fur et à mesure que le chat rapetissait sur la feuille pour céder la place aux arbres, aux maisons, aux autres animaux, rarement aux humains, ses formes devenaient plus précises, plus réalistes, aussi. Et au moment où la signature avait été le plus petite, vers la fin de l'année scolaire précédente, elle ressemblait à l'ébauche d'un très beau timbre-poste naïf [...] (*PQL*, 63)

Si cette signature est bien comme un timbre, c'est qu'elle suppose la transmission, la destination, le message, l'altérité dont le timbre oblitéré atteste le parcours. On retrouve ici la scène du tiroir de la commode

devant lequel Marcel attendait «la malle». Un nom susceptible d'être inscrit dans le réseau des noms — et des sujets —, circulant dans le monde sous la loi du désir, voilà ce qui semble ici invoqué. Mais la signature-dessin de chat n'inscrit justement pas l'enfant dans une généalogie — un héritage, une transmission, une filiation —; ce timbre-signature n'est plus pour ainsi dire que le cadre symbolique auquel s'accroche désespérément Marcel qui, au terme de ce parcours, est devenu le fantôme du chat: «J'le sais c'que vous vouliez me demander... Si Duplessis a pas signé le dessin, c'est parce que c'est lui qui l'a dessiné pour vrai, c'te fois là. Pis que moi chus pas encore prêt à signer à sa place...» (*PQL*, 72) Marcel existe et s'abolit en même temps dans l'image du chat, n'étant plus que le ventriloque de l'image qui s'agite dans le miroir où il puise son identité. Cette dépossession précède d'ailleurs le récit de la crise d'épilepsie à l'école, qu'il faut sans doute lire comme l'allégorie d'un sujet toujours déjà dépossédé de ses repères identitaires.

Le nom même du chat de Marcel, Duplessis, se laisse aussi déchiffrer comme le rappel d'une faille dans l'ordre symbolique. Le nom du premier ministre de l'époque nomme le politique comme paradigme du père et de la loi. Il désigne par analogie l'ordre étatique qui, on le sait, est le garant du montage symbolique de la filiation¹⁶. Duplessis apparaît ainsi comme une manière de dire, dérisoire et véhémement, ce qui cherche désespérément à s'incarner: le nom en tant que métaphore de la loi. On pourrait y voir l'hyperbole qui joint ensemble le nom quasi premier de l'ordre symbolique avec l'animal nécessairement hors de cette dimension. Bien sûr, cela se voit tous les jours; mais ce qui est significatif ici est plutôt l'incidence du procès nominal sur Marcel, pris, comme on le sait, dans un vertige affolant.

Sacrifier un enfant

Si la rêverie de Marcel l'emporte dans un monde où domine la voix de quelque supposé savoir absolu — où se conjugue en même temps le ravissement et le mortifère —, elle le conduit aussi sur la scène d'une expiation:

Sans transition, comme si on avait fait un nœud dans le temps, sans voir Victoire se pencher sur lui, il se sentit soulevé, projeté vers le ciel. Il était maintenant au milieu d'elles. Sa grand-mère le tenait à bout de bras, face aux étoiles agonisantes. Il n'avait plus quatorze ans, il avait tous ses âges en même temps, il était tous les Marcel qu'il avait été et ses souvenirs n'en formaient plus qu'un, d'une grande, d'une très grande tristesse. Avec des éclairs de joie fulgurante mais qui se situaient tous dans le passé. Devant lui,

16. Voir Pierre Legendre, *Les enfants du texte. Étude sur la fonction parentale des États*, Paris, Fayard, 1992.

une insoutenable grisaille qu'il n'avait pas envie de connaître. Quelqu'un, sa grand-mère, l'offrait au complet, tel quel, en sacrifice. Mais à qui? (*PQL*, 141)

Selon Freud, l'acte sacrificiel commémore le meurtre de quelque père tyrannique, ayant ainsi pour fonction de détourner la violence originaire tout en permettant l'avènement de la communauté. Le sacrifice est donc une manière de faire violence à la violence, de la symboliser dans une pratique qui noue ensemble les sujets par-delà l'arbitraire du plus fort. De là, l'ordre social prend forme alors que le système de parenté s'élabore autour, notamment, de la prohibition de l'inceste. La mise en scène de ce sacrifice instaure le symbolique comme tel puisque les sujets se donnent ainsi à comprendre — à symboliser — l'acte originaire qui les fonde individuellement et collectivement. Le meurtre fondateur aurait aussi pour incidence d'engendrer des sentiments de culpabilité à l'égard d'un père autant admiré que détesté et le sacrifice serait autant la commémoration de ce meurtre originaire que le rituel de lustration contre la souillure de la culpabilité¹⁷.

