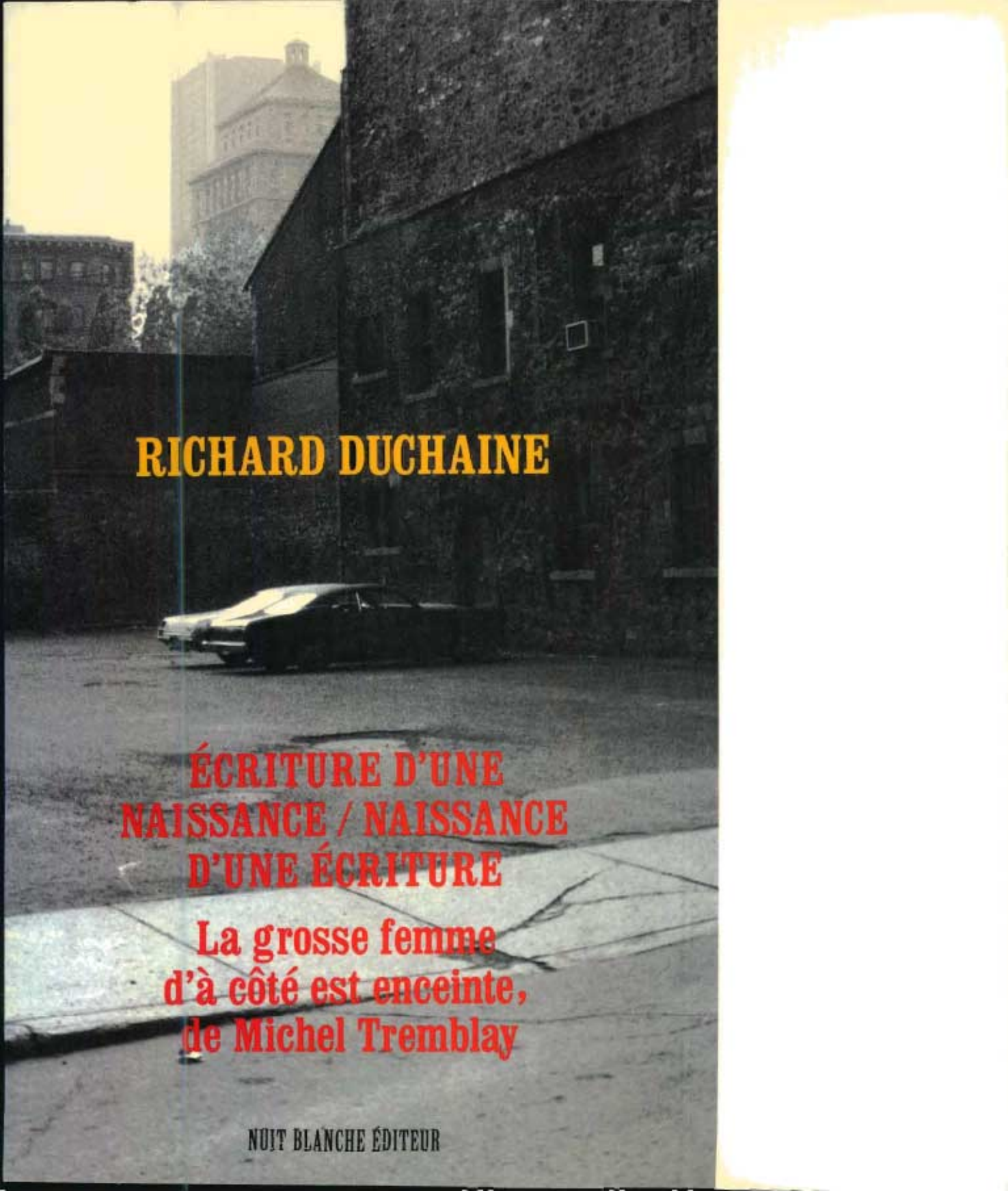




RICHARD DUCHAINE

**ÉCRITURE D'UNE
NAISSANCE / NAISSANCE
D'UNE ÉCRITURE**

**La grosse femme
d'à côté est enceinte,
de Michel Tremblay**

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE

LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE

DE MICHEL TREMBLAY

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « ÉTUDES »

Les Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise
sont dirigés par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Andrée Mercier

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada et du ministère de la Culture et des Communications du Québec des subventions pour l'ensemble de son programme de publication.

RICHARD DUCHAINE

*ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE /
NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE*

La grosse femme d'à côté est enceinte
de Michel Tremblay

Les Cahiers du
Centre de recherche en littérature québécoise

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin

Composition : Isabelle Tousignant

Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur

1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Qc), G1R 1R7

Diffusion pour le Canada : DMR Distribution inc.

3700A, boulevard Saint-Laurent

Montréal (Qc), H2X 2V4

Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 4^e trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-36-5

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance envers M^{me} Louise Milot, dont la grande générosité et le support constant m'ont permis de mener à terme ce travail.

Je m'en voudrais également de passer sous silence la précieuse collaboration de M^{me} Isabelle Tousignant, qui a grandement facilité la réalisation technique du travail.



INTRODUCTION

Avec la production des *Belles-sœurs* à la fin des années 1960, Michel Tremblay fait une entrée pour le moins fracassante dans le monde du théâtre québécois. En représentant une réalité sociale peu reluisante et surtout en utilisant un langage populaire perçu par plusieurs comme non avenu dans une œuvre artistique, cette pièce allait doter son auteur d'une aura de scandale qui n'a pas peu contribué à la diffusion de son œuvre. Petit à petit, les résistances se sont émoussées pour laisser place à une critique de plus en plus élogieuse, au Québec comme à l'étranger. Et on ne choque plus personne aujourd'hui en affirmant que Tremblay est une des figures dominantes du théâtre québécois des années 1970. C'est donc fort d'une position enviable dans le champ littéraire québécois que l'auteur se « commet » dans le genre romanesque avec *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978)¹. Aussi, son baptême comme romancier s'effectue sous des cieux beaucoup plus cléments que lors de ses débuts comme dramaturge : les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* remportent un succès populaire considérable et obtiennent bon nombre de distinctions à l'auteur. Tremblay s'est donc imposé dans les deux sphères du champ

1. Michel Tremblay avait déjà publié, assez tôt dans sa carrière, des ouvrages en prose : *Contes pour buveurs attardés* (1966), *La cité dans l'œuf* (1969), ou encore *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (1973). Toutefois, il s'est vu véritablement reconnaître comme romancier avec la parution des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (*La grosse femme d'à côté est enceinte*, 1978 ; *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Ange*, 1980 ; *La duchesse et le roturier*, 1982 ; *Des nouvelles d'Édouard*, 1984 ; *Le premier quartier de la lune*, 1989) et ce, autant auprès du public que de la critique. C'est pourquoi je situe ses débuts comme romancier au moment de la parution de *La grosse femme d'à côté est enceinte*.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

littéraire dégagées par Pierre Bourdieu, à savoir le champ restreint, occupé par les professionnels de la littérature, et le champ dit de masse correspondant au grand public (1971 : 54 et suiv.). Quoique ce succès rapide et sans équivoque des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* puisse être évalué de diverses façons, je ne retiendrai que deux points de vue opposés.

En effet, certains affirmeront que ces textes recèlent une qualité esthétique immanente qui les impose comme « littéraires ». D'autres, au contraire, prétendront que l'admission des romans de Tremblay dans la littérature « savante » doit pour beaucoup à la reconnaissance unanime préalable du rôle marquant de leur auteur sur le plan dramatique. Ces façons de voir relèvent de conceptions antagonistes de la littérature et plus spécifiquement de la littérarité, au centre d'une controverse qui dure depuis près d'un demi-siècle.

D'un côté, une vision « immanentiste » de la littérarité croit à la spécificité du discours littéraire et à sa valeur distinctive. Ce courant critique, qui peut être désigné sous le nom de « poétique », a pour objectif l'identification des procédés – généralement linguistiques – qui caractérisent le fonctionnement des textes littéraires, en constituent la « fonction poétique » (Jakobson, 1963). Génératrice d'une « science de la littérature » qui s'est avérée extrêmement féconde en vue d'une saisie plus systématique de la dynamique discursive, il faut bien admettre que cette perspective structuraliste n'a pas su mener à terme, jusqu'à maintenant, sa tentative d'une saisie systématique et sûre des traits distinctifs du discours littéraire (Todorov, 1978). Je pense à la sémiotique textuelle, très active en France notamment : parvenue à un stade avancé de description des structures de signification des discours, elle s'appuie sur des concepts qui débordent largement les seules productions littéraires. Bref, si on sait de plus en plus ce qu'est un texte, on ne sait pas encore ce qu'est un texte littéraire.

Cet échec relatif a permis à la seconde conception de la littérature de prendre une position de force dans le champ des études littéraires. Cette tendance considère la littérature et ses textes d'un point de vue « externe », c'est-à-dire à la lumière de sa réception par le champ littéraire. La visée est « sociologisante », et la littérarité se voit le plus souvent définie comme une valeur

INTRODUCTION

arbitraire attribuée à certains textes par un champ institutionnalisé qui assure ainsi son autonomie et sa légitimité. Sommairement, une telle position peut se traduire ainsi : en ce qui a trait au champ littéraire en général, la « malléabilité » du corpus, qui varie selon les époques, entre en contradiction avec l'idée d'une universalité de la littérature ; de même, les fluctuations historiques dans l'interprétation des textes ne peuvent qu'ébranler l'hypothèse d'une valeur ou d'un sens « immanents » au texte. La littérature se trouve alors ramenée à une pratique sociale et idéologique. La littérarité n'est pas à chercher dans les textes mais dans l'orientation idéologique de l'institution ; là se déterminerait véritablement la spécificité de la littérature par rapport aux autres pratiques culturelles.

Si ces deux positions paraissent résolument incompatibles – ce dont témoigne la situation conflictuelle dans laquelle elles se retrouvent souvent aujourd'hui –, il faut bien voir que cette irréductibilité concerne uniquement le lieu et le mode d'inscription de la « valeur » littéraire. Que cette littérarité se situe à l'intérieur du texte (immanence) ou qu'elle soit sous la dépendance d'une instance qui lui est extérieure, on s'entend minimalement sur son rôle « délimitatif » : elle doit permettre de caractériser exhaustivement et exclusivement la production littéraire et d'en circonscrire les frontières dans l'univers général des discours. Par conséquent, peu importe la valeur que j'accorderais aux romans de Tremblay, elle aurait toujours pour fonction de confirmer ou de dénier son appartenance à la littérature québécoise. Dans cette perspective, je voudrais revoir la notion de littérarité à partir de nouvelles bases, en tentant de faire de ces deux conceptions divergentes des points de vue complémentaires.

Le premier aspect d'une telle reformulation concerne la nature immanente de la littérarité. Si la littérarité demeure inscrite dans le discours littéraire, ce n'est pas en tant qu'ensemble de caractéristiques universelles inhérentes à son écriture mais plutôt comme prise de position de ce discours sur l'écriture même. Dans le cas de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, je ne chercherai pas à circonscrire les procédés ou les traits ponctuels qui en détermineraient la valeur esthétique, mais davantage à saisir comment ce texte inscrit en lui-même un discours sur la pratique de l'écriture. De cette manière, la littérarité prend figure de fonction

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

textuelle et non plus de valeur génétique et universelle. Problématisée différemment et de façon spécifique par chaque texte, elle en constituerait la fonction fondamentale. En résumé, d'une question portant sur la valeur d'un texte écrit, on passe à un problème sur la fonction de l'écriture dans un texte.

Si une telle conception de la littérature constitue une distanciation importante à l'égard de celle des « textualistes », il est également clair qu'elle s'écarte de celle proposée par les « contextualistes ». Comme ces derniers, je crois que la constitution et la valorisation esthétique du corpus littéraire, réalisées par des instances « externes », présente un caractère historiquement relatif. Toutefois, il me semble impératif de ne pas confondre littérature et littérature². Puisque la littérature apparaît ici comme une prise de position du texte sur l'activité d'écriture, la question de la valeur esthétique ou de la fonction culturelle « réelle » de ce texte devient non pertinente. Même s'il revient à l'institution littéraire, en bout de piste, de marquer certains discours du sceau du « littéraire », il faut tout de même retenir l'hypothèse d'une interaction entre le texte et son contexte qui implique une activité discursive venant de l'un comme de l'autre. Il y a lieu de croire que le discours sur l'écriture porté par l'œuvre littéraire a une incidence sur sa réception « externe », du moins, qu'il est à mettre en relation avec celle-ci.

De ces présupposés découlent les hypothèses de base suivantes : 1) toute œuvre littéraire romanesque inscrit, dans son contenu figuratif, un parcours figuratif de l'écrit³ ayant pour fonction la formulation d'une conception de l'écriture, voire plus généralement de la littérature ; 2) ce discours sur l'écriture, véritable programme énonciatif du texte (Geninasca, 1987), serait constitutif de sa « littérature » ; 3) en signalant sa position face à la série littéraire, le texte conditionnerait en partie sa réception dans le champ littéraire ; en effet, la conception de l'écriture, manifestée par le discours critique, entrerait forcément en rapport,

2. Cette distinction a déjà été proposée par Melançon (1991).

3. Par « écrit » j'entends toute figure renvoyant à une pratique d'écriture ou de lecture (lettres, journaux, livres, etc.) ou, plus largement, au monde de l'écriture (personnage d'écrivain, par exemple).

INTRODUCTION

conflictuel ou non, avec la conception de l'écriture véhiculée par le roman.

D'autre part, dans l'ensemble des figures de l'écrit d'un texte, certaines sont désignées comme « inscriptions », c'est-à-dire des figures qui jouent un rôle déterminant dans le parcours figuratif de l'écrit, car elles en marquent les renversements narratifs et discursifs. Ces inscriptions de l'écrit prennent la forme d'un programme narratif parallèle à celui que les analyses sémiotiques reconstruisent ordinairement à partir du déroulement de l'anecdote énoncée. C'est dire que ce programme « d'écriture » entretient un rapport de symétrie avec l'anecdote énoncée et en représente en quelque sorte la « traduction » sur un plan scriptural. D'une certaine façon, le parcours figuratif de l'écrit constituerait le programme « énonciatif » du texte pris au sens strict, au sens où il manifesterait l'« intentionnalité » scripturale de ce dernier. L'examen des inscriptions de l'écrit dans un texte ouvre dès lors une avenue fort intéressante sur la problématique plus large de l'énonciation discursive. De plus, il faut bien voir que cette notion d'« inscription » sous-tend une vision non thématique des figures de l'écrit : si celles-ci sont « isolées » momentanément du texte pour des raisons méthodologiques, elles se rattachent toujours à l'ensemble des réseaux figuratifs de ce même texte.

On peut évidemment s'interroger sur la pertinence de privilégier les figures de l'écrit pour dégager le programme énonciatif du texte. C'est que mon hypothèse repose sur le présupposé selon lequel un roman, à travers son énoncé anecdotique, est l'énonciation d'une conception de l'écriture. Et cette énonciation se rattache nécessairement aux figures de l'écrit inscrites dans le texte. Leur parenté structurale avec la figure de l'écrit englobante qu'est le texte lui-même entraîne effectivement une forme de dédoublement du programme énonciatif dans la structure même de l'énoncé. Encore faut-il éviter d'associer de façon exclusive un tel dédoublement aux procédés bien connus d'autoreprésentation ou de mise en abyme, car si le parcours figuratif de l'écrit confère à l'anecdote une dimension énonciative, cette dimension ne doit pas être réduite à une simple représentation « en miniature » du procédé d'écriture du texte.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

En somme, l'intérêt de mon approche ne réside pas dans le seul fait de donner de l'importance aux figures de l'écrit. Certains articles ou ouvrages ont déjà abordé ce phénomène et ce, autant en littérature étrangère – ou française – que québécoise (Angenot, 1973 ; Belleau, 1980 ; *Interférences*, 1980 ; Prince, 1988). L'originalité de mon travail est manifeste surtout dans la généralisation théorique qui découle de l'analyse de la configuration discursive de l'écrit, ce que ne font pas la plupart des études qui se consacrent à un échantillon restreint de figures (le livre, la lettre, etc.) et qui n'en donnent qu'une description de type thématique ou narratologique, sans déboucher sur une lecture plus globale du rôle de ces figures en regard de l'organisation d'ensemble du texte⁴.

En conformité avec mon hypothèse, je retracerai donc la vision de l'écriture véhiculée par *La grosse femme d'à côté est enceinte* et ce, en analysant la fonction exercée par le parcours figuratif de l'écrit dans l'organisation narrative du roman. Évidemment, ce choix n'est pas indifférent. Tremblay est tout de même un de nos dramaturges les plus joués et un de nos romanciers les plus lus au Québec comme à l'étranger. Surtout, je lui ferai « subir » un examen inédit en proposant de lire dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* autre chose qu'un reflet plus ou moins fidèle d'une certaine réalité québécoise du milieu du XX^e siècle. Quant à la troisième hypothèse concernant l'interrelation entre le discours critique et le programme d'écriture du roman, elle est oubliée pour le moment, car elle exige d'être encore approfondie et, du reste, elle oblige à un développement qui déborderait largement le cadre de la présente recherche.

La première partie, plus brève, se veut une mise en place des éléments qui serviront de base à l'analyse. Le chapitre I a pour but la proposition d'une hypothèse d'organisation discursive du roman, à partir d'une mise en relief des pivots qui actualisent les transformations au sein des axes du discours (l'espace, le temps, les acteurs). Le chapitre II est consacré au relevé des inscriptions de l'écrit et à un premier examen de l'organisation syntagmatique et sémantique du parcours figuratif ainsi dégagé. Sur la base des

4. De ce point de vue, l'étude la plus intéressante par sa tendance généralisante, même si elle se limite à la figure de l'écrivain, est celle de Belleau (1980).

INTRODUCTION

résultats obtenus dans ces chapitres « préparatoires », la seconde partie donne lieu à l'analyse proprement dite du roman. En m'appuyant sur certains outils élaborés par la sémiotique greimasienne (pour l'essentiel, le schéma canonique de la narrativité mais appliqué du point de vue de l'énonciation), je tente tout d'abord, dans le chapitre III, de reconstituer le programme narratif de l'anecdote centrale du roman et de dégager la fonction qu'y exercent les inscriptions de l'écrit. À la lumière de cette analyse, je procède par la suite, dans le chapitre IV, à une lecture interprétative afin de saisir le programme énonciatif d'écriture qui émane de l'inscription de l'écrit dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*.



CHAPITRE I

PROPOSITION DE SEGMENTATION DISCURSIVE

Avant d'entreprendre l'analyse narrative du roman de Michel Tremblay, il serait opportun de se doter d'une vision d'ensemble de son organisation discursive générale, sorte de palier intermédiaire entre sa manifestation concrète et sa structure sémiotique narrative, car le « programme narratif » est une structure abstraite et générale, dont la saisie n'est possible que par le biais de son inscription au niveau plus concret du discours. À partir de ce principe, on peut inférer que les articulations discursives mises au jour dans ce premier chapitre coïncident avec les articulations narratives, quoique les deux soient situées à des niveaux différents du parcours génératif (Greimas et Courtés, 1979 : 157-160) de la signification.

Dans la production sémiotique du sens, l'organisation discursive (discursivisation) a donc pour fonction de figurativiser les structures narratives ; les axes discursifs assurent ainsi la localisation des programmes narratifs dans le temps (temporalisation) et dans l'espace (spatialisation) de même que l'individuation actorielle des instances actantielles convoquées par ces programmes (actorialisation)¹. Toutefois, je n'ai pas l'intention d'entrer dans le détail de ces dispositifs discursifs. Puisque mon

1. « Les procédures de discursivisation [...] ont pour effet de produire un dispositif d'acteurs et un cadre à la fois temporel et spatial où viendront s'inscrire les programmes narratifs en provenance des structures sémiotiques (ou narratives) » (Greimas et Courtés, 1979 : 107).

objectif est de retracer le programme général du texte, ma description se limite aux grandes articulations de chacun des axes du discours et au repérage des lieux de transformations qui leur seraient communs. Par l'identification de ces recoupements, je compte saisir les pivots de la structure narrative qui leur serait sous-jacente. Évidemment, la description de l'organisation discursive d'un texte ne permet pas d'accéder à sa signification ; cependant, elle assure – ce qui est appréciable – un découpage efficace du récit et un repérage cohérent des grands principes de sa construction.