Dès lors, quelle peut être la nécessité du fantasme sacrificiel qui surgit ici dans le roman? Pourquoi Victoire voudrait-elle sacrifier Marcel? Pour symboliser quelle violence? Pour laver quelle faute? N'est-ce pas l'inceste qu'elle a commis avec Josaphat? Dans ce cas, cette scène fantasmée du sacrifice en voile encore une autre, l'inceste qui viole l'ordre symbolique dans la mesure où il prive l'enfant de son inscription dans le montage de la filiation. Sacrifier Marcel, en ce sens, n'est-ce pas vouloir prendre à témoin l'ordre anthropologique au nom duquel l'inceste est interdit? N'est-ce pas donner à voir l'irreprésentable souillure qui hante toute la famille? À cet égard, Marcel est bel et bien la mauvaise conscience de la famille, son point de folie. Victoire serait coupable de ne pas avoir donné à Albertine un père, et Marcel serait l'enfant toujours déjà mort, sacrifié sur l'autel de la mère inentamable, corps-mort offert à la toute-puissance maternelle. Mais tout cela reste un fantasme dans la mesure où Marcel s'enferme dans le non-dit de sa filiation comme il s'enferme peu à peu dans la folie. On comprend que le sacrifice fantasmé, au lieu d'être travail de symbolisation, s'avère sacrifice de la symbolisation elle-même. Cela est d'autant plus manifeste que, dans cette scène, Victoire ne sait pas à qui sacrifier Marcel. Un sujet est donc manquant qui pourrait valider l'acte sacrificiel; ce sujet, garant de l'acte, n'est autre que celui devant qui Victoire pourrait enfin céder, assumant sa castration pour mieux accéder à une autre jouissance. Le Nom appelé ici avec véhémence pour prendre acte de la folie de Marcel (et de Victoire) serait l'instance devant laquelle le sujet reconnaîtrait la finitude de son savoir et de son être, ayant renoncé à la « bulle parfaitement lisse » de

17. Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, traduit par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965.

l'absolu. Ce Nom qui ne vient pas est donc aussi celui qui n'est jamais venu : celui d'un homme qui l'aurait véritablement arrachée à l'inceste.

Du point de vue du lecteur, le roman n'en accomplit pas moins un certain travail de symbolisation en ce qu'il montre — jusqu'à un certain point — cette impasse symbolique. Si Marcel, en effet, s'égaré dans l'abîme du rêve, son cousin trouvera la voie du témoignage, susceptible de raconter un peu cette folie.

Bander ou la fin du rêve

Le règne souverain et fragile de la rêverie s'effrite cependant à mesure que Marcel grandit et qu'il doit reconsidérer son expérience de sujet désirant.

Ainsi peut-on lire la scène de masturbation où Marcel cherche à retrouver le lieu de son désir. Allongé dans le lit conjugal, on le voit chercher littéralement la place du père : « Au contraire de l'enfant de la grosse femme, Marcel ne sentait pas du tout la présence de l'homme dans le lit de sa mère ; son père était parti pour la guerre alors qu'il était tout petit et il ne l'avait pratiquement pas connu [...] » (*PQL*, 198) Le père est absent non seulement physiquement du lit parental, mais aussi symboliquement puisque Albertine ne le reconnaît pas comme homme ; inentamée par le désir de l'autre, cette mère reste symboliquement vierge. La scène de masturbation sur le lit des parents est donc à lire comme une tentative désespérée de la part de Marcel pour se nouer au désir qui l'aurait engendré, retrouvant ainsi la scène à partir de laquelle il pourrait enfin advenir comme sujet différencié (ou sexué). Faute de ce repérage, son expérience ne peut que tourner à la catastrophe, c'est-à-dire au dégoût du corps sexué :

Son pénis vibré un peu, comme si quelque chose de vivant le secouait. Il le regarda pendant un long moment, comme si c'était une chose qui ne le concernait pas, qui ne lui appartenait pas. [...] Un grand poil noir presque frisé avait poussé à côté de son pénis, quelque chose de tellement indécent, de tellement *plus indécent* que son érection elle-même, qu'il en resta sidéré. [...] Il avait de la barbe en bas ! (*PQL*, 200-201)