LA TEMPORALISATION

La description des composantes du discours débute par la temporalisation qui, à première vue, constitue l'indice d'organisation discursive le plus manifeste. Le roman s'ouvre sur une marque temporelle, en l'occurrence une journée (2 mai 1942), qui englobe la totalité du récit. Cet élément figuratif laisse donc déjà entrevoir un déroulement chronologique délimité par les différentes phases de la journée : matin, après-midi et soir.

Mais hormis ce cadre chronologique, le traitement narratologique de la temporalité offre une avenue intéressante d'observation, sans pour autant contredire son découpage journalier. Des deux grandes phases que comporte le récit, la première – de loin la plus étendue dans le texte – se caractérise par une multiplicité de lignes temporelles parallèles et simultanées ; l'instance narrative mène de front plusieurs intrigues distinctes qui alternent selon les chapitres. Ce procédé est clairement illustré par le segment [après-midi²], au cours duquel le lecteur assiste au déroulement de plusieurs aventures touchant divers personnages (Betty, Richard, Thérèse, Gabriel, Édouard et Victoire, etc.). Cette forme de temporalisation marque les 55 premiers chapitres du roman, soit jusqu'au retour « en défilé » de la plupart des personnages sur la rue Fabre (chapitre 55, p. 248-256). La temporalité adopte dès lors une forme plus « traditionnelle », au sens où elle se rapproche davantage d'un déroulement chronologique et

2. Chapitres 13 à 55 approximativement. Pour faciliter l'identification des différents passages du texte, j'ai numéroté les chapitres. Toutes les références au roman renvoient à l'édition originale de 1978.

PROPOSITION DE SEGMENTATION DISCURSIVE

linéaire de la narration et ce, jusqu'à la clôture du récit. Au découpage temporel englobé par la figure de la journée se combine donc une dichotomisation du récit déterminée par la transformation de son mode de temporalisation. Cette dichotomie, opérée dans le texte au moment du retour collectif vers la résidence familiale, met par ailleurs en évidence une rupture après-midi//soir, puisque ce retour s'effectue à la tombée du jour³. L'axe temporel prendrait cette forme :

matin / après-midi	//	soir	[segments chronologiques]
multiplicité simultanée	//	unicité linéaire	[temporalisation]

LA SPATIALISATION

Ce motif du « retour », autour duquel se déploie la dichotomie temporelle, nous introduit directement à l'axe de la spatialisation, puisque le terme « retour » indique un déplacement dans l'espace et présuppose un « aller ». En fait, si nous considérons le récit dans son ensemble, nous nous apercevons que celui-ci est ponctué de trois « mouvements de population » qui le segmentent en quatre phases. Tout d'abord, une grande partie des personnages se déplacent de la rue Fabre vers différents endroits de la ville de Montréal (le plus souvent vers le parc Lafontaine), ce qui « spatialise » le passage du matin à l'après-midi. S'effectue ensuite le retour déjà relevé de ces mêmes personnages à la fin de l'après-midi. Enfin, une seconde sortie des personnages sur le balcon divise la soirée en deux temps, soit le souper et l'après-souper :

segment 1	matin
-----	1 ^{er} déplacement : rue Fabre → parc Lafontaine
segment 2	après-midi
-----	2 ^e déplacement : parc Lafontaine → rue Fabre
segment 3	souper
-----	3 ^e déplacement : sortie sur le balcon
segment 4	après-souper

3. « Le soleil jouait à travers les branches basses, grosse boule de feu qui rasait maintenant les toits des maisons » (p. 253).

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

Si nous regardons maintenant l'espace « dominant » dans chacun des segments ainsi obtenus, nous découvrons un axe sémantique général dont les termes contraires sont posés en alternance :

segment 1	intérieur	(maisons de la rue Fabre)
segment 2	extérieur	(parc Lafontaine)
segment 3	intérieur	(maison de Victoire)
segment 4	extérieur	(balcon)

Si cette structure en opposition rend bien compte de l'organisation spatiale, il ne faut cependant pas lire la double alternance Intérieur/Extérieur comme une simple répétition. Les deux derniers segments (3 et 4), bien qu'articulés de façon similaire aux deux premiers, actualisent une redéfinition de l'axe sémantique :

disjonction spatiale	segment 1	intérieurs « exclusifs » (espaces disjoints)
	segment 2	extérieur disjoint de l'intérieur
conjonction spatiale	segment 3	intérieur « inclusif » (salle à manger)
	segment 4	extérieur conjoint à l'intérieur (balcon)

Plus concrètement, ce tableau met en évidence deux types d'association entre les segments. Une première association a trait à la « nature » des figures spatiales et rattache les segments 1 et 3, 2 et 4, renvoyant respectivement à des espaces intérieurs et extérieurs. La seconde association tient pour sa part à la relation entre les espaces ; cette fois, elle reprend le découpage de la temporalisation en interreliant les deux premiers segments et les deux derniers. D'une part, les segments 1 et 2 se caractérisent par une disjonction des espaces. L'appartement des prostituées (Betty et Mercedes), le restaurant de Marie-Sylvia, la maison des trico-teuses (Violette, Rose et Mauve) et la résidence familiale n'entretiennent aucune interaction, ni sur le plan anecdotique ni sur le plan narratologique (chaque chapitre n'étant consacré qu'à une seule figure spatiale). Dans le second segment, les différents

PROPOSITION DE SEGMENTATION DISCURSIVE

endroits de la ville de Montréal fréquentés par les personnages (parc Lafontaine, rue Mont-Royal, taverne) sont à la fois totalement coupés du lieu de départ (rue Fabre) et séparés entre eux de façon similaire aux intérieurs du premier segment. Les deux derniers segments actualisent au contraire une conjonction spatiale. Tout d'abord, le troisième segment se déroule presque en totalité dans la maison familiale, lors du souper auquel ont été conviées les deux prostituées qui, au début du récit, occupaient un lieu distinct. Ce premier mouvement de conjonction spatiale s'accroît avec le quatrième segment pour devenir généralisé lorsque toutes les femmes enceintes de la rue Fabre rejoignent la grosse femme sur son balcon, espace qui, bien qu'extérieur comme celui du parc Lafontaine, se distingue de ce dernier par sa juxtaposition directe à l'espace intérieur de la maison, alors que le parc Lafontaine (de même que les autres endroits de la ville) radicalise une distanciation d'avec le lieu d'origine des personnages. La dichotomie entre espaces « en disjonction » et espaces « en conjonction » reprend exactement la dichotomie temporelle multiplicité//unicité, ce qui, de la temporalité à la spatialité, dénote une cohérence.

L'ACTORIALISATION

L'axe de l'actorialisation participe de la même structure. Si le motif du « déplacement » coordonne les transformations figuratives de la spatialité, cela est également vrai pour l'axe actoriel car, logiquement, tout déplacement commande un sujet de ce déplacement. En outre, le retour collectif inscrit au sein des deux premiers axes de discoursivisation laissait déjà pressentir une certaine articulation concernant l'axe d'actorialisation : le retour groupé présupposait une dispersion ou « individualité ». Cette structure sémantique (collectivité/individualité), tout en rendant compte du parcours discursif de l'actorialité, reprend systématiquement la segmentation du récit en quatre temps déterminée par la spatialisation :

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

segment 1	collectivités	(famille, tricoteuses, prostituées)
segment 2	individualités	(individus à l'extérieur)
segment 3	individualités	(acteurs de l'intérieur et de l'extérieur)
segment 4	collectivités	(réarticulation des groupes de départ)

Il ne faut évidemment pas prendre à la lettre les termes « collectivités » et « individualités », qui sont arbitraires jusqu'à un certain point et qui ne visent qu'à mieux classer les nombreux éléments de la description. Par « collectivités », j'entends les regroupements d'acteurs, regroupements déterminés par leur cohabitation. Ainsi, le duo Betty-Mercedes, les trois tricoteuses (Violette, Rose et Mauve) et leur mère Florence, Marie-Sylvia et son chat, la famille de Victoire constituent des figures « collectives ». De même, le souper permet à de nouveaux groupes d'acteurs de se former : Édouard se joint aux prostituées pour une sortie en ville, et la grosse femme s'entoure des autres femmes enceintes de la rue Fabre. Quant au mot « individualités », il ne signifie pas nécessairement un isolement total de chaque acteur : il renvoie plutôt à un procès d'individuation au sein d'une intrigue. Par exemple, bien qu'en compagnie de Marcel et de Philippe au terrain de jeu du parc Lafontaine, Thérèse vit individuellement ses premiers émois amoureux et sexuels et parallèlement à son rôle de gardienne d'enfants (chapitre 41, p. 183-188). Seuls aussi sont Gabriel qui jongle avec ses problèmes à la taverne (chapitre 39, p. 170-175 ; chapitre 45, p. 201-205), Betty qui cherche en vain Mercedes au parc Lafontaine (chapitre 48, p. 212-215), la grosse femme qui meurt d'ennui dans sa chambre (chapitre 52, p. 232-236), etc. Lors du souper (segment 3), la présence d'étrangères (les prostituées) empêche la reconstitution des collectivités initiales et la dépasse, entraînant leur remaniement au segment 4. C'est pourquoi je maintiens le segment 3 sous l'étiquette « individualités ».

Axe spatial	Segment	Axe actoriel
Disjonction spatiale	1 intérieurs « exclusifs »	collectivités disjointes
	2 extérieur disjoint de l'intérieur	individualités disjointes
		Disjonction actorielle
Conjonction spatiale	3 intérieur « inclusif » (salle à manger)	individualités conjointes
	4 extérieur conjoint à l'intérieur (balcon)	collectivités conjointes
		Conjonction actorielle

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

Il ressort clairement du tableau précédent une relation très étroite entre la mise en discours de l'espace et celle des acteurs dans le roman de Tremblay – ce qui est théoriquement vrai pour tout récit. À la disjonction des espaces dans les deux premiers segments du texte s'associe une fragmentation des acteurs ; fragmentation d'abord des collectivités (chaque groupe d'acteurs étant dissocié des autres par l'occupation de lieux distincts), puis fragmentation des individus (chaque personnage étant détaché de son groupe d'origine pour vivre une épreuve dans un lieu extérieur). Ensuite, la conjonction finale des espaces dans les deux derniers segments du récit est combinée à une réunification actorielle par le retour des individus dans la résidence familiale pour le souper (segment 3) et par le regroupement des femmes enceintes, actualisant une conjonction des collectivités familiales (principalement celle de Victoire et celle de Rita Guérin). En outre, il faut souligner la congruence de ce processus spatio-actériel de disjonction/conjonction – selon une séquence différente toutefois (simple symétrie pour l'axe de la spatialisation et symétrie inversée pour l'axe de l'actorialisation) – et de celui instauré par l'axe temporel (multiplicité/unicité d'intrigues), les deux articulant les mêmes segments discursifs.

SYNTHÈSE

Grâce à une superposition, la description des trois axes discursifs du roman permet donc d'obtenir une segmentation générale de *La grosse femme d'à côté est enceinte*.

Le tableau suivant dévoile la très forte cohérence entre les trois axes discursifs du récit. D'abord, les traitements discursifs ou narratologiques convergent au point de se confondre ; de façon générale, le discours se divise en deux grandes parties dans lesquelles s'effectue une inversion de la forme discursive. En effet, à la multiplicité des lignes temporelles (segments 1 et 2) se combine une fragmentation ou « disjonctivité » spatio-actorielle, alors qu'à l'unification de l'intrigue (segments 3 et 4) correspond une réintégration ou « conjonctivité » des figures spatiales et actérielles.

En retour, le second niveau de dichotomie, accentué par les catégories d'opposition spatiale (intérieur/extérieur) et actorielle

PROPOSITION DE SEGMENTATION DISCURSIVE

(collectivité/individualité), a permis de déterminer, dans les limites de la figure temporelle englobante (la journée), un parcours en quatre parties, qui souligne la séquence du souper, rattachée au motif spatio-actuel du retour collectif à la résidence familiale.

Cette structure discursive doit être vue comme une sorte d'ossature, une description cartographique du roman. Je me permets toutefois d'anticiper et de tenter la traduction des quatre segments du discours identifiés ici en termes narratifs, en les homologuant à la séquence canonique de la narrativité qui comporte elle aussi quatre phases, soit la manipulation (segment 1), la compétence (segment 2), la performance (segment 3) et la sanction (segment 4). Du reste, il est d'ores et déjà évident que la phase de performance, au cours de laquelle s'actualise l'inversion du contenu initial du récit, semble tout à fait correspondre à la figure du « retour collectif », qui joue un rôle similaire au niveau discursif en opérant une transformation des trois axes du discours : unification des lignes temporelles parallèles, conjonction des espaces intérieurs et extérieurs, réunification des acteurs collectifs et individuels. En outre, je présume que la capacité de réunir ce qui était dispersé au départ – parcours figuratif commun aux trois axes de la discursivisation – constitue un des traits fondamentaux du programme énonciatif global de *La grosse femme d'à côté est enceinte*.

AXES DE LA DISCURSIVISATION

	Temporalisation	Spatialisation	Actorialisation
	Figures	Procédés	
Segment 1 [1 à 12]	matin	multiplicité/	collectivités disjointes
Segment 2 [13 à 52]	après-midi	simultanéité [retour collectif sur la rue Fabre]	individualités disjointes
Segment 3 [53 à 58]	souper	unicité/	individualités conjointes
Segment 4 [59 à 67]	après-souper	linéarité	collectivités conjointes

CHAPITRE II

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Tout comme pour l'organisation discursive, il faut maintenant dégager, parmi près d'une centaine de figures de l'écrit dans l'ensemble du roman, celles qui sont considérées suffisamment marquantes pour être retenues comme des « inscriptions ».

La notion d'inscription comporte deux acceptions complémentaires. D'une part, elle vise l'ensemble du parcours figuratif de l'écrit dont l'inscription dans le roman a pour fonction de redéfinir sur le plan de l'écriture le parcours narratif plus général de l'anecdote (ou, inversement, l'anecdote peut être vue comme une transposition figurative du programme narratif de l'écriture). D'autre part, elle désigne les figures qui traduisent le plus clairement possible l'homologie anecdote/écriture. Parmi toutes ces figures de l'écrit, certaines actualisent les pivots narratifs de l'isotopie de l'écrit, au même titre que certaines figures ou certains motifs se détachent d'un récit pour en indiquer les lieux de transformations de contenus (les figures actérielles ou spatiales du chapitre précédent par exemple).

Contrairement à la segmentation discursive du récit, le repérage de ces inscriptions ne s'appuie pas sur une procédure rigoureuse. Certaines figures, du fait de l'insistance avec laquelle le texte les met en discours, soit par un déploiement considérable (comme c'est le cas pour *La chasse-galerie*, p. 284-294) ou par une manipulation fréquente, s'imposent d'emblée comme « inscriptions ». Par ailleurs, conformément à mon hypothèse, je sélectionne les figures qui sont susceptibles, à première vue, d'occuper une position déterminante dans l'élaboration d'un

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

programme narratif de l'écrit. En ce sens, les figures qui présentent entre elles des similitudes ou des disparités, signe d'une certaine « narrativité » (inversion de contenu), seront retenues, surtout si elles permettent de construire un parcours figuratif en rapport avec celui de la segmentation discursive du texte. Voici donc les figures constitutives du parcours isotope de l'écrit, en parallèle avec la segmentation proposée du récit :

Segmentation discursive	Figures de l'écrit
Segment 1 (manipulation) [chapitres 1 à 12]	• Description de la baie d'Acapulco [chapitre 10, p. 38-40]
Segment 2 (compétence) [chapitres 13 à 52]	• <i>Bug-Jargal</i> de Victor Hugo [chapitre 17, p. 68-69] [chapitre 29, p. 127] [chapitre 33, p. 146] • Récit de Ti-Lou [chapitre 18, p. 74-77] [chapitre 34, p. 146-151] • Billet de Mercedes à Betty [chapitre 27, p. 114-117]
Segment 3 (performance) [chapitres 53 à 58]	• Récit de Victoire [chapitre 53, p. 236-242] • Article dans <i>Le Canada</i> [chapitre 56, p. 258]
Segment 4 (sanction) [chapitres 59 à 67]	• <i>La chasse-galerie</i> [chapitre 60, p. 284-294]

LA QUESTION DE L'ORALITÉ

Une « irrégularité » ressort de ce simple relevé des figures de l'écrit : l'étrange présence de figures non écrites ou orales (les récits de Ti-Lou et de Victoire, la description de la baie d'Acapulco, la légende de la chasse-galerie). Ce phénomène justifie une parenthèse explicative.

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Dans la pratique courante¹, les textes fournissent une telle abondance de figures de l'écrit au sens strict qu'il ne s'est pas encore avéré nécessaire de regarder plus avant. De telles figures se retrouvent ici dans la lecture de *Bug-Jargal* par la grosse femme, dans le billet de Mercedes à Betty et dans l'article du journal *Le Canada* rapporté par Laura Cadieux à sa tante Albertine. En réalité, dans la vingtaine de romans examinés jusqu'à présent, seul *L'influence d'un livre* d'Aubert de Gaspé fils, qui fait la part belle au discours oral, a exigé la prise en compte de figures de l'oralité, récits de légendes essentiellement (Milot et Wampach, 1988). Pour ma part, je crois qu'il ne faut pas hésiter à élargir en ce sens la notion d'écrit et à y intégrer d'autres formes de discours parce que les formes « orales » de discours, en plus de constituer un motif relativement récurrent dans la prose romanesque, peuvent être apparentées d'assez près aux figures de l'écrit proprement dites, voire aux figures « littéraires » : on n'a qu'à penser pour s'en convaincre aux genres dits mineurs, tels que le conte ou la chanson, qui ont d'ailleurs été récupérés par la littérature écrite. Dans le cas de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, il est vite apparu évident, ne serait-ce que par le nombre de pages qui lui est consacré (une dizaine) et par sa situation dans le roman (phase terminale de sanction), que la légende de la chasse-galerie de Josaphat-le-Violon constituait un élément essentiel du discours sur l'écriture véhiculé par le roman de Michel Tremblay. Il arrive aussi que des figures semblent à première vue moins reliées au monde de l'écrit, mais elles témoignent d'un effort de construction narrative renvoyant au travail d'écriture et elles doivent par conséquent être prises en compte. Ainsi, il est fréquent que des romans comportent des « récits dans le récit » qui, sans jouir d'un statut générique comme la légende, peuvent être considérés comme des figures de l'écrit « non scripturales ». Ce serait le cas ici de la description de la baie d'Acapulco par la grosse femme, du récit de Ti-Lou et du récit de Victoire.

Bien sûr, il s'agit là d'une proposition de travail qui est loin d'épuiser la question. Néanmoins, je tiens à laisser ouverte

1. Du moins celle des membres du projet de recherche L'inscription des figures de l'écrit dans le roman québécois (1837-1960), dirigé par Louise Milot, dans le prolongement duquel s'inscrit cette étude.

cette avenue qui, somme toute, ne peut qu'enrichir la problématique d'ensemble. Bien qu'il soit encore trop tôt pour juger de la pertinence des figures de l'« oralité », il me semble impérieux de laisser jouer l'interrelation entre l'écrit et l'oralité quand le texte l'impose en quelque sorte. Il y a tout lieu de croire qu'une telle cohabitation exerce un rôle important dans la construction du discours sur l'écriture porté par le roman. Il est permis de supposer que les figures orales et écrites entretiennent des rapports (confluctuels, antagonistes, complémentaires, etc.) qui contribuent à définir leurs fonctions respectives dans l'organisation du roman et, par conséquent, à circonscrire, dans un jeu polémique, le discours sur l'écriture.