La soudaine maturité physique de Marcel a pour effet de le rattacher à la communauté des hommes, de le faire entrer dans une autre phase de symbolisation de la différence sexuelle. Marcel apparaît ici sidéré par ce poil « tellement plus indécent » que son érection ; comme si le signe de cette maturation physique, cette « barbe en bas » le rattachait d'un seul coup aux hommes et non plus au monde (prétendu asexué) de l'enfance. Tout se passe comme si Marcel était devancé par son corps, ne pouvant s'appuyer sur quelque parole pour s'inscrire dans l'ordre du désir. Étranger à l'ordre de la différence sexuelle, c'est presque un autre qui bande à sa place, dès lors que son désir reste sans images et sans autres.

Cela lui paraît insupportable dans la mesure où il est ainsi placé devant le non-dit et le non-savoir de son existence. L'indécence, Marcel l'éprouve devant l'irreprésentable — parce que non transmise — de sa condition de sujet sexué. L'avènement de la puberté devient une catastrophe pour lui dans la mesure où, devant faire face à cette condition, il doit en même temps renoncer à sa rêverie, celle d'un enfant qui se vautre dans le miroir maternel. L'érection sonne aussi le glas de sa communion avec le monde merveilleux des tricoteuses :

Savant en mots et en choses du domaine de l'art, conscient des cinq sens qu'il pouvait nommer sans se tromper, il ne connaissait cependant rien des véritables secrets de la nature et ne savait pas que son corps, probablement à la faveur de la nuit, se soulagerait tout seul de son trop-plein de sève [...] (PQL, 219) [...] Fallait-il en parler avec elles? Il rougit violemment rien qu'à y penser. Non. Il tairait tout ça et se laisserait bercer par la leçon d'aujourd'hui. Ou la démonstration d'une autre merveille inutile. (PQL, 221)

Marcel aurait donc été initié au supposé savoir absolu, mais il ne saurait rien «des véritables secrets de la nature» posés au principe de la vie. Il sait supposément tout, mais il ne sait pas l'essentiel qui pourrait l'inscrire dans l'ordre du désir. Situation pour le moins paradoxale, mais qui se déchiffre logiquement, on l'a vu, comme une réponse symétriquement antithétique. Un autre savoir insiste qui entame ou altère la rêverie; c'est d'ailleurs à partir de l'irruption du sexuel que s'opère la régression de Marcel, qu'il se met de plus en plus à zozoter et à hurler, dès lors que la communion avec le savoir (absolu) des tricoteuses ne le sauve plus. Le hurlement remplace peu à peu la musique merveilleuse du rêve, la magie de cette «seule note universelle» s'inversant en effet dans le cri d'une souffrance désespérée :

Marcel se retourna sur le dos et hurla un hurlement de loup comme on le faisait autrefois dans sa famille, à la campagne, quand la pression était trop grande et que les mots venaient à manquer. Un cri d'animal. C'était un tout petit loup, un louveteau malade pris dans un piège et qui essayait de rameuter ce qu'il lui restait de forces pour ne pas sombrer définitivement dans la folie. Ou la mort. (PQL, 238)

Le rêve n'est plus pour Marcel un refuge depuis que l'énigme insistante de son sexe l'a jeté hors du monde fabuleux des femmes, détentrices d'un savoir qui serait la plénitude même, mais récelant une brèche que Marcel ne parviendra pas à colmater. Ce supposé savoir qu'il n'a jamais pu transmettre, Marcel s'y est donc enfermé, enterré vivant dans l'abîme d'un rêve qui est l'impossible même.

L'effritement du rêve — lisible à mesure que le chat Duplessis s'efface ou se trouve — laisse Marcel en marge du monde merveilleux qu'il veut alors détruire: «Quand tout irait mal, quand il serait le plus malheureux des enfants du monde, quand il n'aurait plus le choix, il déclencherait avec un bout de bois trempé dans le soufre un désastre irrémédiable, le feu, le feu dans sa vie et celle des autres, qui purifierait tout. Et le monde,