Quant à savoir pourquoi un roman contemporain comme celui de Tremblay impose à ce point des figures de l'oralité, parallèlement aux figures strictes de l'écrit et en alternance avec elles, cela mérite un examen particulier. Rien de surprenant pourtant à ce que cet écrivain, mêlé de près par son théâtre à la controverse sur la représentation du langage populaire dans la littérature québécoise, ait transposé cette problématique, consciemment ou non, dans sa production romanesque. D'ailleurs, ce phénomène sera cerné de plus près grâce à l'examen des interactions entre les figures de l'oralité et celles de l'écriture.

Qui plus est, les figures de l'oralité retenues répondent aux « critères » tout juste mis de l'avant. Le conte *La chasse-galerie* tient presque lieu d'écrit : il s'agit d'un conte, donc d'une forme codée, dont le contenu est « reproductible », ce dont témoigne la connaissance préalable qu'en ont les protagonistes. Les narrations des « aînées » (Ti-Lou et Victoire) prennent quant à elles la forme de véritables récits clos. Les anecdotes qui y sont racontées renferment une structure de signification intrinsèque qui les « autonomise » face au récit englobant. De plus, dans le cas du récit de Ti-Lou, la narration est soumise à des rituels d'ouverture et de clôture qui se rapprochent sensiblement des procédés de débrayage et d'embrayage énonciatif propre au conte oral ou littéraire. La description de la baie d'Acapulco par la grosse femme est un cas plus délicat. Toutefois, elle comporte des figures de l'écrit (lecture d'*Eugénie Grandette* [sic] et de *Notre-Dame de Paris*) dont l'enchâssement entraîne justement l'examen de la description dans son ensemble.

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Avant de fermer cette longue parenthèse, il faut préciser que la présence de ces figures dans l'isotopie de l'écrit ne dépend pas uniquement de leur statut figuratif ou de leur caractère narratif ; elles doivent également constituer des « inscriptions » de l'écrit, ce que je vais maintenant tenter de faire valoir. Il s'agit de saisir en quoi les inscriptions sélectionnées constituent un ensemble de récurrences susceptible d'être homologué à la structure discursive du roman de Tremblay, et de faire ressortir la structure « interne » de ce parcours en en dégageant les principaux réseaux de corrélation entre les figures.

PARCOURS DE L'ÉCRIT/PARCOURS ANECDOTIQUE

Il est clair d'entrée de jeu que le parcours de l'écrit ponctue systématiquement le découpage de l'anecdote. À chaque segment discursif correspond au moins une figure de l'écrit, ce qui autorise l'hypothèse d'une homologie entre les deux parcours. En outre, l'isotopie de l'écrit présente une structure symétrique inversée qui dénote une cohésion syntaxique interne et laisse transparaître une inversion de contenu, dont on sait qu'elle est constitutive de la narrativité :

manipulation	1 figure	(description de la baie d'Acapulco)
compétence	2 figures	(<i>Bug-Jargal</i> et récit de Ti-Lou)
----- le message de Mercedes à Betty -----		
performance	2 figures	(récit de Victoire et article du <i>Canada</i>)
sanction	1 figure	(<i>La chasse-galerie</i>)

L'isolement de la figure du billet de Mercedes à Betty n'a pas pour motif le respect de l'inversion symétrique. Nous verrons plus loin que cette figure jouit d'un statut particulier et exerce une fonction déterminante dans le parcours de l'écrit.

À l'inversion syntaxique de l'isotopie s'associe une inversion sémantique qui peut être reliée aux dimensions spatiale et actorielle de l'organisation discursive de l'énoncé. Sur le plan de l'espace, le parcours figuratif peut être découpé en deux grandes séquences, opposant les inscriptions dont le contenu anecdotique se déroule à l'« étranger » (les trois premières) à celles dont le contenu est « local » (les trois dernières). Cette « relocalisation »

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

de l'écrit est associée en outre à une extériorisation doublée d'une « publicisation » ; alors que les trois premières inscriptions apparaissent dans des endroits clos où les acteurs sont isolés (chambre de la grosse femme, appartement de Ti-Lou), les dernières figures se manifestent au contraire dans des lieux ouverts (parc, cuisine², balcon) et en face d'un « public » croissant. On retrouve donc en partie la structure sémantique du discours, soit, sur le plan spatial, l'opposition intérieur/extérieur (doublée d'un axe étranger/local) et, sur le plan actoriel, l'opposition individualité/collectivité (spécifiée par privé/public) :

	Manipulation/Compétence (Acapulco/Bug-Jargal/Ti-Lou)	Performance/Sanction (Victoire/journal/légende)
Espace (énoncé)	Étranger/Ailleurs	Local/Ici
Espace (énonciation)	Intérieur	Extérieur
Acteurs	Privé	Public

RELATIONS ENTRE LES FIGURES DE L'ÉCRIT

Pour souligner les interrelations les plus importantes entre les figures, je me base sur la symétrie inversée du parcours de l'écrit, afin d'obtenir trois « couples » d'inscriptions correspondantes. Comme les deux versants du parcours marquent une transformation de contenu, il est permis de supposer que les tandems figuratifs reproduiront ce processus.

La première relation concerne les figures occupant les positions extrêmes du récit (manipulation et sanction), soit la description de la baie d'Acapulco et *La chasse-galerie*. Comme dans toute relation d'opposition, une certaine similitude rattache la description faite par la grosse femme à la narration de Josaphat-le-

2. Il deviendra progressivement évident en quoi la cuisine, espace pourtant intérieur, peut être considérée comme un espace « ouvert ».

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Violon ; quoique sur un mode différent, ces deux figures sont en rupture avec la réalité. La description de la baie d'Acapulco se rapproche davantage de l'utopie (improbabilité) : la grosse femme invente une réalité idéale, où le climat est éternellement clément (ensoleillement permanent) et d'où le travail et l'insécurité ont été évincés. De son côté, la légende transmute une réalité au départ banale en drame cosmogonique dans lequel le héros vient à la rescousse de la lune. D'une négation, d'une évasion du réel par la grosse femme – qui compense par son rêve l'immobilité forcée due à sa grossesse –, on passe avec Josaphat-le-Violon à une réalité « enchantée ». Pourtant, les deux inscriptions diffèrent radicalement quant à leurs formes. La description de la baie d'Acapulco prend une allure descriptive et statique au sein de laquelle les acteurs apparaissent dans un état de fixité ; la légende est au contraire dynamique : le héros y affronte une situation éprouvante dont il sort victorieux et transformé. Malgré une distanciation commune face à la banalité du quotidien, un renversement radical s'est ainsi opéré entre les deux « fabulations » :

Baie d'Acapulco

- monde utopique
- évasion du réel
- immobilité/sécurité
- domination du soleil
- forme descriptive (état)

La chasse-galerie

- monde fantastique
- transmutation du réel
- dynamisme/frayeur
- domination de la lune
- forme narrative (action)

Le second « couple », qui se compose du roman *Bug-Jargal* et de l'article du journal *Le Canada*, deux des rares manifestations strictes de l'écrit retenues dans le texte, relève d'une problématique concernant la censure. D'une part, *Bug-Jargal*, mis à l'index par le clergé comme toute l'œuvre de Hugo d'ailleurs, est l'objet dès la première mention d'une controverse entre la grosse femme (qui en est la lectrice) et sa belle-sœur Albertine qui désapprouve son choix de lectures. D'autre part, l'article de journal traite du tabou par excellence, la sexualité ; non condamné officiellement, le journal subit quand même les foudres d'une censure « locale » de la part d'Albertine (dont on devine le rôle répressif) qui décide de boycotter la presse. Dans les deux cas, l'écrit menace, ou du moins remet en question, l'ordre familial et moral défendu par Albertine.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

Or, cette crainte d'Albertine semble justifiée, puisque ces écrits comportent, à des degrés différents, une dimension sexuelle. La lecture de *Bug-Jargal* sert en quelque sorte de prélude à un accouplement (p. 127-128), tandis que l'article de journal traite de la propension des Québécois à faire des enfants pendant les rigueurs hivernales. D'une transgression sexuelle pragmatique – résultant d'un acte de lecture lui-même transgressif –, on en arrive donc à une transgression cognitive touchant la sexualité. L'importance de cette relation entre l'écriture et la sexualité ressortira plus clairement lors du prochain chapitre.

En outre, à l'instar des deux premières inscriptions, le second couple d'écrits est à différencier par la forme discursive : le roman, par définition, est un discours fictif, rehaussé ici d'une bonne dose d'exotisme (« "Ça se passe loin" », p. 68), alors que l'article de journal rend compte, sur un ton objectif, d'une réalité plutôt triviale.

La mise en parallèle des traits distinctifs des deux inscriptions soulève donc les oppositions suivantes :

Bug-Jargal

- écriture fictionnelle
- auteur mis à l'index
- sexualité : dimension pragmatique

Le Canada

- article « scientifique »
- sujet tabou
- sexualité : dimension cognitive

Ces deux descriptions, pourtant tout à fait conformes à la définition de figure de l'écrit, du fait qu'elles renvoient à des écrits réels, posent du même coup un problème particulier d'intertextualité. Dans un tel cas, certains tendraient à exploiter au maximum ces traits référentiels et à les intégrer au décodage du texte. Il s'agirait, en caricaturant un peu, de chercher les similitudes entre *Bug-Jargal* et *La grosse femme d'à côté est enceinte*, ou encore entre la vie de Hugo et celle de Tremblay. Bref, la référence « externe » injecterait un surcroît d'information dans le texte dans lequel la figure s'inscrit. D'autres viseraient plutôt à réduire l'effet référentiel au minimum, ne considérant que la fonction discursive de la figure qui, de toute façon, ne peut jamais être confondue avec l'objet réel qu'elle désigne. De ces positions, qui rappellent les courants théoriques évoqués dans l'introduction, je choisis la seconde.

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Qu'il s'agisse de *Bug-Jargal* dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, de Venise dans *À la recherche du temps perdu* ou encore du coureur des bois dans *Maria Chapdelaine*, toute unité figurative renvoie nécessairement, puisqu'il s'agit d'un signe linguistique, à une réalité qui lui est extérieure. Toutefois, une figure apparaît « en discours » et ne prend véritablement son sens que par sa position et sa fonction dans ce discours qui doit, ultimement, servir de référence à l'analyse de ses constituants. Et cela est vrai pour tout type de discours, fictionnel ou autre.

Comme le discours ne détermine que rétroactivement la signification d'une figure (Milot, 1988), une mise en branle « provisoire » des potentialités sémantiques de cette dernière est nécessaire pour faciliter la poursuite de la lecture ; c'est alors qu'un rappel « encyclopédique » ou référentiel peut devenir utile. Évidemment, je ne nie pas que la connaissance de Venise, par exemple, puisse enrichir la lecture du texte de Marcel Proust ou accroître le plaisir du lecteur, mais je ne m'intéresse ici qu'au processus de signification d'un texte et non aux impacts cognitifs ou ludiques que ce dernier peut générer, en dépit de l'intérêt et de la pertinence de ces problématiques de lecture.

Aussi suis-je conscient que la présence de *Bug-Jargal* sur la table de chevet de la grosse femme est loin d'être tout à fait innocente ; il s'agit du premier roman de Hugo, père du romantisme français, et, surtout, ce roman raconte une révolte du peuple haïtien contre le colonisateur français. On voit immédiatement les analogies qui pourraient être signalées entre les situations d'énonciation respectives des deux romans, de même qu'entre le contenu énoncif des deux textes (dimension politique). Mais prendre en charge de façon systématique ce genre de considérations, qui ne tiennent pas compte de la nature proprement discursive des figures, risquerait fortement de fausser l'analyse. Par contre, une telle perspective référentialiste peut faciliter à l'occasion la résolution de certaines ambiguïtés, tout comme la consultation d'un dictionnaire peut s'avérer nécessaire pour la première approximation sémantique d'un terme inconnu. C'est pourquoi, dans la mise en parallèle de *Bug-Jargal* et de l'article du *Canada*, nul compte n'a été tenu de leur aspect référentiel ; le texte suffisait à extraire les éléments essentiels à la lecture de leur antagonisme. De plus, il est évident qu'un examen purement référentialiste

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

n'aurait jamais permis de dégager une dimension sexuelle à la figure de *Bug-Jargal*, dimension pourtant attribuée par le texte. Voilà la raison pour laquelle j'accorde toujours préséance à la « référentialisation interne³ » d'une figure, à sa textualisation.

Troisième couple, les récits de Ti-Lou et de Victoire, figures « centrales » du parcours de l'écrit, sont similaires sous plusieurs aspects. Il s'agit de deux anecdotes autobiographiques, narrées par des femmes âgées et qui ont trait à leurs « antécédents » sexuels. Leurs différences touchent surtout le contenu des récits ainsi que leur forme discursive. Ti-Lou raconte, avec un plaisir évident, les hauts faits de sa carrière de prostituée de luxe à Ottawa, dont elle gomme évidemment les épisodes les moins glorieux. Pour sa part, Victoire relate pour la première fois à son fils Édouard les circonstances qui ont entouré la conception de celui-ci. Cependant, la sexualité joue un rôle différent dans les deux récits : dans celui de Ti-Lou, elle permet à une jeune pauvre de s'enrichir et de fréquenter toute sa vie les plus grands du pays, tandis que c'est lors d'une fête populaire spontanée au parc Lafontaine, à la suite de l'échec d'une cérémonie officielle (« la Saint-Jean un mois d'avance », p. 241), que Victoire décide d'avoir un dernier enfant.

Sur le plan de la forme générale des deux inscriptions, les variantes correspondent passablement à celles des deux premières narrations orales. En effet, le récit de Ti-Lou prend la forme d'une succession de tableaux interchangeable qui n'ont pas de lien logique ; il constitue en somme un panorama de sa vie qui, à l'instar de la description de la baie d'Acapulco, est plutôt statique. Le récit de Victoire présente au contraire une armature narrative beaucoup plus serrée et une masse de détails imposante ; l'effet « réaliste » de son évocation est par ailleurs renforcée du fait que les protagonistes (Victoire et Édouard) se trouvent sur les lieux « du crime » (le parc Lafontaine).

En résumé, les deux figures se distinguent par les traits suivants :

3. Cette notion a surtout été développée par Bertrand (1987).

LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT

Récit de Ti-Lou

- occurrences multiples
- énumération de faits
- vision générale
- fête grâce à la sexualité

Récit de Victoire

- occurrence unique
- logique narrative
- événement ponctuel
- sexualité grâce à la fête

Les trois « couplages » laissent clairement paraître qu'un renversement systématique s'opère entre les figures de la première moitié du récit et celles de la seconde. Quant à la figure médiane du parcours de l'écrit – le billet de Mercedes à Betty –, elle actualise en elle-même ce processus général de transformation.

Le billet⁴ fait l'objet de deux interprétations successives de la part de Betty qui en est la destinataire ; cette incertitude est principalement causée par l'absence de signature, qui empêche Betty d'en décoder la signification. Aussi attribue-t-elle au départ un sens « autosuggestif » au message : elle croit que le billet anonyme lui propose un rendez-vous galant. Fortement tentée par le côté insolite de l'invitation, Betty décide de s'y rendre et met sur pied une stratégie pour attirer Mercedes avec elle au parc Lafontaine. Mais la jeune prostituée se désillusionne vite en entrant chez Mercedes ; constatant le désordre total qui règne dans la chambre (un vrai bordel !), elle flaire le danger et en déduit que le message provient plus vraisemblablement de Mercedes et qu'il s'agit d'un avertissement.

La figure du billet est donc marquée d'une transformation de sens et ce, autant sur le plan énoncif qu'énonciatif. D'un mot galant de portée euphorisante, l'énoncé se déplace sur une isotopie [danger] qui fait retomber Betty dans un état pour le moins dysphorique. D'autre part, à ce changement d'état correspond un changement de « code de lecture ». La seconde interprétation du message, la seule véridique, parce qu'elle a été imposée par une réalité « objective », se trouve à disqualifier du même coup la lecture « subjective » et arbitraire d'abord exercée par Betty.

À l'instar des couples figuratifs, le billet actualise donc à lui seul une structure d'opposition. Cette dualité interne, liée à sa position médiane dans le parcours de l'écrit, laisse entrevoir son rôle charnière quant à l'inscription de l'écrit dans le roman de Tremblay.

4. « "Vient me rejoinde au Parc La Fontaine" » (p. 114).

CHAPITRE III

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT DANS L'ORGANISATION NARRATIVE

Nous disposons maintenant de tous les éléments requis pour entreprendre l'analyse narrative de *La grosse femme d'à côté est enceinte* : nous avons saisi l'ossature de l'organisation discursive du récit et nous avons identifié les figures clés et les articulations syntaxiques et sémantiques du parcours de l'écrit. Ces données devraient permettre de mettre en lumière la fonction des inscriptions de l'écrit dans le roman et la vision de l'écriture qui en émane.

Toutefois, un changement de perspective s'impose. Les figures de l'écrit seront désormais considérées dans leurs interrelations avec l'anecdote. Cette visée intégrative est essentielle à la bonne conduite de l'analyse, toute isotopie figurative ne prenant sa signification que dans sa relation avec les autres figures et avec l'organisation d'ensemble du discours. Aussi, une analyse globale du fonctionnement du texte occupera la plus large part de ce chapitre, analyse pour laquelle sera accordée une attention toute particulière certes, mais non exclusive, aux figures de l'écrit. Si un examen provisoirement « isolé » de ces figures, au chapitre précédent, a permis de faire ressortir, par exemple, la forte présence d'une configuration reliée à la sexualité, il faudra maintenant vérifier en quoi une telle configuration marque l'anecdote centrale et en quoi ces figures servent à redéfinir, sur le plan scriptural, et conformément à l'hypothèse de base, les enjeux que recèle cette redondance. Ce n'est qu'à cette condition qu'il devient

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

véritablement pertinent de parler du parcours de l'écrit en tant qu'isotopie organisatrice du texte.

Par ailleurs, l'analyse narrative d'un récit implique la mise au jour du processus dynamique de sa construction. Si les descriptions structurales dans les chapitres précédents ont permis de fixer les grandes articulations syntaxiques et sémantiques du discours en général et du parcours de l'écrit en particulier, il importe maintenant de redéfinir ces articulations comme les étapes d'un itinéraire en élaboration. De cette façon, les axes d'opposition, qui ont largement dominé les descriptions des deux premiers chapitres, apparaîtront dès lors comme des processus de transformation ou d'inversion de contenus, comme des procès et non plus comme des structures fixes. Pour l'illustrer, je m'appuierai sur certains modèles de la sémiotique de l'énoncé concernant les structures sémio-narratives du discours et, plus particulièrement, sur le schéma canonique de la narrativité (Greimas et Courtés, 1979 : 244-247), grâce auquel il est possible de rendre compte systématiquement des processus d'élaboration du sens. Il faut cependant préciser que l'analyse du fonctionnement narratif de *La grosse femme d'à côté est enceinte* sera conduite sous un angle plus abstrait par rapport aux pratiques anthropomorphes habituelles. En effet, je ne vise pas au relevé exhaustif de tous les programmes narratifs particuliers du récit : j'envisage plutôt ce dernier comme la manifestation d'un « programme énonciatif global » dont je souhaite reconstituer l'intentionnalité¹. Ainsi, les différents « événements » déterminants de la trame anecdotique apparaîtront comme la manifestation d'une stratégie énonciative, stratégie dont la nature inconsciente ou non importe peu ici puisqu'elle est à entendre comme un effet textuel. Cette abstraction des modèles narratifs permettra de retracer la programmation textuelle, c'est-à-dire de relever la performance réalisée par l'énonciation même de ce texte et non par les acteurs de l'énoncé. Par l'intégration à ce programme énonciatif des inscriptions de l'écrit qui en ponctuent les étapes, il deviendra possible d'ouvrir une double perspective, soit celle de la fonction de l'anecdote dans le « projet » énonciatif mis en œuvre par le texte

1. Pour plus de détails sur ces notions encore peu élaborées en sémiotique narrative, voir Geninasca (1987 ; 1984).

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT

et celle de la fonction des figures de l'écrit en tant que balises de l'organisation de ce programme scriptural.