son monde, pourrait recommencer.» (*PQL*, 264) Tel est encore le fantasme d'un sujet mythomane qui croit que le monde peut (re)commencer à partir de lui, échappant à la loi de la génération. De quoi faut-il se purifier, en effet, si ce n'est de cette faute — l'inceste — qui entache la famille? Le fantasme de destruction du monde n'est donc que la scène où se laisse dévoiler l'impossibilité d'une existence qui ne respecte pas l'ordre symbolique sur lequel est fondé le jeu du même et de l'autre. Purifier le monde revient donc encore à faire violence à la violence de l'indifférencié. De là aussi, pour Marcel, le fantasme de tuer la mère omnipotente, de la purifier de la souillure incestueuse: «[...] si on mettait le feu aux cheveux de quelqu'un, cette personne-là recommençait peut-être à neuf, comme une nouvelle personne, comme un enfant, comme un bébé... et son grand désir était de recommencer sa mère.» (*PQL*, 264) Que veut dire «recommencer la mère» si ce n'est être le père-mère de sa mère et, ce faisant, raturer l'inceste dont il est l'héritier? Marcel serait ainsi l'enfant de l'enfant de l'inceste qui voudrait remonter le fil de la généalogie pour donner, autrement, un père et une mère à sa propre mère¹⁸.

Le cousin ensorcelé

C'est le monde merveilleux de Marcel qui fascine son jeune cousin, l'enfant de la grosse femme. En route pour l'école, un jour, ils s'arrêtent tous les deux dans la forêt enchantée — qui n'est que le 1474 de la rue Gilford —, où le cousin, un court moment, communie avec le rêve de Marcel :

18. Avec *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), c'est un autre épisode de la folie de Marcel qui nous est raconté, alors que celui-ci est probablement, ainsi qu'on peut le supposer, au bord de l'internement définitif. Marcel y raconte comment il a été témoin bien malgré lui du meurtre de Mercedes et du bain de sang de Maurice. C'est ce qu'il raconte à sa sœur Thérèse chez qui, paniqué, il est allé se réfugier. Marcel est donc le témoin d'une autre violence, sinon d'une obscénité où se remarque encore l'impuissance d'une parole d'homme devant la femme; scène originaire pour Marcel qui, inconsciemment, y reconnaît sans doute la scène de son impasse symbolique. Car que pleure Maurice en prenant ce bain de sang, si ce n'est cette violence folle, qui n'est que l'envers d'une parole impuissante? Marcel a fui le lieu du crime, persuadé cependant que les chiens — policiers et meurtriers confondus — le poursuivent pour l'accuser de ce meurtre. C'est donc, pour finir, quelque meute sanguinaire qui le pourchasse pour le dévorer, lui le témoin privilégié de la violence interdite, meurtrière ou incestueuse. Incapable de soutenir cette vision, Marcel se réfugie enfin dans le rêve-folie où les tricoteuses l'attendaient depuis que, à la suite de l'avènement de sa puberté, son rêve avait pris une autre forme que celle de la forêt enchantée. Retrouvailles qui supposent sa déperdition dans la folie. Or, cette pièce nous raconte également le secret de Thérèse, celui de son enfant, Johanne, qu'elle cache chez la voisine pour ne pas l'exposer à la déchéance de sa vie avec Gérard, et, surtout, pour ne pas risquer d'être elle-même une mauvaise mère comme Albertine. On voit ainsi à quel point, au fil des générations, l'impasse se répète alors que l'enfant ne parvient pas à s'inscrire symboliquement dans le foyer familial (il en est littéralement expulsé). Cet enfant dans le placard — comme on dit qu'il y a un cadavre dans le placard — est ici l'impossible assumption d'une maternité qui n'a pas passé par la jouissance (donc, par le père).

Ils connurent dans le seul moment de communion mutuel de leur vie l'intensité désespérante d'un rêve qui se brise en morceaux irrécupérables. Leurs chemins s'étaient touchés au cœur de la forêt enchantée, ils allaient maintenant bifurquer, se séparer à tout jamais. (PQL, 45)

Cette rencontre et cette séparation forment le nœud du roman. Mais le cousin aura peur de la rêverie, devinant que la famille tout entière est menacée par les forces mystérieuses qui émanent de ce monde imaginaire: «[...] il eut la vision de cette femme poussée dans les méandres de la folie et qui vargeait sur son enfant qui aurait pourtant pu, d'un seul geste du bras, l'envoyer revoler. Puis il comprit une chose qui lui fit poser son couteau et sa fourchette sur la table. Ce n'était pas Marcel qui était en danger, c'était eux tous.» (PQL, 258) Car la folie est contagieuse.

Mais le monde de Marcel le fascine et le capte au point de le faire basculer au moment même où il doit répondre à son examen de français :

Il se vit, une nuit très noire, agenouillé sur le plancher de la classe du dessus, penché sur le trou qu'il venait de pratiquer à l'aide d'un vilebrequin, une bouteille d'encre *South Sea Blue* de Waterman à la main. Et il se demanda combien il lui faudrait verser de bouteilles d'encre *South Sea Blue* de Waterman pour remplir complètement sa classe. [...] [jusqu'au moment] où il serait absolument sûr et certain que la quatrième année C venait de disparaître à tout jamais, noyant du coup non seulement le souvenir mais l'existence même d'un examen de français raté. Et il sourit, pâmé. La cloche trancha son rêve d'un coup. [...] C'est quoi, un complément. Puis tout lui revint. Le sujet, le verbe, le complément. Direct et indirect. (PQL, 108-109)

L'identification du cousin à Marcel fait en sorte qu'il perd ses repères, devient étranger au monde, s'égarant dans quelque rêve bizarre alors qu'il devrait à ce moment être entièrement concentré à rédiger son examen. Ce rêve éveillé est en lui-même indiciel de la dissolution dans un monde qui, semblable à celui de Marcel, n'offre pas de véritable consistance. Au contraire, la rêverie nous montre un monde où l'enfant semble se noyer dans une matière indiscernable, baignant dans l'encre qui rature en partie le processus de la différenciation. Cette encre qui envahit jusqu'au plafond la classe de l'examen de français n'est-elle pas, en tant que support de l'écriture et de l'ordre symbolique, la figure même de la dissolution du sujet dans la matière première d'un langage qui, au lieu de «prendre» au jeu des différences phonématiques, devient un magma indifférencié. Se noyer dans la matière d'un monde qui ne prend pas forme et sens, tel est le vertige qui menace soudain le cousin de Marcel. La rêverie n'est donc pas anecdotique, mais montre bien la logique du sujet¹⁹.

19. À relire la trame imaginaire du romanesque chez Tremblay, on s'aperçoit en effet que l'imagination, l'imaginaire, a aussi son ordre, sa logique. À cet égard, tout le support imaginaire de ce que l'on pourrait appeler l'intrigue ou le propos du roman n'est pas anecdotique ni ne constitue le décor dans lequel évoluent les personnages. Car, dans ce cas, la description ne serait — d'un auteur à l'autre, d'un roman à l'autre —, que l'art

La rêverie est interrompue par la sonnerie qui, arrachant l'enfant au vertige de la dissolution, le ramène dans le savoir de l'ordre grammatical et syntaxique. Il vient ainsi se ressaisir dans le langage qui se fonde tout entier sur le discernement. Discerner le sujet du verbe et du complément, c'est discerner les éléments à partir desquels le monde trouve un tant soit peu de consistance et peut être phrasé, sinon raconté — dans l'acte prédicatif ou propositionnel. «Phraser le monde» suppose en effet qu'on est lié à celui-ci autrement que sur le mode purement vocatif du nom — idéal fantasmé d'une langue motivée — pour entrer plutôt dans le jeu de la parole où le sens n'advient qu'à discerner le même et l'autre. L'enfant se réinscrit ainsi dans la dimension du jugement et de l'analyse et, en cela, échappe au vertige de la dissolution dans l'espace liquide et maternel²⁰.

La rêverie de l'enfant de la grosse femme n'est donc pas l'occasion d'un euphorique ravissement, mais le vertige dysphorique d'une dissolution de soi. Expérience négative dont il attribue d'ailleurs à Marcel la pernicieuse influence : «Tout était de la faute de Marcel. Et Marcel allait payer. Cher.» (*PQL*, 166) C'est justement à partir de là que le roman peut s'élaborer selon une autre expérience du rêve et des ressources de l'imagination.