Cette entreprise n'est toutefois réalisable que par la reconstitution du parcours narratif général de l'énoncé et par la saisie de la fonction qu'y exercent les figures de l'écrit, selon les quatre phases du schéma canonique de la narrativité (manipulation, compétence, performance et sanction), et par l'assimilation de ces quatre phases narratives aux segments discursifs dégagés dans le chapitre I.

LA PHASE DE MANIPULATION

Dans le cadre de la sémiotique narrative, la phase de manipulation correspond à l'instauration d'un sujet dans un programme d'action. Si cette action, correspondant à la phase de performance, peut être formulée comme une transformation d'état (faire-être), la manipulation peut, quant à elle, être décrite comme une action « cognitive » qui transforme l'état modal du sujet virtuel de la performance, en investissant ce dernier d'un vouloir-faire-être. La manipulation comporte donc une dimension persuasive et contractuelle, puisque le vouloir-faire présuppose l'assomption par le sujet d'un acte de persuasion le poussant – voire le contraignant – à se lancer dans un programme pragmatique d'action. Cette acceptation par le sujet a le plus souvent pour motif un état de manque ou la menace d'un état de manque virtuel que devra justement résoudre le programme d'action (Greimas et Courtés, 1979 : 220-222).

Voilà une esquisse évidemment plus que sommaire et forcément maladroite de cette composante « motrice » du schéma narratif. Il suffit de retenir de ce qui précède que la phase de manipulation indique un « manque » et en propose la liquidation. Dans la perspective adoptée ici, et qui relève plutôt d'une sémiotique de l'énonciation, deux aspects de cette phase narrative devront ressortir. D'un côté, il est nécessaire de souligner sur quel plan le premier segment du récit affiche, dans son anecdote, un état de manque général, et de quelle façon se traduit ce manque à travers les inscriptions de l'écrit. De l'autre, il faut saisir en quoi ce segment constitue un « contrat » narratif, c'est-à-dire vise l'instauration d'un programme d'écriture qui se réalisera par le

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

biais de la résolution du manque transpirant de l'anecdote et qui sera articulé autour du parcours des inscriptions de l'écrit.

Situation initiale

On se rappelle que le premier segment correspond au « matin » de la journée couverte par l'anecdote (chapitres 1 à 12). Y sont présentés, en deux parties, différents espaces de la rue Fabre. La première partie (chapitres 1 à 6) décrit, en alternance, des lieux « secondaires » de l'espace englobant (rue Fabre) ainsi que leurs occupantes : la maison des tricoteuses et de leur mère, l'appartement de « passe » de Betty et Mercedes et le restaurant de Marie-Sylvia, alors que la seconde partie (chapitres 7 à 12) est consacrée exclusivement à la famille de Victoire. Une première dichotomie s'opère entre l'espace familial et les autres espaces qui, globalement, l'entourent. Cette dichotomie relève non seulement du traitement discursif de ces espaces, mais aussi de leurs différences par rapport à leur « situation sociale » : les acteurs de la première partie de la séquence initiale manifestent un « état civil » nettement différent de celui de la famille de Victoire. Les tricoteuses et leur mère, Florence, en plus de leur invisibilité (du reste pas encore dévoilée par le narrateur), semblent exemptes de tout lien conjugal, et dévouées exclusivement à la fabrication de vêtements de bébé. Marie-Sylvia, la propriétaire du « Restaurant Arc-en-ciel », fait figure de femme autonome et privilégiée : elle vit seule dans l'unique maison à deux étages de la rue. Toujours célibataire, la seule passion amoureuse qu'on lui connaît est celle qu'elle éprouve pour son chat Duplessis. Enfin, inutile d'insister sur la nature non orthodoxe du travail des deux prostituées dont le « commerce » est moins recommandable que celui de leur voisine Marie-Sylvia.

Il importe pour l'heure de retenir le cloisonnement systématique de la rue Fabre. Cloisonnement narratologique d'abord, puisque le découpage même du discours (chaque chapitre ne décrit qu'un seul lieu) empêche toute interrelation entre les espaces ; cloisonnement social ensuite, marqué par une hétérogénéité complète de la situation familiale propre à chaque milieu abordé. Sans vouloir trop anticiper, je peux d'ores et déjà prévoir que

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT

l'éclatement de cette organisation spatiale et sociale constituera un des traits déterminants de ce récit.

L'espace familial présente une composition plus complexe. Une première caractéristique qui saute aux yeux est certainement la grande promiscuité : toute la descendance de Victoire réside encore dans la maison (sauf Paul, le mari d'Albertine, parti pour la guerre), ce qui donne un total de neuf personnes, dont quatre enfants. Une fois la généalogie de cette famille tirée au clair, le lecteur ne peut manquer de constater l'état de tension qui règne dans la maison : la peur de Marcel envers Victoire, le conflit latent entre Thérèse et Albertine, le mépris de Richard pour son oncle Édouard, l'ironie de ce dernier à l'endroit d'Albertine qui le déteste, etc. La famille vit, c'est le moins qu'on puisse dire, sur un champ de mines.

Ce jour-là, pourtant, une atmosphère de fête peu coutumière envahit l'espace familial. Contrairement à son habitude, Édouard « occupe » la cuisine pour préparer le déjeuner, et Albertine prend la résolution d'être plus douce afin de faire oublier à Marcel son agressivité. Le frère et la sœur amorcent donc un programme visant à modifier leur propre situation face au « complexe » familial. En fait, les trois derniers chapitres de ce segment narratif indiquent clairement que toutes ces manifestations de changement ne modifient l'état des choses qu'en apparence.

L'apparition du personnage éponyme, la grosse femme (chapitre 10, p. 38-42), rend manifeste le malaise profond qui se dissimule sous cette fausse ambiance euphorique ; narrativement parlant, on dira que l'état de manque persiste malgré ces timides tentatives de liquidation. Avec la grosse femme fait de nouveau irruption la problématique du cloisonnement, voire de la marginalisation, qui ressortait des premiers chapitres du segment. Tout d'abord, la grosse femme représente le seul élément « extérieur » à la famille, puisqu'elle n'en fait partie que depuis son mariage avec Gabriel. Mais c'est surtout sa grossesse qui la marginalise, physiquement et moralement. Physiquement, car son état, combiné à son obésité déjà remarquable, impose sa réclusion dans un fauteuil de sa chambre. Moralement aussi, car cette grossesse, plutôt tardive, fait l'objet d'une désapprobation de la part de sa belle-sœur Albertine, quoique la résolution de gentillesse de celle-ci l'oblige à contenir, ce matin-là, ses récriminations (p. 40).

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

Cette double réclusion produit chez la grosse femme un état de frustration proche de la révolte.

Pour pallier son immobilité forcée, la grosse femme recourt au voyage imaginaire. C'est d'ailleurs au cours d'un de ses « séjours » au Mexique qu'elle entre en scène. D'une certaine façon, ces rêveries sont assimilables aux transformations d'attitudes et de comportements manifestées par Albertine et Édouard, au sens où elles ont pour fonction d'éviter la dégénérescence d'une situation déjà dysphorique. En clair, ses « voyages » permettent à la grosse femme de fuir une condition étouffante et d'exprimer des désirs refoulés en inventant un monde à sa mesure. Forte de son pouvoir narratif, la grosse femme se dote d'un environnement idéal, où les « montagnes empêchent les nuages de passer » (p. 39) et où les échos de la réalité ne peuvent l'atteindre : « Les nouvelles de la guerre viendraient pas jusqu'à nous autres pis on sarait pas qui c'est qui est mort [...] » (p. 40). Dans de telles conditions, la grosse femme pourrait avoir autant d'enfants qu'elle le souhaite et s'offrirait même à l'occasion quelques pages d'*Eugénie Grandette* [sic] ou de *Notre-Dame de Paris*. Elle exprime donc un besoin impérieux d'espace et de changement d'air, condition apparemment primordiale à son bonheur. Un monde meilleur est un monde ailleurs.

Mais la grosse femme retombe rapidement dans son fauteuil lorsque Albertine entre dans sa chambre : les belles-sœurs laissent alors pointer un désaccord profond qu'elles s'efforcent en vain de garder dans l'ombre. En fait, si l'entourage familial replace abruptement la grosse femme dans sa condition réelle, Albertine et Édouard prennent également conscience du caractère utopique de leurs résolutions respectives. D'une part, Albertine ne peut retenir une parole réprobatrice à l'endroit de sa belle-sœur, parole qui, on le verra plus tard, dénote plus de jalousie du bonheur conjugal de son frère Gabriel qu'une véritable pétition de principe. Du reste, l'invasion de la cuisine par Édouard et ses fanfaronnades rendent très ardu pour Albertine le respect de son pacte avec Thérèse. En d'autres termes, Albertine s'efforce de « paraître » gentille, ce qui ne signifie nullement qu'elle le devienne réellement. En ce sens, son comportement s'apparente à la description imaginaire de la grosse femme, puisqu'il perd de son efficacité à la moindre résistance de son entourage.

Édouard voit aussi son triomphe gastronomique remis en cause. Le déjeuner se termine par une altercation brève mais révélatrice entre lui et Gabriel sur leur non-participation à la guerre². En outre, pour clore ce déjeuner réussi, Édouard explique son succès par une boutade qui en dit long sur son orientation sexuelle : « Je suis la Fée des Étoiles et le Père Noël est mon fournisseur [...]. Mais demandez-moi pas c'qu'y faut que j'y fasse en retour, votre déjeuner passerait pas ! » (p. 48). Cet aveu à peine voilé de son homosexualité indique nettement la situation marginale d'Édouard dans la famille, situation qu'un simple déjeuner ne permettra pas de régler, au même titre que les rêves de la grosse femme ne changeront rien à son sort.

Cela nous introduit directement au cœur d'un des points nodaux du récit de Tremblay et qui rend compte de toute l'ambiguïté de cette matinée aux apparences harmonieuses : la sexualité, source ici de toutes les tensions familiales. Dans cette première phase du récit, cette problématique apparaît plutôt en filigrane, mais son omniprésence latente n'en provoque pas moins en grande partie l'échec des actes de transformations mis en branle par les trois acteurs dominants de la famille (Albertine, Édouard et la grosse femme). L'intolérance d'Albertine face à la maternité de sa belle-sœur s'inscrit dans le rappel douloureux de sa vie conjugale, qui fut un lamentable fiasco :

Toute l'existence de cette femme un peu grasse mais très belle était résumée entre ces planches teintes, sur ce matelas usé, dans ces draps de toile fatigués, effrangés : la désillusion devant le peu de plaisir, là où on avait promis le ciel, s'y lisait en filigrane (p. 36).

De plus, le mépris profond qu'elle éprouve pour son frère Édouard est un rejet de la sexualité et, bien sûr, de l'orientation sexuelle de celui-ci ; à preuve, la tactique employée par Édouard pour la refouler de la cuisine : « [...] mais son frère avait fait le geste de déboutonner sa braguette et Albertine avait disparu comme par enchantement » (p. 46).

2. Édouard coupe court à la discussion en interrogeant Gabriel sur les véritables motifs de la grossesse de son épouse : « T'es sûr, Gabriel, que t'as pas mis ta femme enceinte juste pour pas aller à la guerre ? » (p. 48).

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

Et comme Albertine détient le pouvoir dans la communauté familiale (elle s'assoit au bout de la table et les autres l'appellent mon oncle Albertine), il faut s'attendre à ce que la sexualité, et à plus forte raison quand elle se situe en marge des cadres normaux de la vie conjugale, soit bannie de la maison ; pourtant, elle y est bien installée : Édouard est homosexuel, la grosse femme est enceinte passé 40 ans, Thérèse et Philippe « jouent » sur le sofa et même le petit Marcel ne dédaigne pas d'examiner son corps de près. Toutes ces activités doivent toutefois demeurer secrètes. Aussi les boutades d'Édouard et la grossesse de la grosse femme constituent-elles des transgressions radicales de ce code d'éthique.

Le segment initial du récit laisse ainsi transpirer, au sein de la famille, une contradiction entre une harmonie apparente et une tension réelle. Pourtant, tous les secrets portés par les personnages sont connus de leur entourage. Les enfants sont beaucoup plus au courant que leurs parents ne le croient (chapitre 13, p. 52-56), et les adultes connaissent la vérité sur tout un chacun. En réalité, l'important est de « taire » la sexualité, de faire comme si elle n'existait pas. Cette conspiration du silence a pour but d'empêcher que la sexualité, source de désordre, ne vienne perturber l'ordre familial. Il est clair que cette menace concerne au premier chef les enfants, dont on tient à préserver l'innocence et par conséquent l'ignorance des « choses de la vie »³. Même Édouard qui transgresse ce pacte implicite, ne le fait que sur le mode humoristique et « métaphorique » afin d'éviter que les enfants n'en saisissent tout le sens. Mais ce refoulement verbal de la sexualité laisse planer une autre menace : l'aliénation morale et « discursive » des individus.

Le paradoxe saute dès lors aux yeux : la structure familiale marginalise au niveau collectif un trait qui est prédominant dans la vie des individus. Et cette marginalisation est redoublée par le caractère lui-même peu orthodoxe des pratiques sexuelles dégagées par ce premier segment du récit : prostitution (Betty et Mercedes), célibat « prolongé » (Marie-Sylvia), homosexualité (Édouard),

3. Cette attitude semble vouloir se perpétuer de génération en génération, comme en témoigne Thérèse qui, à l'instar de sa mère, réprimande la curiosité sexuelle de son jeune frère Marcel : « "Cochon !" "Coçon ? Pourquoi, coçon ?" "Tu le sauras ben assez vite !" » (p. 31).

« explorations » (Thérèse et Philippe) en sont autant d'exemples. Dominante dans les faits, la sexualité marginale est néanmoins évacuée du discours.

Les figures de l'écrit

Dans cette situation « mensongère », la grosse femme est la seule à se tourner du côté de la vérité et de la tolérance, bien que sa description de la baie d'Acapulco⁴ laisse transparaître une certaine contradiction. En effet, une vie libre et authentique ne semble possible qu'au prix d'une évasion de la réalité environnante. Seul un exil à l'étranger rendrait possible la réalisation d'un de ses plus chers désirs : avoir un nombre illimité d'enfants. De plus, elle pourrait lire sans entraves ses œuvres romanesques préférées (*Eugénie Grandette* [sic] et *Notre-Dame de Paris*), ce qui lui est « interdit ». Ainsi, son aspiration à la liberté implique un exil « naturel » lui permettant de vivre ouvertement ses rêves familiaux et un exil « culturel » lui assurant une connaissance du vaste monde.

La grosse femme étant la seule à lire dans cette maison, l'écrit se rattache par conséquent à un besoin de libération et à un désir de fuite. En contrepartie, la réalité triviale désillusionne. D'une certaine façon, les figures de l'écrit (description de la baie d'Acapulco, romans français) témoignent de la même incapacité que celle de la cellule familiale : l'assomption du réel, à laquelle se substitue un contexte « exotique » dans l'écrit, est tout bonnement censurée – dans sa dimension sexuelle – dans la cellule familiale.

En ce sens, le « pacte » conclu entre la grosse femme et Édouard, à la toute fin de ce segment initial (p. 50-52), annonce la transformation à venir : dans cette courte scène, la grosse femme invite Édouard à venir lui « raconter » ses escapades nocturnes. Ce contrat est intéressant dans la mesure où, tout en constituant un enjeu au niveau de l'énoncé, il rejoint le contrat énonciatif du récit, du fait qu'il enclenche un remaniement du discours familial par l'intégration éventuelle en son sein d'une dimension sexuelle.

4. Je fais référence à la description utopique évoquée déjà au chapitre II et qui se trouve aux pages 38-40 du roman.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

De plus, ce contrat donnerait l'occasion aux acteurs qui y sont rattachés (Édouard et la grosse femme) de combler mutuellement un manque respectif. Du point de vue d'Édouard, la proposition de la grosse femme est inespérée : il pourra enfin se confier à quelqu'un, ce qui lui était jusqu'alors impossible : « J'pensais que ça vous intéressait pas. Albertine pis ma mère me font taire quand j'commence à en parler... » (p. 52). S'amorce ainsi un programme de libération par la parole « authentique », qui rendra compte de la réalité du personnage : « Mais j'vas *toute* vous conter, par exemple ! [...] Si vous êtes choquée, ça s'ra de votre faute ! » (p. 52). Cette volonté d'Édouard de ne rien cacher à sa belle-sœur, condition de son acceptation du contrat, témoigne bien du climat de censure qui règne dans la maison et laisse prévoir en même temps une « polémisation » de la structure familiale. L'entente implique inévitablement une entorse au silence imposé par Albertine, qui devra lutter pour le maintien de son ordre.

De plus, ce « pacte narratif » indique un certain revirement de la grosse femme quant à son besoin d'espace. Non pas que celle-ci mette de côté ses voyages ; seulement, force est de constater que la grosse femme désire prendre contact avec le monde qui l'entoure. Sa demande dénote une volonté de « relocalisation » de son évasion qu'elle rapproche de son milieu. Si les descriptions utopiques de la grosse femme sont l'occasion d'une échappée provisoire hors de sa chambre, les récits éventuels d'Édouard assureront pour leur part l'invasion de sa cellule par la réalité « locale ».

Bilan

Avec ce contrat est close la phase de manipulation du programme narratif global du récit, et en est amorcée la dynamique centrale : l'abolition de la censure sexuelle par le discours. Sur le plan de l'anecdote, cette émancipation aura pour principal objet la marginalisation de la sexualité opérée par un cloisonnement entre les individus de la famille, de même que par l'étanchéité entre les espaces constitutifs de la rue Fabre qui interviendront beaucoup plus activement dans la suite du récit. Pour ce qui est des figures de l'écrit, une certaine réorientation de leur

fonction est à prévoir. Alors que la description utopique de la grosse femme jouait surtout un rôle d'« analgésique » (description à l'intérieur de laquelle la lecture de Balzac et de Hugo apparaissait comme un pur passe-temps), le contrat final semble vouloir attribuer à l'écriture (ou à la narration orale) une fonction déterminante dans le projet d'émancipation relevée dans l'anecdote. Une transformation bilatérale associe donc anecdote et figures de l'écrit : la transformation de l'écrit (contenu réaliste) semble être la condition préalable à une rupture du silence familial. En d'autres termes, l'entrée du réel – et de la sexualité – dans l'écriture conditionne l'assomption de cette réalité par le tissu familial.

LA PHASE DE COMPÉTENCE

La réalisation d'un programme narratif résulte toujours, explicitement ou non, d'une stratégie élaborée par le sujet de l'action (savoir-faire) qui rend possible l'exécution de son acte (pouvoir-faire) ; ces conditions préalables à la performance constituent la compétence du sujet. Logiquement présupposée par l'acte, la compétence est syntaxiquement une modalisation de la performance dont elle conditionne la réalisation : si la performance correspond à un faire-être (transformation d'un état initial en un autre état), la compétence peut quant à elle être décrite comme l'être du faire ou ce qui fait être. Dans bon nombre de parcours narratifs (surtout dans les corpus textuels étendus comme le roman étudié ici), la compétence doit d'abord être acquise dans le cadre d'un sous-programme (appelé « programme d'usage ») ; à ce moment, « [...] le parcours narratif du sujet est ainsi constitué de deux syntagmes portant les noms de compétence et de performance » (Greimas et Courtés, 1979 : 54). C'est ce caractère syntagmatique, à savoir la compétence comme phase narrative, qui fera l'objet de l'analyse suivante.