d'un décorateur ou d'un paysagiste soucieux d'être fidèle au cadre d'une intrigue. Ce que nous révèle l'analyse du texte, c'est que l'imaginaire est aussi le miroir du sujet et, à ce titre, s'inscrit dans une certaine logique. Cela suppose non seulement une autre lecture du signifiant romanesque, mais un renversement de perspective quant à l'élaboration même du texte. L'auteur, dirait Mallarmé, cède ainsi l'initiative aux mots, aux images, qui le conduisent en quelque sorte sur le chemin de ce qu'il ne sait pas dire, encore. Ainsi en est-il sans doute de toutes ces images qui surgissent dans le fil du texte des *Chroniques* pour littéralement construire le sens et poser l'avènement d'un déchiffrement, l'écrivain étant en même temps le premier lecteur de son texte. Renversement de perspective ainsi qu'a pu le dire notamment Roland Barthes : «Un récit classique donne toujours cette impression : que l'auteur conçoit d'abord le signifié (ou la généralité) et lui cherche ensuite, selon la fortune de son imagination, de «bons» signifiants, des exemples probants; car l'auteur classique est semblable à un artisan penché sur l'établi du sens et choisissant les meilleures *expressions* du concept qu'il a antérieurement formé. [...] *l'auteur* est toujours censé aller du signifié au signifiant, du contenu à la forme, du projet au texte, de la passion à l'expression; et, en face, le *critique* refait le chemin inverse, remonte des signifiants au signifié. La *maîtrise du sens*, véritable sémiurgie, est un attribut divin, dès lors que ce sens est défini comme l'écoulement, l'émanation, l'effluve spirituel qui déborde du signifié vers le signifiant : *l'auteur* est un Dieu (son lieu d'origine est le signifié); quant au critique, il est le prêtre, attentif à déchiffrer l'Écriture du dieu.» (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 179-180). Rompant avec cette vision que l'on pourrait dire «thématico-conceptuelle» de la littérature, l'analyse du cadre imaginaire du roman de Tremblay — son signifiant — apparaît ainsi, toujours déjà, comme son signifié même, lequel est appelé à être lu comme tel. Le roman apparaît donc plus porté par l'épiphanie de ces images singulières que par les idées de l'auteur, faisant de celui-ci le premier lecteur d'un récit en lequel il apprend également à se déchiffrer.

20. On peut d'ailleurs lire la haine que portent les élèves envers leur langue — et qui se révèle à l'occasion de l'examen de français de fin d'année —, comme ce mal-être de la communauté à l'égard du symbolique comme tel. En cela, l'école est aussi dans un rapport antithétique avec la forêt enchantée.

Exorciser la rêverie ou la vocation d'un écrivain

Pour celui qui, habituellement, « avait le contrôle sur ses rêveries » (*PQL*, 178), cette expérience est donc pour le moins affolante, bien qu'il ressente aussi de la jalousie envers Marcel qui serait, lui, sujet élu de la toute-puissance du rêve (*PQL*, 181). Ce dont souffre l'enfant de la grosse femme, c'est donc de ne pas coller aussi pleinement au rêve de Marcel, restant ainsi en marge de cette supposée plénitude dont il ne serait que le spectateur : « [...] il entrevit pour la première fois son indignité à lui qui n'avait pas été appelé et dont le destin se résumait à observer en spectateur, comme il avait déjà été spectateur de lui-même trois fois depuis le matin, à observer en spectateur le... génie de quelqu'un d'autre. » (*PQL*, 181-182) Là s'opère le renversement symbolique du roman :

Il y avait peut-être un moyen de piller Marcel sans pour autant prendre sa place. Il lui suffisait d'écouter son cousin, de le faire parler même, de provoquer ses confidences, de tout enregistrer dans sa tête... et de s'en servir, après. Il lui suffisait de signer les rêves de quelqu'un d'autre pour qu'on croie qu'ils étaient les siens. Et même qu'il les avait inventés. Il était peut-être vraiment né, en fin de compte, pour être un spectateur. C'était un pitoyable destin, oui, mais c'était sa lueur au fond de ses ténèbres et il lui tendit les bras. (*PQL*, 183)

Usurpation, imposture, contresignature, ainsi est nommée la scène de l'écriture à venir ; registre dégradé de l'artifice, de l'imitation, de la copie. Posture pour le moins parasitaire et honteuse, mais qui serait malgré tout rédemptrice. Cette vocation d'écrivain se déclare ainsi pour sauver le rêve ou le savoir de Marcel, idéalisant ce rêve fou pour ne pas y voir l'envers d'une souffrance à masquer. De ce point de vue, si le travail symbolique mis en œuvre par le roman parvient à se poser comme un discours sur le bon usage de l'imagination — ce qui revient à tracer les chemins convergents et divergents de Marcel et de son cousin —, il ne parvient pas, semble-t-il, à assumer un jugement négatif sur le rêve (ou la folie) de Marcel. Bref, il ne déconstruit pas le noyau de la folie familiale sur lequel s'édifie le supposé « génie » de Marcel, continuant ainsi à protéger symboliquement la scène incestueuse d'un prétendu merveilleux amour qui, cependant, hante négativement la famille. L'écrivain est ainsi voué à accomplir le travail plutôt honteux d'une traduction toujours déjà en reste devant l'absolu du rêve de Marcel. En cela, le roman ne prend pas véritablement acte de la folie de Marcel, mais protège encore la parole de la mère. Roman où la scène de la violence familiale est à la fois dévoilée et revoilée.

Si la vocation de l'écriture s'annonce comme rédemption du rêve de Marcel, elle ne semble pouvoir advenir que si l'enfant de la grosse femme traverse une autre épreuve dont l'enjeu concerne sa propre maîtrise des apparences, autant dire du semblant et du vraisemblable. Cette épreuve est cruciale et se donne à lire à l'occasion d'une confrontation avec le

frère Robert à qui l'enfant ment avec art pour se disculper d'une absence. Il invente en effet une histoire, la joue avec talent, piégeant l'autre dans le jeu de la vraisemblance :

Il croyait tout ce qu'il disait : il se voyait agir comme cela lui était déjà arrivé trois fois dans la journée mais cette fois il avait le contrôle sur ses agissements, sur ses pensées, parce qu'il les inventait ; il créait de toutes pièces une vérité invraisemblable mais à laquelle il arrivait à donner un parfum de vraisemblance parce qu'il y croyait. Il était parfaitement sincère dans son mensonge, il apprenait le mensonge bien tourné, agrémenté de mille détails, joué avec juste assez d'émotion, retenu quand il fallait faire croire à une confiance et péremptoire quand il fallait convaincre du bien-fondé du geste posé ; il « actait » pour la première fois de sa vie et en ressentait une jubilation qu'il avait peine à contenir. (*PQL*, 208-209)

L'enfant de la grosse femme se dédouble, dit sincèrement un mensonge pour mieux maîtriser l'autre, anticipant ainsi son rapport aux images comme une scène dont il n'est pas seulement le jouet, mais le maître. Si un tel dédoublement est possible, c'est sans doute qu'il a suffisamment de consistance imaginaire pour jouer un tant soit peu du masque sans risquer de perdre son identité (ce que n'a pas Marcel). Cette scène a donc une valeur emblématique et coïncide avec la fin de l'ensorcellement ; un autre sujet peut ainsi advenir qui sera celui de l'écriture, de la représentation, du mentir-vrai²¹. En cela, le cycle romanesque des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* accouche ultimement d'un écrivain — sujet qui sait jouer sur le registre des images sans s'y perdre —, bien que le narrateur, et le cousin, continuent d'idéaliser le supposé « génie » de Marcel.

Posture pour le moins ambiguë qui ne démystifie pas un certain discours de l'enfance tout entière fabuleuse ou merveilleuse.

L'écrivain de la mère-enfant (épilogue)

Cette vocation d'écrivain réapparaît avec *La maison suspendue* (1990), alors que l'on voit Jean-Marc, l'enfant de la grosse femme, revenir à la maison de Duhamel, lieu mythique et fondateur de cette famille sur trois générations. Professeur d'université désabusé, Jean-Marc a en effet racheté la maison ancestrale pour mieux communier avec les lieux de son histoire et rendre enfin possible son projet d'écriture :

J'avais m'installer avec une plume, du papier, là où tout a commencé. À la source de tout. Mon grand-père jouait du violon pour faire lever la lune, moi

21. C'est notamment avec la pièce *Le vrai monde* (Montréal, Leméac, 1989) qu'est posée la question de la véracité de la représentation. On y voit comment Claude, jeune écrivain, donne à lire à sa mère une pièce de théâtre dont le sujet est sa propre famille. Pièce où l'auteur dénonce la double vie du père, le mensonge et le semblant, soulignant ainsi avec force que la fiction — la mise en représentation — consiste aussi à dévoiler le refoulé des paroles ordinaires et quotidiennes.

j'avais écrire pour empêcher le crépuscule. Y'a pas de vrai coucher de soleil, ici, on devrait pouvoir empêcher la nuit de tomber. J'avais tout écrire ce que je sais sur eux. Ce que je ressens pour eux. J'me donne un an. Pis si j'y arrive pas... Mais jamais je ne retournerai à l'université, Mathieu, jamais! (MS, 84)