Sur le plan de l'énonciation, il faut tenter de saisir, à travers la phase de compétence, les modalités narratives qui ont été mises en œuvre pour amorcer la transformation de l'état initial relevé lors de la manipulation. En ce sens, la compétence sera décrite selon deux perspectives syntaxiques : en quoi elle brise l'ordre initial et en quoi elle prépare le terrain en vue de la recatégorisation de celui-ci lors de la performance. D'une certaine façon, la

compétence est une phase « négative » ou en creux du récit, puisqu'elle annule une situation sans encore la remplacer par une autre.

Processus de transformation

Dans le segment discursif correspondant à la compétence (voir le tableau à la p. 26), le plus étendu du roman (chapitres 13 à 52), s'opère un déplacement général des acteurs hors du cadre initial de la résidence familiale et plus largement de la rue Fabre, de même qu'un morcellement du récit en intrigues particulières, « évacuation » nécessaire en vue de la transformation de l'ordre familial qui s'effectuera lors du souper chez Victoire.

Les premiers chapitres de la phase de compétence perpétuent le climat d'apparente euphorie qui dominait la séquence manipulative, voire l'accentuent, puisque la sortie à l'extérieur libère les personnages des contraintes imposées dans leur espace d'origine et ce, tout particulièrement en ce qui concerne la famille de Victoire : « Dehors était le seul endroit où un des membres de ces trois familles qui n'avait pas envie de participer à la fête des cris et des coups pouvait s'abriter » (p. 55). En fait, le début de l'après-midi marque une espèce de trêve dans les activités de la vie « collective » : les enfants partent s'amuser au parc Lafontaine, Betty prend congé pour rendre visite à une vieille tante malade, Victoire fait une promenade avec son fils Édouard, Gabriel va boire à la taverne, etc. Ce caractère ludique de la « sortie » joue cependant un rôle important dans la vie des personnages, notamment pour Victoire aux yeux de qui la promenade sur la rue Mont-Royal apparaît vitale pour la préservation de son équilibre mental, après plus de deux ans d'enfermement à la maison (de même que pour Mercedes qui doit fuir sa chambre pour éviter les représailles éventuelles des soldats qu'elle a dévalisés). D'autre part, l'accès à l'extérieur constitue un gain d'espace générateur d'un sentiment de libération : le parc Lafontaine et la rue Mont-Royal sont loin de reproduire la promiscuité des lieux intérieurs du début.

Cet oubli de sa condition de départ ne dure toutefois qu'un temps. Au cours de son « évasion » provisoire, chacun des per-

sonnages subit une épreuve qui non seulement réactive ses problèmes, mais l'y enlève davantage.

En ce qui touche les membres de la cellule familiale et plus spécifiquement les enfants (Thérèse et Richard), l'épreuve consiste en la découverte inattendue de la sexualité. À la suite de l'humiliation éprouvée par son expulsion du groupe, Richard se défoule mentalement devant la cage aux tortues (chapitre 31, p. 134-137) ; cela lui est si bénéfique qu'il éjacule pour la première fois et en est bouleversé. Pour sa part, Thérèse ressent ses premiers élans amoureux et ses premiers émois sexuels dans un endroit aucunement propice, aurait-on cru, aux pulsions libidinales : le terrain de jeu. En fait, Thérèse ne comprend pas vraiment la nature de son attirance pour Gérard Bleau, au côté duquel apparaît furtivement l'image réprobatrice de sa mère. Aussi ne saisit-elle pas toutes les implications de ses actes lorsqu'elle laisse libre cours à ses instincts et que, prétextant de son anniversaire, elle embrasse le gardien sur la bouche.

Cette initiation sexuelle, aussi brutale soit-elle, n'en marque pas moins, en quelque sorte, le passage des enfants à un autre stade de leur vie, passage où se mêlent à la fois terreur, honte et plaisir. Si Richard est persuadé d'avoir commis le plus odieux des péchés, Thérèse est plutôt déçue de la fausseté de son acte : « Ça compte pas, un bec de fête ! C'est pas un bec, un bec de fête ! » Tout était à recommencer » (p. 188). La honte de Richard et la fausse candeur de Thérèse découlent directement du silence de la famille sur la sexualité. Si l'extérieur occasionne d'abord une évasion du milieu familial, par la suite, cet univers place les enfants devant une réalité inconnue qui entre en contradiction avec le discours « albertinien » et le remet en cause, sans pour autant donner tout son sens. Par conséquent, les enfants se voient doublement isolés : de la famille dont ils viennent de transgresser les préceptes, du monde extérieur (réalité cachée) dont ils ne savent rien. Leur vie ne sera plus la même à partir de ce jour⁵. Ainsi, en envoyant les enfants s'amuser au parc, Albertine

5. « Le rire de Thérèse traversa le terrain de jeux, *déchirant l'après-midi en deux*. Thérèse ne riait de cette façon que lorsque quelque chose de très important se produisait et son rire était toujours la ligne de démarcation, le point limite entre deux périodes, celle d'avant son rire, celle d'après. Philippe pensa que quelque chose venait de se produire qui faisait que *la journée*

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

amorçait, bien involontairement, un processus de détérioration de son ordre, processus auquel elle ne pourra plus s'opposer lors du souper.

L'après-midi s'avère également éprouvant pour les adultes de la famille. D'entrée de jeu, le parcours d'ensemble de ces acteurs reproduit le mouvement d'individualisation et de « dramatisation » constaté chez le groupe des enfants. Au début de l'après-midi, les adultes sont encore à la maison et semblent vouloir faire durer la relative bonne humeur de la matinée : Albertine s'en tient à sa résolution et entreprend même de faire la toilette de sa belle-sœur. Mais sa mauvaise humeur refait vite surface, car elle aperçoit un roman de Victor Hugo sous l'oreiller de Gabriel. Éclate dès lors une prise de bec « idéologique » sur le bien-fondé de la lecture et plus généralement de la connaissance (p. 68-69). Cette scène est intéressante dans la mesure où elle concrétise et dévoile la complicité d'Édouard avec la grosse femme. Quoique chaque protagoniste demeure sur ses positions, cette scène enclenche une polémique, annoncée lors de la manipulation, entre Albertine et sa belle-sœur, polémique qui s'accroît lorsque Albertine tente d'empêcher Gabriel et sa femme de faire l'amour (chapitre 33, p. 143-146). Cette seconde « chute » d'Albertine révèle sa jalousie malade du bonheur conjugal. Si une transgression cognitive (lecture) du couple Gabriel/grosse femme a permis de démasquer Albertine (sa gentillesse feinte), une transgression pragmatique (faire l'amour pendant la grossesse) laisse transparaître la fausseté de l'opposition morale d'Albertine dont les principes servent plutôt d'exutoire à sa frustration sexuelle et sentimentale.

En contrepartie, l'intervention violente d'Albertine fait resurgir avec encore plus d'acuité chez la grosse femme le désir de quitter ce milieu, désir auquel Gabriel ne peut (ou ne veut) pas répondre, pour des raisons de survie économique. Pour compenser cette situation humiliante (incapacité d'assumer son rôle de chef de famille), Gabriel se rend à la taverne où il exerce un certain ascendant politique. Mais ce jour-là, son discours est mis à rude épreuve et, lorsque quelqu'un fait allusion à sa paternité – reprenant du même coup l'accusation d'Édouard au déjeuner –, la

ne se terminerait pas comme elle avait commencé [...] » (p. 160). Je souligne.

déconfiture de Gabriel est totale. Ce rappel de sa véritable situation ôte toute crédibilité à ses arguments (à l'instar des principes moraux d'Albertine), et Gabriel se retrouve subitement isolé et ne peut que fuir la taverne, un espace jusque-là protégé, son Acapulco.

Contrairement aux enfants dont le contact avec l'extérieur a permis l'acquisition, involontaire certes mais bien réelle, d'un savoir sur la sexualité, Gabriel transmet sans le vouloir un savoir sur lui-même au monde extérieur. Mais Gabriel n'est pas le seul à subir une telle épreuve publique de véridiction. Bien malgré lui, Édouard dévoile à toute la rue Mont-Royal sa filiation avec Victoire dont il connaît bien la réputation peu reluisante dans ce quartier ; en imposant à son fils une promenade diurne (phénomène rare chez cet oiseau de nuit), Victoire détruit par le fait même la façade d'honorabilité que s'était érigée Édouard, qui en meurt de honte (chapitre 40, p. 175-182). À peu près au même moment dans le récit (chapitre 43, p. 192-195), Albertine cesse de feindre la gaieté et accable de reproches sa belle-sœur dont la maternité tardive fait rejaillir la honte sur la famille entière : « "Si vous avez honte, imaginez-vous comment c'qu'on se sent, nous autres, quand on se promène su'a rue !" » (p. 195). Après cette pluie d'injures, la grosse femme doit se rendre à l'évidence : la famille et tout le quartier condamnent sa grossesse et la considèrent, elle, comme une perverse. Elle ressent alors (chapitre 52, p. 232-236) une solitude absolue, et n'ose même pas se confier à Gabriel dont elle soupçonne la naïveté⁶.

L'ordre familial, déjà précaire lors de la phase de manipulation, semble se diriger tout droit vers un marasme et ce, de deux points de vue. D'une part, le silence entourant la sexualité en vue de garder les enfants dans l'ignorance se sera avéré vain, puisqu'ils en font l'apprentissage durant leur sortie inoffensive au parc. D'autre part, l'image sociale de la communauté familiale se voit remise en cause à l'échelle de l'individu, d'abord, par le

6. En exprimant de tels doutes, la grosse femme trace en quelque sorte le portrait général des relations entre les adultes de la famille : « "Peut-être qu'on se cache les mêmes affaires sans le savoir pis qu'on les règle doublement, chacun de son côté, en pensant que l'autre est au courant de rien !" Elle souriait quand elle pensait à cela. Cette complicité dans le camouflage lui plaisait, au fond » (p. 235).

dévoilement forcé de la véritable situation familiale de Gabriel et d'Édouard et à l'échelle de la collectivité, ensuite, par le jugement social frappant la grosse femme. L'harmonie familiale et l'équilibre individuel, qui repose sur le mensonge – occultation de la réalité sociale (et surtout sexuelle) en famille et de la réalité familiale en société –, sont sérieusement compromis et placent les membres de la famille devant un cul-de-sac (ignorance chez les enfants, honte chez les adultes). La vérité devient de plus en plus gênante et rend ardue la sauvegarde des apparences, encore possible quelques heures plus tôt.

Cette suite d'épreuves ne s'arrête pas là. Autour de la famille centrale, les membres des autres collectivités vivent eux aussi une journée pas comme les autres. Au cours du même après-midi, les deux prostituées ont leur part de difficultés. Au départ, Betty se rend chez sa tante Ti-Lou, ex-prostituée notoire d'Ottawa pour qui de telles visites sont l'occasion de raconter ses exploits professionnels (chapitre 18, p. 70-77). Il est intéressant de faire ressortir l'ambiguïté qui entoure cette relation familiale, au demeurant harmonieuse. Car si Ti-Lou étale avec complaisance un passé peu recommandable mais combien lucratif, Betty n'a jamais avoué à sa tante qu'elle a suivi ses traces, quoique à une échelle plus modeste. L'exhibitionnisme verbal de Ti-Lou, combiné à la pudeur de Betty, n'est pas sans analogie avec la relation entre Victoire et Édouard lors de leur promenade et surtout lors du récit de la conception d'Édouard, qui ouvre la phase de performance (chapitre 53, p. 236-242).

Pendant ce temps, Mercedes fait un geste qui transformera radicalement sa vie : elle vide les poches des soldats endormis et prend la fuite (chapitre 16, p. 65-67). Certes, en agissant de la sorte, Mercedes change la situation qui commençait à lui peser, mais son impulsivité l'entraîne dans une destinée dont elle ne sait strictement rien. En ce sens, cette scène présente quelque affinité avec celle de la séduction de Gérard Bleau par Thérèse (chapitre 41, p. 183-188). De plus, dans les deux séquences, les acteurs (Thérèse et Mercedes) commettent leurs « crimes » en réaction contre l'image maternelle qui jetait insidieusement sur elles une ombre de culpabilité.

Ce vol irréfléchi aura bien sûr des répercussions directes sur Betty qui, d'ailleurs, semble voir venir le coup puisque, à l'instar

de Mercedes, elle se remémore un drame de son enfance : le suicide de sœur Marie-de-Fatima auprès de qui elle a connu quelques rares moments de bonheur⁷ (chapitre 23, p. 96-100). De retour à sa chambre, elle aperçoit la missive anonyme dans laquelle on lui donne rendez-vous au parc Lafontaine (chapitre 27, p. 113-117). Elle désire dès lors prendre congé pour la journée et entraîner Mercedes au parc, dans l'espoir de vivre une relation « normale » avec un homme, ou du moins une relation hors des cadres de son métier. Mais la découverte du remue-ménage qui règne dans l'appartement de Mercedes fait comprendre à Betty qu'elle nage en plein drame.

Quelques soubresauts viennent également perturber la vie paisible des tricoteuses et de leur mère. Tout d'abord, le lecteur se rend compte peu à peu de leur existence pour le moins éthérée. Dès le début de la phase de compétence, alors que les tricoteuses s'attristent du désarroi manifeste de Richard, Florence les rappelle à l'ordre : « Vous savez ben qu'on peut rien faire pour eux autres. V'nez travailler, y sait même pas que vous êtes là » (p. 56). Plus tard, Violette est bouleversée lorsqu'elle se souvient d'avoir assisté aux naissances de toutes les générations de la famille de Victoire tout en étant incapable de se rappeler la journée précédente (chapitre 24, p. 100-103). L'incompréhension de sa propre condition par Violette indique que Florence a jusqu'à maintenant observé à l'égard de ses filles le même silence qui prévaut dans la famille de Victoire. La curiosité de Violette la force pourtant à lever quelque peu le voile. Tout d'abord, immédiatement après la crise de Violette, Florence confie à ses autres filles un trait de leur nature : « Les chats peuvent nous voir. Les chats, pis, des fois, les fous » (p. 108). Ces femmes invisibles sont aussi immortelles, puisqu'elles survivent aux générations. En fait, elles représentent le temps lui-même ; Florence constitue la mémoire de la famille de Victoire, dont elle s'apprête à faire part à sa fille Violette (chapitre 46, p. 205-208). Sous de banales tricoteuses se

7. Cette évocation de Betty a une valeur prémonitoire. En effet, le saut par la fenêtre de la religieuse, provoqué par la vision du mot « anje » [sic] noyé dans l'encre noire, annonce en quelque sorte la mort de Ti-Lou (chapitre 59, p. 278-283) qui, amputée, en apercevant une tache noire au bout de son moignon, décidera de se suicider (par surdose) et expirera debout devant sa fenêtre.

cachent des divinités insoupçonnées⁸, dont la nature même les empêche d'intervenir directement auprès des acteurs « réels », sauf des fous ou encore des chats⁹, ce qui adviendra justement dans la phase de performance.

Relativement stable au départ, le petit monde de la rue Fabre baigne maintenant en pleine crise. La famille de Victoire, les prostituées, les tricoteuses et même Duplessis voient leur univers quotidien, banal certes mais « confortable », s'écrouler sous leurs pieds. Bien définies au début du récit, les collectivités s'effritent sous les épreuves individuelles. La transformation de l'ordre familial établi sur la censure, enjeu du récit contracté lors de la phase manipulatoire, semble conduire à une catastrophe imminente. La rupture avec la situation initiale est bel et bien opérée, mais le désordre qui en a résulté laisse difficilement voir de quelle façon pourrait émerger un nouvel ordre des choses.

Les figures de l'écrit

À l'instar du contenu anecdotique, les figures de l'écrit participent elles aussi à cette « épreuve de vérité ». Rappelons tout d'abord que, dans la phase de manipulation, la lecture de romans (*Eugénie Grandette* [sic] et *Notre-Dame de Paris*) s'inscrivait dans le cadre d'une description imaginaire de la grosse femme et que celle-ci, soucieuse également de connaître la réalité qui l'entoure, avait conclu un « pacte narratif » avec son beau-frère Édouard en lui demandant de venir lui raconter ses escapades nocturnes.

Au plan de l'énonciation, sinon au plan de l'énoncé (Édouard ne participe pas à l'anecdote), les deux souhaits de la grosse femme seront concrétisés : d'une part, il y a lecture de *Bug-Jargal* de Hugo (chapitre 17, p. 67-69) et, d'autre part, un contrat narratif de l'ordre de celui conclu avec Édouard se voit assumé par un autre couple d'acteurs, soit la vieille Ti-Lou qui

8. Sur cette question de la manifestation de traits mythologiques dans le roman, voir Sirois (1982).

9. Le chat Duplessis est un des acteurs les plus éprouvés au cours de cette journée. En se rendant au parc Lafontaine pour retrouver le petit Marcel – grande passion de sa vie – il rencontre le chien Godbout, son ennemi juré, qui lui sert une raclée dont Duplessis ressort plus mort que vivant (chapitre 35, p. 151-157 et chapitre 42, p. 189-192).

raconte ses exploits à sa nièce Betty (chapitre 18, p. 70-77). Les premières occurrences de ces figures paraissent déjà marquer la victoire de l'« écriture » (ou de la narration orale) sur la censure qui, nous l'avons vu, constitue la pierre d'achoppement des intrigues individuelles de l'anecdote¹⁰. Tout d'abord, le roman *Bug-Jargal* déclenche une discussion entre Albertine et la grosse femme à propos de sa mise à l'index, discussion qui débouche sur le bien-fondé de la lecture romanesque. Même si elle ne déroge pas de sa position qui consiste à promouvoir l'ignorance béatifiante, Albertine subit un demi-échec : malgré la menace divine qu'il fait peser sur la maison, le roman de Hugo ne sort pas de la chambre, il est énergiquement défendu par la grosse femme qui en dénonce la censure et qui vante les mérites de la lecture de romans pour comprendre la vie¹¹. De son côté, Ti-Lou bat en brèche la censure sociale par le contenu même de son récit. Non seulement affiche-t-elle avec complaisance son passé de luxure, mais l'ex-prostituée esquisse un portrait pour le moins trivial des tenants même de la morale sexuelle et textuelle : « "J'ai passé trois premiers ministres, deux solliciteurs généraux, quequ'douzaines d'évêques, des cardinaux, pis même des simples curés quand j'me sentais généreuse..." » (p. 76).

Mais si ces figures forcent les barrières de la censure contextuelle (morale littéraire et sexuelle), elles perpétuent un autre type de censure institué par les deux femmes elles-mêmes. La grosse femme trouve dans la lecture de romans, comme dans son rêve d'Acapulco du début, une modalité d'évasion (« "Ça se passe loin" », p. 68) qui lui permet d'oublier sa condition réelle, alors que Ti-Lou, contrairement à ce que veut faire Édouard, tait systématiquement les aspects moins reluisants de sa carrière, et plus particulièrement ceux qui lui rappellent son invalidité actuelle¹². Ainsi, si les instances énonciatives (lectrice et

10. Et de la figure de l'écrit et du contrat narratif de la manipulation. Le rêve descriptif de la grosse femme exprime un idéal contradictoire à l'ordre familial imposé par Albertine, tandis qu'Édouard posait comme condition contractuelle une totale liberté d'expression.

11. « "Bartine, s'il vous plaît, tais-toé donc ! Si tu lirais un peu plus, tu comprendrais peut-être un peu plus la vie..." » (p. 69).

12. Par exemple, l'évocation de sa rencontre avec Sarah Bernhardt (p. 76) interrompt immédiatement son récit.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

narratrice) œuvrent dans le sens d'une libération de la parole narrative (valorisation du roman et inscription illégitime d'un contenu sexuel), on ne peut par contre parler d'une fonction libératrice : bien qu'apaisant les souffrances de la grosse femme et de Ti-Lou, l'écrit (ou le discours oral) n'opère aucune amélioration de leur situation, voire l'empire en renforçant leur marginalité sociale (Ti-Lou) et familiale (la grosse femme). En d'autres termes, les figures de l'écrit montrent une certaine inadéquation face à la réalité anecdotique dans laquelle elles s'inscrivent. Par ailleurs, il faut bien voir que les contextes de manifestation de ces figures dénotent une certaine clandestinité de l'écriture : d'une part, *Bug-Jargal* est lu dans une chambre et son contenu reste inconnu d'Albertine et, d'autre part, les récits de Ti-Lou ne dépassent jamais non plus les limites de son appartement.