Si, toutefois, son projet a pu autrefois être celui de « signer les rêves de quelqu'un d'autre » (Marcel), force est de constater que tout cela semble avoir plus ou moins échoué. Car on peut vraisemblablement poser l'hypothèse qu'entre l'enfant exorciseur de la folie et le professeur de plus de quarante ans, de longues années ont passé sans que ce désir de raconter — d'écrire — ne se soit véritablement accompli. On peut donc supposer un sujet entravé dans son désir, impuissant à donner voix aux personnages qui le hantent. Des vicissitudes de ce silence, rien n'est dit; si ce n'est qu'il faut le rompre à l'occasion de ce pèlerinage aux sources. Retour aux origines qui, pour Jean-Marc, signifie son inscription dans la filiation de Josaphat, celle des rêveurs de la famille (Marcel et Édouard). Tout comme Josaphat, il prétend, par la magie du récit, maîtriser les forces cosmiques, niant les contingences de l'espace et du temps; aussi bien dire, ce faisant, renouer avec une certaine folie. N'est-ce pas paradoxal si l'on considère que le dénouement du *Premier quartier de la lune* supposait, en partie du moins, un sujet qui avait su tracer une ligne de démarcation entre l'imagination et la réalité? Esprit de discernement qui aurait pu le conduire notamment sur le chemin d'un roman à la Flaubert, fait d'analyse et d'ironie. Ce n'est pourtant pas le cas, on le sait, alors que ce retour à la maison ancestrale est quête, plutôt, d'un ressourcement dans quelque vision originaire et fondatrice de la parole. C'est ainsi d'ailleurs que la pièce s'achève, alors que Jean-Marc se souvient de sa mère se baignant dans le lac :

J'connaisais pas c'te femme-là, Mathieu. Depuis combien de temps c'te femme-là était pas entrée dans l'eau comme ça? Pis tout d'un coup, a'l'a envoyé sa tête un peu plus par en arrière, pis a' s'est mise à rire... Un rire d'enfant content qui découvre l'eau d'un lac pour la première fois... Le paysage s'est soulevé, j'ai vu ma mère, le quai, le lac, les montagnes s'élever dans le ciel, comme dans les contes de mon oncle Josaphat pis j'me suis dit: la vie est pas compliquée. La vie a un sens. La vie a un sens, ma mère rit! [...] Y m'arrive souvent de m'ennuyer de ce rire-là. Quand la vie est compliquée. Comme maintenant. J'm'ennuie beaucoup d'elle, aussi. Est partie depuis vingt-sept ans pis j'm'ennuie encore d'elle. (MS, 117)

Scène originaire, égale à la vérité, d'une mère riant comme une enfant, image de plénitude, preuve et incarnation que la vie a un sens, faisant basculer en même temps l'ordre ordinaire des êtres et des choses dans le monde merveilleux du conte, là où apparemment tout est possible. Telle est la vision sur laquelle, semble-t-il, s'édifiera le livre à venir de Jean-Marc; livre de la mère-enfant qui suppose non seulement l'idéalisation de la maternité, mais, encore, celle de l'enfance comme époque du merveilleux. Tel serait le fondement ici de la parole: une

mère-enfant d'avant le père, d'avant le désir qui l'entame, pleine d'une maternité immaculée, innocente de toute sexualité comme peut l'être soi-disant un enfant; le rire de la mère-enfant se donnant ici à entendre comme le contraire d'une jouissance où entre en jeu l'époux, le père.

En cela, Jean-Marc n'échappe sans doute pas au destin de cette famille qui, oblitérant la figure du père, consacre la toute-puissance du lien maternel. L'enfant de l'écriture, tout comme l'enfant d'un rêve fou, ne sera-t-il pas lui aussi pris d'une fascination mortifère devant la mère-enfant? Ainsi s'énonce la promesse du livre à venir que le texte de la pièce transmet ou donne à rêver comme a pu l'être l'absolu «de cette seule note universelle», le rire de la mère-enfant étant à la fois l'absolu commencement et la poésie même. Scène de ravissement où le sujet rêve de fusionner à la plénitude de ce rire qui, justement, exclut la parole et la prise en compte de l'altérité; comme s'il ignorait que l'écriture n'est possible qu'à se défaire aussi de cet enchantement originaire, qu'à défaire le nœud envoûtant de la mère-enfant.