Je propose que ce soit le billet de Mercedes à Betty¹³, écrit fort banal, peu élaboré et très loin de toute forme canonique de narration, qui amorce une recatégorisation de l'isotopie de l'écrit en marquant l'entrée de la réalité dans l'écriture et de l'écriture dans la réalité anecdotique. Cette transformation passe par les deux lectures successives du billet, la première sur une isotopie [amour] et la seconde sur une isotopie [danger] (voir chapitre II, p. 37). En outre, cette figure conjugue les deux formes d'expression déjà vues : il s'agit d'un discours oral mis en écrit. Et on peut supposer que c'est cette double « nature » qui génère la confusion interprétative de Betty. D'une certaine façon, la première lecture relève d'un décodage « romanesque », ou à tout le moins « sentimental », le message étant d'abord perçu comme un billet doux, alors que la seconde lecture, provoquée par la vision de la réalité (l'état des lieux), ramène au premier plan sa fonction communicationnelle. Cette figure joue un rôle essentiel dans le parcours narratif de l'écriture. En premier lieu, elle assigne à l'écriture une fonction anecdotique, contrairement aux deux précédentes ; l'écriture et la lecture du billet sont générées par un épisode du roman (le vol des soldats par Mercedes) et son décodage véridique a à son tour une incidence directe sur la suite de cette anecdote (présence de Betty au parc Lafontaine et rencontre de Gabriel). Toutefois, cette jonction de l'écrit au réel disqualifie

13. « "Vient me rejoinde au Parc La Fontaine" » (p. 114).

la fonction euphorique jusqu'alors assumée par l'écriture : si la première interprétation permettait à Betty de croire à un changement provisoire mais bénéfique dans ses relations sexuelles (c'est-à-dire hors du cadre de la prostitution), l'émergence du véritable sens du message la ramène brutalement à la réalité, lui signalant même une dégradation de celle-ci (insécurité professionnelle). Le « réalisme » du message de Mercedes enclenche en second lieu un remaniement dans le mode de représentation de l'écriture : une oralisation de l'écrit ou une scripturalisation de l'oralité. La prise en charge de la réalité par l'écriture opérée par le billet invalide en quelque sorte les figures précédentes : l'oralité de Ti-Lou laisse la place à l'authenticité d'un discours écrit (réalisme du contenu), alors que l'écriture esthétique de *Bug-Jargal* se voit relayée par une oralité familière (réalisme d'expression). Cette double modification coïncide avec un changement d'ordre spatial. En fait, le billet de Mercedes « localise » l'écriture : sur le plan de l'expression, par l'inscription de l'oralité et, sur le plan du contenu, par l'inscription dans le billet d'un événement de la vie de la rue Fabre. En résumé, la figure du billet institue une transformation de l'isotopie de l'écrit à la fois sur les plans fonctionnel (intégration au réel et non plus distanciation), sémantique (vérité et non plus mensonge) et stylistique (écriture « oralisée »). Si les lectures et les descriptions imaginaires avaient pour fonction d'occulter une réalité quotidienne problématique, c'est cette même réalité qui permet de dénouer, avec succès cette fois, la problématique de signification d'un écrit.

À partir du billet, on peut voir comment les occurrences ultérieures des deux premières figures (*Bug-Jargal* et narration autobiographique de Ti-Lou), tout en demeurant inefficaces, indiquent les modalités de réactivation de l'écriture. Tout d'abord, la certitude de sa mort imminente amène Ti-Lou à donner une version plus réaliste et par surcroît beaucoup plus dramatique de sa propre histoire. Une telle version empêche évidemment Ti-Lou de se réfugier dans son passé glorieux de pacotille mais, fait étonnant pour Ti-Lou, entraîne la compassion de Rose Ouimet, sa femme de ménage, jusqu'alors franchement dégoûtée des récits truculents de Ti-Lou. En inscrivant le malheur dans sa narration, Ti-Lou réussit donc à ébranler le jugement impitoyable de son entourage. Il est cependant trop tard pour l'ancienne « louve

d'Ottawa », dont la dernière heure a sonné. De son côté, la grosse femme se voit peu à peu dépossédée de ses moyens d'évasion, et cela à partir du moment où elle commence à lire le réel avec un langage « romanesque »¹⁴. Cette lecture « littérisée » est immédiatement suivie du parcours inverse : le roman *Bug-Jargal* se voit conjoint textuellement à l'accomplissement d'un acte sexuel ; à partir de ce moment, le rempart imaginaire érigé par la grosse femme s'effondrera sous la colère d'Albertine qui interrompt les ébats sexuels du couple pour ensuite mettre sa belle-sœur au fait de la désapprobation générale dont sa grossesse est l'objet. Dès lors le recours à la lecture et au rêve devient impossible pour la grosse femme, accablée par sa marginalisation¹⁵. Ainsi, contrairement au billet de Mercedes, la tentative de lire le réel à partir d'un langage scriptural étranger mène directement à l'échec. L'isotopie de l'écriture, sous l'impulsion du billet de Mercedes, remplit ainsi son mandat de rompre avec la censure initiale et de la dépasser : *Bug-Jargal* conduit à un comportement sexuel, tandis que le récit de Ti-Lou assume l'admission de la sexualité dans un acte narratif. Mais, paradoxalement, cette rupture implique une disqualification de ces premières figures narratives (écrite ou orale) puisqu'elles semblent uniquement contribuer à la désintégration du sort des instances d'énonciation (la grosse femme) ou du moins s'avérer impropres à leur libération (Ti-Lou).

Au cours de la phase de compétence, certains signes laissent présager l'émergence d'un nouvel ordre. Et le billet de Mercedes, figure de l'écrit centrale de cette phase de compétence, en constitue un des indices les plus probants. La suite du récit démontre que la première interprétation de Betty (rendez-vous amoureux), qui lui avait fait espérer une sortie du samedi soir, n'est en fin de

14. « "Ta mère doit avoir une vengeance à assouvir ou ben donc al'a décidé de transporter sa grande bataille avec son fils sur un autre terrain." Gabriel aperçut le livre posé sur les genoux de sa femme. "V'la rendu que tu parles comme dans *Bug-Jargal* ! Ben vite on comprendra pus c'que tu dis !" » (p. 127).

15. D'ailleurs, la détérioration de la situation de la grosse femme (irruption d'Albertine dans la chambre à coucher) est suivie immédiatement de la « perte » de *Bug-Jargal* : « La porte s'ouvrit et Albertine tomba dans les bras de son frère. La grosse femme enceinte regardait par la fenêtre. Ses bras pendaient de chaque côté du fauteuil. *Bug-Jargal* avait glissé par terre » (p. 146).

compte pas tout à fait fausse. Quoique par un biais inattendu, ce message tragique conduira – effectivement – Betty et Mercedes à une sortie avec Édouard, sortie qui marquera pour chacune d'elles le début d'une fulgurante carrière¹⁶. De cette façon, il appert que l'interprétation réciproque du réel et de l'écriture, tout en dénotant une dégradation immédiate de la situation des instances énonciatives (Betty et Mercedes), génère finalement, sur le plan anecdotique, une amélioration. Par ailleurs, la composition même de ce message laisse voir dans quel sens s'effectuera la recatégorisation du parcours de l'écrit. En effet, la transformation de l'écriture passe apparemment par son adéquation à l'espace où elle s'inscrit : le contenu du message de Mercedes exprime une réalité étroitement liée aux personnages et l'exprime de surcroît sur un mode « réaliste » par l'emploi d'un langage emprunté à l'oralité. Si cette forme d'écriture est textuellement performante comparativement aux autres figures, on ne peut cependant pas encore parler d'une « performance discursive » : il ne s'agit au fond que d'une simple phrase. Néanmoins, cette cohabitation encore balbutiante de l'oralité et de l'écriture est d'autant plus intéressante qu'elle retraduit sur le plan de l'écriture l'interrelation naissante entre le milieu familial et le monde non familial. Ainsi, les deux prostituées, les protagonistes les plus marginales de la rue Fabre, sont la source du décroisement social (et sexuel) des acteurs d'une part, et, d'autre part, du décroisement des figures de l'écrit par la conjonction de l'écriture et de l'oralité.

Sur le plan anecdotique, la mise en interrelation des deux collectivités les plus opposées selon l'organisation familiale, la famille de Victoire (et plus spécifiquement celle de la grosse femme) et les deux prostituées, constitue le signe le plus apparent de réorganisation sociale. En réalité, il ne s'agit que d'interrelations individuelles, mais celles-ci laissent déjà pressentir le réaménagement social et collectif plus général qui va suivre. Tout d'abord, Richard, abattu par la honte, rencontre Mercedes au parc Lafontaine (chapitre 38, p. 164-169). Bien que le jeune garçon n'éprouve que du mépris pour cette femme « qui fume des

16. « C'est ainsi que trois soldats dévalisés et une marche au parc Lafontaine allaient fournir à Montréal dix ans de chansons d'amour et vingt ans d'amours furtives mais éblouissantes » (p. 313).

cigarettes en pleine rue » (p. 168), il ne peut s'empêcher d'épancher sa douleur auprès d'elle à la première marque de sollicitude qu'elle lui donne. Ainsi, c'est dans les bras d'une prostituée, femme d'expérience s'il en est, que Richard se voit lavé de ses péchés et qu'il fait l'apprentissage de sa sexualité, ce qu'il n'aurait jamais espéré obtenir de sa propre famille. Plus tard dans l'après-midi, ce sera au tour de Gabriel (réfugié au parc Lafontaine après sa déconfiture à la taverne) d'entrer en contact avec Betty, la plus jeune des deux prostituées (chapitre 50, p. 223-228). Gabriel tente de reprendre son allocution politique, au grand dam de Betty qui en a assez de servir d'exutoire aux hommes déprimés. Mais prenant conscience de l'inconvenance de son comportement – que lui signale d'ailleurs Betty –, il s'excuse et offre à Betty de la raccompagner chez elle et même de lui servir à son tour de confident. L'enjeu de ces rencontres entre les acteurs de collectivités « incompatibles », hormis le fait qu'elles permettent de soulager la souffrance des individus, réside dans cette phrase de Victoire que s'est remémorée Gabriel en apercevant Betty : « "Si y'étaient [les prostituées] un peu moins guidounes pis toé [Albertine] un peu plus, ça serait plus agréable dans le boutte pis dans'maison !" » (p. 224). Et il est vrai que, durant cette journée, la famille de Victoire s'est émancipée sexuellement (les enfants, Gabriel et sa femme) et que les deux prostituées ont plutôt mis leur emploi en danger et se sont même franchement comportées comme des « filles de bonne famille » (visite à une vieille tante, réconfort d'un jeune garçon). Les deux rencontres intercollectives recèlent dès lors un rapprochement d'une autre nature : une levée du tabou sexuel chez les membres de la famille et la mise au jour d'une respectabilité réelle chez les prostituées.

De nouvelles « collectivités » de la rue Fabre font leur apparition au cours de cette phase narrative de compétence. Il s'agit des autres familles où on attend un enfant. À ce stade du récit, le rôle de ces personnages est difficile à percevoir ; toutefois, leur présence – celle des femmes essentiellement – deviendra pertinente, voire indispensable, lors de la phase de sanction du récit. Pour l'heure, il importe de souligner la « normalité » de leur situation familiale par rapport à celle de la grosse femme et de Gabriel. Ces femmes ont toutes quitté leur espace familial

d'origine, ce qu'aucun des enfants de Victoire n'a encore fait. Si certaines de ces jeunes femmes sont terrifiées par la maternité à venir (Marie-Louise Brassard, Rose Ouimet) et d'autres, ravies (Gabrielle Jodoin, Germaine Lauzon et Claire Lemieux), elles se rejoignent sur un point : elles ignorent ce qui les attend. Et c'est face à ce manque cognitif que la famille de Victoire (plus précisément la grosse femme) interviendra, tout comme Mercedes est intervenue auprès de Richard.

Bilan

Un bilan partiel s'impose avant d'attaquer la phase « exécutoire » de la performance parce que la phase de compétence recouvre, on l'a vu, une large part du récit et comporte un déploiement anecdotique important.

Au début du roman (phase de manipulation), les configurations spatiales et actuelles étaient caractérisées par un cloisonnement systématique, où la censure édictée par Albertine à propos de la sexualité virtuelle ou actualisée des autres acteurs faisait figure de loi. L'enjeu de cette phase narrative, figurativisé par le contrat établi entre la grosse femme et Édouard, laissait entrevoir une libération, corrélative à une pratique de narration (récits virtuels d'Édouard) réaliste et interdite (la vie nocturne et clandestine de Montréal).

La phase de compétence a amorcé ce processus de décroisonnement social et familial en suivant un parcours à première vue paradoxal. Si la période de l'après-midi est close sur une amorce d'interaction entre deux collectivités (famille et prostituées), il aura fallu que s'opère auparavant un redoublement, sur un plan individuel, de ce cloisonnement. Ce n'est qu'à partir du moment où la solitude des personnages s'accroît dangereusement (au sein de la collectivité d'origine et du monde social) que s'impose la recherche d'un soutien auprès des membres des autres collectivités de la rue Fabre.

D'ailleurs – et peut-être surtout –, la phase de compétence fait éclater un autre type de cloisonnement individuel, d'une portée cette fois plus « interne », c'est-à-dire intra-individuelle par rapport à l'isolement interindividuel qui vient d'être souligné. Les épreuves qu'ont affrontées les acteurs (essentiellement les

membres de la famille et les prostituées) ont toutes pour point de départ la dissociation chez les individus entre leur identité familiale et leur identité sociale. D'un côté, les prostituées, attirées momentanément par une vie plus « normale » associée à leur passé familial, doivent se rendre à l'évidence : ces deux parcours (prostitution/vie familiale) sont inconciliables et de toute tentative de les confondre résulte inévitablement un double échec (drame professionnel et isolement individuel). De l'autre côté, les adultes (et particulièrement les fils de Victoire, Édouard et Gabriel) ont vu leur double vie (sociale et familiale) dévoilée et, par ricochet, leur isolement total actualisé. Il aura par conséquent fallu surmonter la censure individuelle avant d'outrepasser la censure collective.

En ce sens, les relations interindividuelles famille/prostituées permettent d'assumer cette contradiction intra-individuelle en libérant les membres de la famille de la censure sexuelle et en faisant participer les prostituées à une dynamique familiale. Il s'agit maintenant d'inscrire ce processus dans l'espace familial, ce que les parcours non résolus (Victoire/Édouard, grosse femme/Albertine) effectueront dans la suite du récit.

À l'instar des figures actérielles, les figures de l'écrit, qui s'inscrivent directement dans cette problématique du dédoublement mensonger, sont sérieusement remises en cause. Si la grosse femme pouvait s'imaginer en train de lire du Hugo et du Balzac dans une autre vie (à Acapulco), il en va autrement dans sa chambre de la rue Fabre, où une telle lecture, en plus d'être interdite, ne contribue en rien à l'amélioration de la lectrice, du fait de son total détachement de la réalité extérieure.

Aussi, c'est avec le billet de Mercedes que s'amorcera un renouvellement dans l'énonciation et dans l'énoncé des figures de l'écrit. D'une part, une écriture émerge dont l'interprétation repose sur le contexte réel, donc sur une conjonction écrit/anecdote, et dont la production énonciative associe l'oralité à l'écriture. D'une certaine façon, cette figure, qui révoque la dissociation entre la réalité (ou la vérité) et l'écriture, est l'équivalent scriptural du décroisement social amorcé au niveau anecdotique et, à l'instar de ce dernier, doit investir ouvertement la cellule familiale.

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT

En outre, la phase de compétence a polarisé dans l'anecdote les tendances antagonistes de la grosse femme en ce qui a trait à ses besoins de lecture, soit une soif de réalité (contrat avec Édouard) et un désir de beauté imaginaire (description utopique). Si les épreuves de l'après-midi correspondent au triomphe de la vérité sur le mensonge et la censure, la manifestation concomitante d'un univers « fantastique » et imaginaire ne trouvera sa résolution que vers la toute fin d'un roman qui tend systématiquement à rompre ce genre d'opposition, emblème de tous les cloisonnements du récit.

LA PHASE DE PERFORMANCE

C'est au moment de la performance, déterminante dans le parcours narratif, que s'opère la « transformation produisant un nouvel "état de choses" » (Greimas et Courtés, 1979 : 271). À ce titre, cette phase représente le lieu où s'effectue la recatégorisation du contenu initial, contrat fondamental établi lors de la phase de manipulation. Par conséquent, il convient de comprendre en quoi la performance était impliquée par les parcours de la compétence et en quoi elle redéfinit les données de la situation initiale.

La vérité de Victoire

Si les deux premières phases du récit, et plus particulièrement la compétence, ont ratifié l'échec du cloisonnement social et individuel de la progéniture de Victoire et plus généralement des acteurs qui ont vécu essentiellement à la ville (notamment Betty et Mercedes), les deux dernières phases auront pour principaux acteurs les « ancêtres » de la famille, en l'occurrence Victoire et son frère cadet Josaphat-le-Violon, qui entre en scène pour la première fois accompagné de sa fille Laura Cadieux, trois personnages associés aux trois dernières inscriptions de l'écrit.

Et il est vrai que l'écriture prend, avec la tombée du jour, une place de premier ordre dans le déroulement de la trame anecdotique, contrairement au rôle plutôt effacé ou encore clandestin qu'elle a joué jusqu'à présent. En témoigne d'ailleurs l'ouverture même de la phase de performance, marquée par la narration de Victoire sur la conception d'Édouard (chapitre 53, p. 236-242). Ce récit réoriente le parcours de l'écrit et amorce les

transformations à venir sur le plan anecdotique. Aussi mérite-t-il un examen attentif.

Il faut souligner que le récit de Victoire est étroitement lié au contrat établi entre Édouard et la grosse femme, de même qu'à la situation générale de cette dernière. La révélation par Victoire elle-même d'un événement de sa vie sexuelle sert en quelque sorte d'exemple à Édouard qui, même s'il avait exprimé sa volonté de ne pas censurer ses récits à la grosse femme¹⁷, montre malgré tout quelque scrupule à écouter les timides confessions de sa mère¹⁸. De plus, la fin du récit de Victoire rappelle la situation de la grosse femme qui décide d'avoir un dernier enfant sans l'assentiment véritable de son mari et dans des conditions pour le moins particulières.

Au surplus, le récit de Victoire transforme le rapport de l'« écriture » au réel. Tout d'abord, il concrétise l'inscription de la réalité dans l'écriture déjà constatée dans le billet de Mercedes mais, cette fois, dans le cadre d'un véritable discours narratif. La narration reprend ainsi ses droits, à la condition toutefois de coller de plus près à la réalité. On comprend dès lors les nombreuses « oppositions » observables entre le discours de Victoire et celui de Ti-Lou qui, lui, évoquait un univers étranger de façon « mensongère » (ou idéalisée), ce qui permettait à l'ex-prostituée de fuir le présent par une glorification du passé. De son côté, Victoire revendique un droit à l'existence que la cellule familiale avait tendance à lui refuser. Si un comportement transgressif par rapport à la vie « collective » ou professionnelle a provoqué l'irruption du réel dans l'écrit dans le cas du billet de Mercedes, le récit d'un comportement transgressif a ici pour fonction de modifier la réalité. En d'autres termes, si le réel (chambre en désordre de Mercedes) conditionne le mode de lecture du billet de Mercedes, cette fois l'écriture catalyse une modification du mode de vie familial, où les aînés sont mis au rancart alors qu'ils sont à l'origine du présent. À ce titre, ce n'est pas par hasard que le récit de Victoire, dévoilant un comportement sexuel marginal, a trait à la naissance d'un acteur dont la marginalité sexuelle s'affirmera

17. « Mais j'vas *toute* vous conter, par exemple ! » (p. 52).

18. « Édouard avait baissé les yeux. C'était la première fois qu'il entendait sa mère faire allusion au sexe et cela le gênait » (p. 242).

avec encore plus de force dans la suite de l'œuvre romanesque de Tremblay¹⁹.

Enfin, l'ensemble du récit de Victoire rend compte d'une appropriation spatiale par une collectivité populaire, qui fait basculer une célébration officielle en une fête champêtre improvisée. Un tel parcours tranche nettement sur celui de Ti-Lou qui a plutôt choisi de s'intégrer dans la caste des « dignitaires » afin d'améliorer son sort. En fait, cette appropriation de l'espace de la norme par les couches populaires – ignorées par les invités officiels – dénote et annonce le décroisement familial et social à venir, ne serait-ce que par la sanction positive d'Édouard²⁰ qui, du même coup, efface la honte de ses origines qu'il avait ressentie plus tôt lors de la promenade avec sa mère sur la rue Mont-Royal.

D'ailleurs, l'impact de cette narration sur le cours de l'anecdote ne tarde pas à se faire sentir. Dès le regroupement actoriel amorçant le retour sur la rue Fabre, Victoire pose concrètement un acte transgressif et qui concerne indirectement la sexualité : elle invite les prostituées à souper à la maison, ce qui occasionnera un remaniement radical de l'espace familial qui prédominait au déjeuner. Ainsi, Victoire prend le relais d'Édouard non seulement au plan énonciatif²¹ mais également sur le plan énoncif, lorsqu'elle préside à un repas qui, cette fois, sera couronné de succès.

D'autre part, l'invitation de Betty et de Mercedes au souper cristallise la polémique déjà aiguë entre Albertine et le reste de la famille, ce dont Victoire est parfaitement consciente²². D'ailleurs, à peu près au même moment, Albertine voit sa position concernant la censure de l'écrit – exprimée lors de la découverte du roman *Bug-Jargal* – sérieusement ébranlée lorsque Laura Cadieux lui fait part d'un article de journal révélant un trait général des mœurs sexuelles des Américains et par conséquent des

19. Notamment dans *La duchesse et le roturier* (1982) et dans *Des nouvelles d'Édouard* (1984).

20. « Édouard courut vers elle, la prit dans ses bras » (p. 242).

21. Dans la mesure où elle raconte un événement de sa vie personnelle tout en donnant un aperçu de la réalité montréalaise, Victoire remplit le contrat accepté par Édouard.

22. « "Venez donc souper. Ça va faire plaisir à Albertine !" » (p. 253).

Québécois²³. Elle qui adhérerait pleinement à la mise à l'index de *Bug-Jargal* quelques heures plus tôt, voilà qu'elle apprend qu'on parle de sexualité (« de t'ça », p. 258) dans un écrit diffusé dans tous les foyers. Décontenancée et surtout impuissante, elle en sera réduite à ne même plus lire les journaux²⁴. Il est significatif que cette première résignation d'Albertine, d'ordre « culturel » ou cognitif, ait été provoquée par Laura Cadieux, fille de Josaphat-le-Violon. En effet, la présence de ces deux nouveaux acteurs dans la cuisine marque une première jonction entre la collectivité familiale et la marginalité sexuelle, Laura Cadieux étant l'enfant « illégitime » de Josaphat. En outre, l'arrivée de Josaphat et de Laura annonce clairement la performance bouclée par le souper. Tout d'abord, la course de Laura vers la salle de bains dès son entrée dans le récit²⁵ reprend très exactement la scène de la course entre Thérèse et Édouard pour le même motif lors du réveil de la maisonnée²⁶. Puis Josaphat incarne le père Noël, qu'Édouard avait évoqué au déjeuner, en apportant des oranges qu'Albertine croyait disparues avec le début de la guerre et, surtout, en promettant à la grosse femme, en pleine déprime, de la sortir sur le balcon. Cette complicité profonde entre la grosse femme et Josaphat achève les préparatifs qui conduiront à la victoire de la marginalité, personifiée par la grosse femme, sur la censure imposée par Albertine. Le renversement de la situation initiale est amorcée par une figure de l'écrit : alors qu'au début de la compétence, la lecture d'œuvres censurées était marginalisée, l'article de journal, dont le contenu sexuel est explicite, renverse la vapeur en forçant Albertine à se marginaliser lorsqu'il s'agit de la lecture. La censure sexuelle

23. « "J'ai lu un article dans *Le Canada*, l'aut'jour ousqu'y disaient que le monde, en Amérique du Nord, y viennent presque toutes au monde en été rapport à l'hiver qui est trop longue..." » (p. 258).

24. « "Si ça continue de même, j'les achèterai pus, les journaux !" » (p. 260).

25. « Laura traversa la salle à manger en courant, sans jeter un coup d'œil dans la chambre de sa cousine. [...] Elle bouscula Albertine en passant derrière elle pour se rendre à la salle de bains. Celle-ci hurla de peur et tomba sur les genoux, la tête presque dans la marmite » (p. 256-257).

26. « Ils avaient tous deux couru jusqu'à la salle de bains qui se trouvait tout à fait à l'arrière de la maison, après la salle à manger et la cuisine. Thérèse était arrivée la première mais elle avait cédé la place au frère de sa mère » (p. 28).

subit donc sa première défaite dans le champ de l'écrit, pavant ainsi la voie à la confrontation ultime lors du souper.

C'est alors que les acteurs qui étaient partis au cours de l'après-midi réintègrent l'espace de la rue Fabre en un cortège pour le moins insolite. L'invasion du domaine d'Albertine par les deux prostituées porte la tension à son paroxysme et rend inévitable l'affrontement entre la mère et la fille. De prime abord, Albertine ne peut laisser éclater sa rage, préoccupée qu'elle est par l'angoisse de Marcel, lui rappelant subitement sa résolution du matin depuis longtemps oubliée²⁷. D'ailleurs, avant de s'attabler, les personnages se dissocient provisoirement, opérant comme une transition entre l'individualisation extrême de l'après-midi et la collectivisation redéfinie du soir. Richard et Thérèse se retrouvent sur le sofa pour lire *La Presse* ; d'une certaine façon, la lecture d'un journal, pratique antérieurement rejetée par Albertine, cautionne en la poursuivant leur transgression sexuelle de l'après-midi. Betty et Mercedes tentent de dresser le bilan de leur journée. Et, enfin, Josaphat rejoint Victoire dans sa chambre pour tenter de calmer son affolement déclenché par une apparition de Florence qu'elle considère comme « le premier avertissement de la folie » (p. 270). Ces différents « groupuscules » reproduisent le cloisonnement systématique de l'avant-midi ; toutefois, la répartition des acteurs selon leur groupe d'âge ajoute maintenant une dimension temporelle (ou généalogique) au découpage spatial.

Le souper : la victoire de la vérité

La tension familiale, déjà grande au déjeuner, atteint son point culminant lorsque Victoire et Josaphat font leur entrée dans la cuisine : Albertine refuse de servir les deux prostituées et personne n'ose intervenir pour la faire changer d'avis. C'est alors l'occasion pour Victoire de retrouver l'autorité familiale qu'elle avait perdue aux mains d'Albertine et de mettre en œuvre la transformation de l'ordre familial.

27. « Tu veux-tu aller faire un beau dodo dans le grand litte de moman, mon trésor ? » Mon trésor ! Elle l'avait appelé mon trésor ! Et sans même qu'elle s'en aperçoive sa voix était devenue douce et chantante ! Thérèse avait regardé sa mère en souriant. Albertine, qui s'en était rendu compte, avait baissé les yeux » (p. 268-269).

La séquence du souper (chapitre 58, p. 267-278) constitue une reprise de la séquence du déjeuner (chapitre 11, p. 42-48), mais redéfinit ce dernier par le passage de la modalité du [paraître] à la modalité de l'être]²⁸. Tout d'abord, la présence indésirable des deux prostituées rend intenable la conspiration du silence sur la marginalité sexuelle et ranime le conflit entre Albertine et Victoire. Alors que la substitution d'Albertine par Édouard au déjeuner n'avait modifié le climat familial qu'en « surface » et n'avait pas menacé l'autorité d'Albertine, Victoire opère quant à elle un « véritable » renversement des rôles en remplaçant Albertine au service et surtout en décrétant l'admission à table de Betty et de Mercedes. En plus des fonctions pragmatiques du repas (service de la soupe), Victoire s'approprie donc le pouvoir décisionnel détenu auparavant par Albertine. Sur le plan anecdotique, ce gain réalise donc la résignation d'Albertine face à l'inscription de la sexualité dans l'écrit (article de journal) et l'assomption par Victoire de la sexualité marginale dans la parole narrative (récit de la conception d'Édouard).

D'ailleurs, le menu même donne à Victoire l'occasion de revendiquer de nouveau son rôle « fondateur » dans la famille : en prenant la place d'Albertine, Victoire se réapproprie un savoir culinaire qu'elle avait transmis à sa fille²⁹. Cette affiliation du souper à la tradition familiale s'oppose à la prouesse culinaire d'Édouard qui tendait essentiellement à « esthétiser » le repas. En outre, l'authenticité du repas de Victoire se voit reconnue par les prostituées : Betty trouve que « ça [sent] Noël³⁰ » (p. 269), et Mercedes reconnaît que c'est la meilleure soupe qu'elle ait jamais

28. « C'est entre ces deux dimensions de l'existence que se joue le "jeu de la vérité" : inférer, à partir de la manifestation [le paraître], à l'existence de l'immanence [l'être], c'est statuer sur l'être de l'être » (article « Véridictoires (modalités ~) » dans Greimas et Courtés, 1979 : 419).

29. « "Mesdames, vous allez manger la meilleure soupe en ville ! C'est ma fille Albertine qui l'a faite mais la recette vient de sa vieille mère, moi-même ici présente [...] » (p. 277).

30. Cette association du repas avec la fête de Noël – fête familiale s'il en est – signale la réussite de la performance du souper, contrairement au déjeuner où, malgré l'allusion d'Édouard au Père Noël (« "Je suis la Fée des Étoiles et le Père Noël est mon fournisseur [...] » », p. 48), la fin du repas est loin de confirmer ses dires.

mangée. Et la ressemblance frappante des deux « ancêtres », Victoire et Josaphat³¹, provoque la résorption de la crise. En somme, la réunion de ces deux personnages reconstitue une véritable unité familiale en redonnant à la famille un « couple » parental³² ; Victoire reconquiert son autorité maternelle, alors que Josaphat assume le rôle du père, momentanément du moins lorsqu'il rappelle à Édouard le respect qu'il doit à sa mère³³.

La réussite de la performance de Victoire, reconnue par les éléments perturbateurs de la fausse harmonie familiale (les deux prostituées), provoque la chute d'Albertine et de son ordre, tandis que Josaphat permet le retour de la paix. En fait, si Betty et Mercedes assurent le décroisement de la cellule familiale face au monde extérieur, la « prise de pouvoir » par les ancêtres, Victoire et Josaphat, oblige leurs descendants à reconnaître leurs origines communes, source de l'existence de la collectivité.

Bilan

La performance du récit consiste donc, sur le plan anecdotique, en un renversement radical du rapport entre [normalité] et [marginalité] et, conséquemment, entre [apparence] et [réalité]. La défaite d'Albertine réalise une « marginalisation » de la « norme »

31. « Et leur ressemblance, tout à coup, avait frappé tout le monde, même les enfants qui étaient restés muets devant le superbe tableau qu'ils faisaient, tous les deux, couple uni par tant de subtile affection et tant de tragiques liens que leurs rides avaient fini par être les mêmes et leurs visages pareils. À partir de ce moment-là, l'atmosphère s'était quelque peu détendue » (p. 277).
32. L'histoire des relations entre Victoire et Josaphat présente tous les aspects de la vie de couple, hormis la sexualité : « Leurs rapports étaient toujours restés très étroits et une passion bizarre s'était développée entre eux, d'où la sexualité était totalement absente mais où toutes ses autres composantes, la jalousie, la possession, le doute, les larmes, les déchirures, les joies secrètes, les ruptures, les réconciliations, étaient plus arrimées que dans une histoire d'amour ordinaire [...] » (p. 271). En outre, dans sa dernière pièce, *La maison suspendue* (Montréal, Leméac, 1990), Tremblay pousse encore plus loin cette relation incestueuse en y intégrant la dimension sexuelle : Josaphat est le père de Gabriel, l'aîné de Victoire.
33. « Et la gifle de Josaphat-le-Violon avait atteint Édouard en plein triomphe. "Des fois j'te trouve drôle, gros sans dessein, mais ris jamais de ta mère devant moi !" » (p. 277).

et rétablit la vérité sur la situation familiale, puisque Albertine était le seul personnage à en respecter l'ordre au début du récit. Et ce renversement n'a pu s'effectuer que par l'intégration de l'« extérieur » (prostituées, Josaphat et sa fille) qui, perçu comme une menace au début du roman, s'est avéré le moteur de la transformation narrative centrale du roman. D'une part, les prostituées ont actualisé l'intériorisation de la réalité externe (réalité sexuelle), alors que Josaphat-le-Violon a permis à la marginalité sexuelle de la famille de s'afficher. Ainsi, c'est la reconnaissance d'une « tradition de marginalité » dans la famille qui a entraîné l'assomption de la réalité « présente ». Le décroisement « spatial » de la rue Fabre passe conséquemment par un décroisement « temporel » provoqué par la prise de pouvoir des figures « ancestrales » de la famille, Josaphat-le-Violon et Victoire.

Mais surtout, la phase de performance est marquée par un retour en force et une recatégorisation de l'écriture (et essentiellement de la narration orale). Alors que les figures de l'écrit entraînent principalement dans un rapport de parallélisme avec l'anecdote lors de la phase précédente³⁴, l'article du *Canada* et le récit de Victoire attribuent à l'écriture un rôle de catalyseur du parcours anecdotique. Le récit de Victoire l'aide à supplanter sa fille Albertine lors du souper, tandis que l'article du *Canada*, en expliquant les nombreux cas de maternité, neutralise la censure qu'Albertine applique à l'écriture et annonce de surcroît le retour des femmes enceintes auprès de la grosse femme. De plus, non seulement chaque performance scripturale (ou orale) implique-t-elle un développement anecdotique, mais le parcours institué entre ces deux inscriptions préfigure le mode de renversement des valeurs dans l'anecdote. Sur le plan de l'écriture, la prise en charge de la réalité sexuelle par l'article de journal (sexualité collective) présuppose la narration par Victoire d'une réalité passée (sexualité individuelle). D'une certaine façon, la narration par Victoire d'une « émancipation » sexuelle dans un contexte

34. En effet, hormis le billet de Mercedes, les figures de l'écrit de la phase de compétence reflétaient en quelque sorte le procès anecdotique de détérioration de l'état initial et encore, dans le cas du billet, son intervention plus directe dans la trame anecdotique s'est opérée au prix d'une dégradation de la forme discursive.

d'appropriation spatiale collective permet à l'article de journal d'investir l'espace d'Albertine par la démythification du contexte de maternité généralisée qui frappe la rue Fabre. Ainsi, le récit d'une sexualité individuelle passée mène à la justification de comportements sexuels collectifs, tout comme la reconnaissance par la famille d'une marginalité individuelle et familiale, véhiculée par Josaphat-le-Violon, conduit à l'acceptation de la marginalité sexuelle environnante (les prostituées).

De plus, la narration orale de Victoire s'apparente en quelque sorte à un récit « mythique », au sens où elle rend compte d'une marginalité originelle de la famille, cautionnant par là la marginalité contemporaine. La reconstitution de la famille opérée au cours du souper repose donc sur la renaissance, par l'écriture (ou la narration orale), du passé familial. Ce caractère mythique s'affirme d'autant plus que l'énoncé narratif de Victoire se situe à une époque où l'espace urbain était conjoint à un espace rural, le parc Lafontaine. Ainsi, l'extériorisation des personnages familiaux au cours de l'après-midi prend maintenant la forme d'un retour aux sources. On comprend dès lors la « vision » de Victoire qui suit sa performance narrative. En assumant le rôle de gardienne et de révélatrice de la mémoire collective familiale, Victoire s'approprie partiellement le rôle de Florence dont la mémoire remonte aux origines premières de la famille (chapitre 46, p. 205-207). En ravivant le passé, Victoire accède au monde imaginaire de Josaphat (et de Marcel), considéré comme un univers de folie ; la vision n'est toutefois que fugitive puisque son récit se limite à la réminiscence des origines de sa propre descendance. Ainsi, au même titre que le décroisement spatial témoigne de l'acceptation de la déviation sexuelle, la folie (ou déviation intellectuelle) semble tributaire d'une interrelation temporelle entre le passé et le présent.

LA PHASE DE SANCTION

L'assomption par la collectivité familiale de la marginalité sexuelle interne (Josaphat et Laura) et externe (les deux prostituées) constitue sans contredit le point tournant du récit. En outre, ce renversement de la situation familiale est sanctionné par un réaménagement des configurations collectives de la rue Fabre.

Il ne faut pas s'étonner de voir la sanction placer la transformation familiale dans une dimension plus générale. Si, d'une part, la sanction constitue une authentification de la validité de la performance réalisée antérieurement, il faut bien comprendre que cette opération consiste également en un renversement effectif de la situation initiale, tel que stipulé par le contrat établi lors de la phase de manipulation (Greimas et Courtés, 1979 : 320). En ce sens, il n'est pas étonnant que la phase de sanction transpose la performance réalisée lors du souper au niveau du cloisonnement systématique observé dans l'organisation sociale de la rue Fabre. Et il est vrai que si la présence d'éléments extérieurs et initialement rejetés (les prostituées) a permis la restauration de la solidarité familiale par la reconnaissance de ses origines, la phase de sanction permet quant à elle aux éléments à la fois familiaux et « extérieurs » à la famille (Josaphat et la grosse femme) de rétablir une solidarité « rurale³⁵ », manifestée par le regroupement final des femmes enceintes sur le balcon.

L'émergence d'une solidarité

La phase de sanction s'ouvre sur l'agonie et la mort de Ti-Lou. Si cette dernière meurt dans la solitude la plus totale, sa mort par contre annonce la fin de la solitude sociale qui règne depuis le début du roman. Avec Ti-Lou s'éteint une vie marquée par le reniement de ses origines nécessaire à son émancipation économique et sociale qui, pourtant, n'était qu'un leurre. C'est pourquoi la mort de Ti-Lou assure par contre-coup la survie du chat Duplessis, qui jouera un rôle de précepteur auprès de Marcel³⁶. Après avoir annoncé à Marcel que Duplessis ne mourra pas, Josaphat amène le petit garçon sur le balcon pour lui faire le récit de *La chasse-galerie* (ou de « L'allumeur de lune ») qui occupe une place fondamentale dans l'anecdote et dans le parcours de l'écrit. Alors que les récits de Ti-Lou à Betty présagent la brillante carrière de cette dernière, Josaphat tient lui aussi à léguer ses pouvoirs de « sorcier » à Marcel en lui transmettant son bagage

35. Le terme « rurale » doit être considéré à la fois dans son acception courante de relation à la vie campagnarde et dans son acception plus restreinte de relation à la « rue » Fabre.

36. Voir les autres romans des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*.

narratif, surtout depuis que Victoire lui a appris que Marcel lui rappelait étrangement ses propres comportements d'enfant³⁷.

La légende rapportée par Josaphat-le-Violon, tout en étant la « continuité » de la narration de Victoire, vient répondre aux attentes exprimées par la grosse femme au début du récit. En associant un élément connu du folklore national à un épisode familial, Josaphat annonce la conjonction ultérieure de l'espace familial et de l'espace collectif de la rue Fabre. Ainsi, sur le plan de l'énoncé, la légende de Josaphat reprend sensiblement la narration de Victoire, mais en approfondissant la perspective « mythique » et en mettant en jeu l'origine d'un autre type de marginalité. Alors que Victoire relatait à Édouard les conditions « marginales » et transgressives de sa conception, Josaphat raconte à Marcel les origines de sa vocation d'« allumeur de lune » et par contre-coup de sa marginalité culturelle (« sorcier »). Et ces origines de la marginalité (sexuelle ou « culturelle ») présentent un contexte similaire de conquête spatiale ; à l'appropriation du parc Lafontaine par la classe populaire de Montréal dans le récit de Victoire répond l'appropriation de la lune par un Canadien français qui prend le relais d'un anglophone³⁸. Les origines de la famille s'inscrivent dans le cadre d'une victoire « sociale » et les origines de la collectivité (légende folklorique) manifestent quant à elles une victoire « linguistique ». Alors que l'origine biologique est à la source de l'identité familiale, l'origine culturelle (folklore collectif) est à la source de l'identité « rurale ». Aussi, tout comme l'a réalisé la performance par rapport à la famille, la légende de la phase de sanction ramène l'univers de la rue Fabre à ses origines, condition préalable à la reconnaissance de son identité fondamentale et à la neutralisation de ses divergences. La sortie de la grosse femme, marquant le dévoilement social de la sexualité transgressive de la famille, est accompagnée d'une résurgence de la vie rurale (musique folklorique) qui conduit à la solidarité des différentes collectivités de la rue Fabre. En outre, tout comme au souper, la sortie de la grosse femme rencontre la

37. « Elle s'était arrêtée, comme frappée par une pensée qui l'étonnait. "À c't'heure que j'y pense, y me fait penser à toé quand t'étais p'tit..." » (p. 271).

38. « "Pis j'ai compris que si les chevaux avaient tant souffert c'te nuitte-là, c'est parce que Teddy Bear Brown, l'écœurant, avait failli à sa tâche !" » (p. 293).

résistance d'Albertine, mais une résistance bien faible qui marque la fin de l'animosité d'Albertine, qui consent finalement à participer aux réjouissances de la soirée³⁹.

Toutefois, Albertine continue de s'inscrire en faux contre toute pratique narrative. Elle désapprouve la tendance de Josaphat-le-Violon à raconter des histoires à Marcel. Pour Albertine, de tels récits ne sont que des « niaiseries qui tiennent pas debout pis qui rendent [les] enfants menteurs ! » (p. 315). Mais la réplique de Laura Cadieux, celle-là même qui lui a fait prendre les journaux en grippe avant le souper, réfute pour de bon le discours d'Albertine⁴⁰. Ainsi, la destitution d'Albertine est totale, que ce soit sur le plan de l'écriture ou de la sexualité, la sortie de la grosse femme constituant sa défaite ultime.

Josaphat-le-Violon reprend la performance de Victoire, mais la sanctionne en généralisant ses effets et en inversant son processus. Au lieu d'intérioriser la marginalité sexuelle sociale afin d'instaurer un nouvel ordre familial, c'est une extériorisation de la marginalité sexuelle familiale qui provoque une réorganisation de l'ordre social de la rue Fabre. La sortie de la grosse femme, aboutissement anecdotique de l'acte narratif de Josaphat-le-Violon⁴¹, cautionne socialement l'assomption sexuelle réalisée lors du souper. Mais cette fois, c'est la tradition folklorique qui, en dotant les personnages de la rue Fabre d'un point de convergence ou d'identité, assurera l'intégration sociale de la grosse femme et, par conséquent, de la marginalité familiale. Ainsi, la grosse femme peut assumer à son tour auprès des autres femmes enceintes le même rôle que Mercedes a joué auprès de Richard, son aîné.

39. « Même Albertine s'était penchée sur elle [la grosse femme]. "J'ai acheté d'la p'tite bière d'épinette Larose, après-midi..." » (p. 325-326).

40. « "Pis toé, Laura, comment c'est que tu fais pour savoir quand c'est que ton père te conte des contes pis quand c'est qu'y te dit la vérité ?" [...] "Ça m'intéresse pas de le savoir, ma tante. J'dirais même que des fois ça m'aide à vivre qu'y me fasse voyager comme y fait" » (p. 316).

41. Est-il nécessaire de préciser qu'il ne s'agit pas ici d'une causalité directe ou logique, mais plutôt d'une présupposition reposant sur le déploiement du texte ? Ainsi, l'intervention de Josaphat auprès de la grosse femme est à lire comme une résultante textuelle de sa narration, au même titre que l'invitation des prostituées au souper résulte de la narration de Victoire.

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT

Parallèlement à ce processus de rassemblement s'opère une dispersion des acteurs d'origine strictement urbaine, ou de ceux qui ne sont pas touchés par une maternité : les enfants (et plus particulièrement Thérèse qui, en voyant que Gérard Bleau l'a suivie jusque chez elle, se rend compte que son aventure de l'après-midi prend une nouvelle tournure (chapitre 65, p. 322-323), Édouard et les prostituées, en route pour une sortie en ville (exauçant du même coup le souhait exprimé par Betty lors de sa première interprétation du billet que lui avait adressé Mercedes (chapitre 63, p. 310-312). Ces éléments anecdotiques, qui reproduisent en quelque sorte l'individualisation actorielle de l'après-midi, semblent contredire la transformation réalisée par la légende. Plutôt, il s'agit de points d'ancrage en vue de la poursuite de la série des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Aussi, il s'avère difficile d'en contourner encore les autres œuvres qui, apparemment, s'inscrivent dans la continuité de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, puisque certains faits anecdotiques du roman trouvent de toute évidence leur développement dans les tomes ultérieurs⁴². Aussi doivent-ils être exclus de l'analyse de la sanction mise en branle par la légende. En fait, dans le cas de ces personnages aux origines exclusivement urbaines, mon hypothèse m'amène à supposer que *La grosse femme d'à côté est enceinte* représente une vaste phase manipulatoire, en vue d'une appropriation spatiale et culturelle à venir, et vraisemblablement selon un mode distinct de celui manifesté ici par une réappropriation des racines rurales des acteurs. Seule une analyse globale des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* permettrait de vérifier cette hypothèse.

Une écriture « originelle »

La légende de Josaphat-le-Violon opère une redéfinition de la fonction de l'écriture (ou de la narration orale) jusqu'alors exercée dans le cadre de l'anecdote. D'une écriture « évasionnelle » détachée de son contexte de réception (romans français),

42. Thérèse constitue un des principaux personnages du second tome, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, tandis qu'Édouard occupe l'avant-scène de *La duchesse et le roturier* et devient le principal narrateur du quatrième tome, *Des nouvelles d'Édouard*.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

on est passé à une « littérature » qui, en remontant progressivement aux origines de l'espace social représenté (au début de l'urbanisation avec Victoire, au monde rural dans la légende), a déterminé ou amorcé un processus de libération véritable de la censure et du décroisement social entre les espaces « urbains ». La réunification s'est ainsi effectuée sous l'impulsion de figures de l'écrit qui ont fait resurgir, au cœur du tissu urbain, les origines rurales des acteurs. En conjoignant vie rurale et vie urbaine sur un axe temporel (passé/présent), les figures de l'écrit ont permis l'éclatement de l'isolement urbain, manifesté par l'organisation spatiale au début du récit. L'écriture a donc généré un retour de la vie rurale dans la rue Fabre. La grosse femme, en s'appêtant à raconter aux autres femmes les mystères de la naissance, ramène le parc Lafontaine, lieu de l'initiation sexuelle disjoint des espaces intérieurs de la manipulation, à un espace où se juxtaposent l'extérieur et l'intérieur, soit le balcon de la résidence familiale. Par conséquent, la « libération » sexuelle et sociale de la grosse femme ne résidait pas dans une évasion culturelle corrélative à une négation de son lieu d'origine, mais bien plutôt dans l'affirmation de ses origines culturelles, point d'ancrage de l'identité et de l'appartenance collective des acteurs de la rue Fabre et condition de son insertion sociale.

Ainsi, la « littérature » locale ne se distingue pas par son réalisme. La légende de Josaphat est autant sinon davantage fictive que les romans jadis lus par la grosse femme. L'écriture « folklorique » n'est pas plus « vraie » ou réelle que la littérature étrangère ; toutefois, par son contenu et son expression orale, elle permet une collectivisation de sa pratique et permet une cimentation du corps social que la lecture « romanesque » n'avait pas pu réaliser. C'est la naissance de l'imaginaire social qui est valorisée par la légende orale, et non la représentation réaliste d'un univers social. Au même titre que c'est l'affirmation collective d'une naissance qui se prépare sur la rue Fabre, et non la venue au monde de plusieurs êtres d'une même collectivité.

CHAPITRE IV

BILAN GÉNÉRAL ET INTERPRÉTATION DE LA FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT

En quoi le programme narratif général de *La grosse femme d'à côté est enceinte* est-il porteur d'une certaine vision de l'écriture ? En premier lieu, un bilan de l'analyse narrative visera à mettre en lumière la fonction des inscriptions de l'écrit dans l'organisation d'ensemble du roman de Michel Tremblay. Puis, les traits saillants de ce bilan serviront à proposer certaines pistes d'interprétation quant à la conception de l'écriture véhiculée par le texte.

LA FIN D'UN ORDRE

Un des traits fondamentaux de la performance du récit consiste en la réunion des acteurs individuels et collectifs de l'espace global de la rue Fabre. Et cette réunion représente sans nul doute un gain, ne serait-ce que pour le personnage éponyme qui a pu ainsi combler un manque initial d'espace et de communication. Ce réaménagement figuratif recelait d'ailleurs un enjeu majeur : l'affranchissement de la collectivité familiale face à la censure sexuelle et, plus particulièrement, l'émergence d'une tolérance à l'égard des pratiques sexuelles marginales.

Mais avant d'en arriver à ce résultat, le récit a exposé longuement la non-pertinence du premier moyen d'émancipation mis à l'épreuve par les acteurs : l'évasion individuelle de l'espace collectif d'origine. Tout au long de la phase de compétence, les

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

acteurs ont été amenés à reconnaître l'impossibilité de s'échapper de leur condition par la recherche d'un asile extérieur. En contrepartie, l'impasse générale à laquelle ont conduit les démarches individuelles amorce le processus de décroisement social qui débouchera sur la réunion : les malheurs de Richard et de Gabriel – en l'occurrence l'aîné et le mari de la grosse femme – provoquent la rencontre de la collectivité familiale avec les prostituées. Timidement, mais définitivement, la sexualité marginale s'immisce dans le territoire d'Albertine.

Parallèlement à ce parcours anecdotique, un certain type de lecture et d'« écriture » était invalidé. L'évasion culturelle de la grosse femme (lecture clandestine de romans étrangers) et les « relations » mensongères de Ti-Lou font place à une configuration où l'écriture (ou le discours oral) s'associe à la réalité quotidienne.

Alors que la grosse femme se met à décrire la réalité avec un langage « romanesque » emprunté à ses lectures (p. 127), le billet de Mercedes à Betty renverse la perspective, son décodage n'étant possible que par le truchement du contexte réel (l'état de la chambre de Mercedes). En d'autres mots, si les lectures de la grosse femme ne lui permettaient pas de modifier sa condition problématique, c'est une « validation » référentielle qui assurera la résolution d'une ambiguïté de sens. À l'ébauche d'interrelation entre les collectivités actuelles répond l'émergence d'une relation constitutive entre l'écriture et la réalité contextuelle, relation par ailleurs médiatisée sur le plan de l'expression par la conjonction de l'écriture et de l'oralité.

L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEL ORDRE

Pour faire éclater pour de bon la censure familiale et assurer le renouvellement de son ordre, il a fallu, paradoxalement, réaliser un retour aux sources, retour pris en charge par les doyens de la famille, Victoire et Josaphat-le-Violon. L'assomption de la marginalité sexuelle a d'abord été insufflée par le récit oral de Victoire, au sein duquel la structure familiale s'est vue inscrite dans une marginalité originelle. Cette conjonction par l'écrit de la marginalité sexuelle et de la configuration familiale allait ensuite provoquer l'admission dans l'espace familial d'une marginalité

BILAN GÉNÉRAL ET INTERPRÉTATION

extérieure (les prostituées) et au lieu même où le rejet de la marginalité s'était manifesté avec le plus d'acuité : autour de la table de cuisine. En imposant la présence de Betty et de Mercedes au souper, Victoire se réappropriait son rôle de chef de famille. Mais le conflit qui en a résulté entre elle et Albertine n'a pu être liquidé que par l'intervention de Josaphat, acteur qui, du fait de sa paternité illégitime, relève à la fois de la structure familiale et de la marginalité extérieure. La ressemblance entre les deux ancêtres, scène ultime qui assure la réussite du souper, annule l'antagonisme initial entre la famille et les prostituées, et concrétise le vœu de Victoire¹. Au cours du souper, les prostituées se sont redonné un cadre familial et la famille a dû reconnaître ses propres « déviations » sexuelles. L'acceptation de sa propre différence conduit conséquemment à l'acceptation de celle d'autrui. Et les nombreuses maternités en cours sur la rue Fabre, quoique légitimes, sont tributaires, s'il faut en croire l'article du *Canada*, d'une sexualité spécifique à l'Amérique du Nord, et qui la différencie : la marginalité peut prendre dès lors des dimensions très larges.

Si l'inscription dans l'écrit (le récit oral de Victoire) des origines familiales a provoqué l'abolition de la censure albertinienne, c'est l'inscription, dans la légende, des origines culturelles des acteurs de la rue Fabre qui mettra un terme à leur cloisonnement initial et à la réclusion de la grosse femme. Comme les membres de la famille au cours de l'après-midi, les personnages de la rue Fabre souffrent d'un manque d'identité et d'appartenance, souvent dû à l'éloignement forcé de leur espace d'origine (clairement illustré par Claire Lemieux, p. 87-92). On comprend vite l'impact décisif de la narration de Josaphat-le-Violon ; avec sa légende, celui-ci fait revivre la culture folklorique, rattachée à l'espace d'origine des acteurs² dans un espace où elle devient forcément marginale : le milieu urbain. S'opère dès lors un phénomène similaire à la ressemblance entre les ancêtres de la famille au souper : l'émergence d'une filiation culturelle

1. « Si y'étaient [les prostituées] un peu moins guidounes pis toé [Albertine] un peu plus, ça serait plus agréable dans le boutte pis dans'maison ! » (p. 224).

2. « Marie-Louise Brassard avait posé la main sur celle de son mari. « Ça me rappelle chez nous ! J'ai pus l'impression d'être en cage ! » » (p. 327).

entre les acteurs, qui permet à la grosse femme de sortir de sa cellule et de regrouper autour d'elle les personnages qui partagent sa condition sexuelle, les autres femmes enceintes.

L'ÉCRITURE ET LA MÉMOIRE COLLECTIVE

Il apparaît clairement que le parcours figuratif de l'écrit joue un rôle essentiel dans l'organisation narrative de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Du billet de Mercedes, dans lequel la réalité anecdotique imposait une modification du rapport à la lecture, jusqu'au conte *La chasse-galerie*, par le biais duquel l'écriture opère un renversement de la structure sociale de la rue Fabre, les figures de l'écrit décrivent le processus implacable d'une annulation du cloisonnement collectif, dont l'équivalent sur le plan de l'expression serait constitué par la suppression de l'opposition entre l'écrit et l'oralité.

De façon générale, ce qui distingue fondamentalement les premières occurrences de l'écrit (la description de la baie d'Acapulco, le roman *Bug-Jargal* et le récit de Ti-Lou) et les dernières (le récit de Victoire, l'article de journal et le conte oral) pourrait être ramené à une opposition entre « l'oubli individuel » et « la mémoire collective », opposition qui conviendrait tout aussi bien au parcours narratif de l'anecdote centrale. Il est intéressant de noter que cette inversion se retrouve explicitement dans la figure charnière du parcours de l'écrit, le fameux billet de Mercedes, et plus précisément dans les deux lectures successives qu'en fait Betty. La première interprétation du message présuppose de la part de Betty un oubli de sa condition professionnelle et signale, de surcroît, une volonté de s'y soustraire, ne serait-ce que provisoirement : elle rêve d'un rendez-vous romantique. Au contraire, le décodage véridique du billet s'inscrit dans le rappel d'une « identité », qui oblige Betty à reprendre en charge sa condition de prostituée en se lançant à la recherche de Mercedes. On ne peut évidemment parler ici d'une « mémoire collective » véhiculée par le billet. Toutefois, la résurgence d'une réalité individuelle – quoique collective en un certain sens, puisque l'écrit implique le sort de la « collectivité » des deux prostituées – constitue le pivot entre l'écrit (ou le discours oral) ayant une fonction de dénégation de la réalité (invalidé lors de la compétence) et les figures qui renouvellent la configuration spatio-actuelle du roman par la

BILAN GÉNÉRAL ET INTERPRÉTATION

mise en fonction d'une identité collective, source de la solidarité finale des acteurs.

Cet enchaînement croissant de l'écrit à l'identité ou à la mémoire collective – croissant au sens où celui-ci touche d'abord la collectivité plus restreinte de la famille de Victoire pour finalement embrasser toute la communauté de la rue Fabre – passe par l'adéquation de l'écrit à une réalité dans laquelle les acteurs peuvent se reconnaître. Et c'est sur ce plan que l'apport de l'écriture à l'organisation textuelle s'avère la plus originale, par sa redéfinition en quelque sorte du réalisme scriptural.

Car la victoire d'une écriture folklorique et oralisée aux dépens d'une écriture étrangère ne réside pas, comme on pourrait le croire, dans la représentation réaliste de l'espace « local », réalisme qui serait garant de la vérité et de l'authenticité de l'écrit. Le conte *La chasse-galerie* comporte au contraire un degré élevé de merveilleux qui le distingue nettement d'un récit « réaliste ». À ce titre, les lectures de la grosse femme se rapprochaient bien plus du réalisme que les narrations de Josaphat-le-Violon. Pourtant, c'est ce dernier qui a réussi à atteindre et à modifier la réalité anecdotique, en s'assurant la reconnaissance de ses auditeurs. Il faut alors en déduire que les notions de réalité et de réalisme sont à reconsidérer, puisqu'elles semblent transformées par le texte.

Nous avons vu que la « révolution sexuelle » de la famille de Victoire a été amorcée par le récit de celle-ci. Or, l'anecdote de ce récit raconte la réappropriation d'une fête officielle par les couches populaires, selon le point de vue d'un acteur appartenant à cette dernière catégorie sociale. Le récit de Victoire rend ainsi compte d'une « détronisation » des participants officiels par les spectateurs marginaux de la fête. Mais surtout, sa prise de parole témoigne d'une appropriation du discours « historique » par un membre de la classe populaire, ou encore d'une « popularisation » du discours. De plus, l'échec de la célébration officielle marque certainement, à l'instar des figures « étrangères » de l'écrit, la disqualification d'une tentative d'imitation d'un trait caractéristique d'une ville étrangère : la fête voulait célébrer l'inauguration de la première gondole à Montréal (p. 238).

Le réalisme du discours de Victoire ne se trouve donc pas dans la véracité de ses dires, mais bien dans le fait d'adopter un point de vue conforme à celui de la communauté sociale à laquelle

elle appartient. Au lieu de raconter l'échec d'un événement historique dans l'histoire de la métropole, le récit de Victoire représente plutôt la relation d'une grande fête populaire, au cours de laquelle se produit un événement historique, mais pour la famille seulement : une activité sexuelle dans un contexte inusité.

La narration de Josaphat-le-Violon s'inscrit dans la même veine, sauf que, dans ce cas précis, c'est l'imaginaire de la communauté de la rue Fabre qui est visé. L'imaginaire merveilleux investi dans le conte folklorique participe de la restitution d'un bagage culturel partagé par les acteurs du récit, au même titre que le parc Lafontaine, dans le discours de Victoire, s'est vu rendu à la classe populaire. Aussi le conte ne donne-t-il pas une vision réaliste des origines rurales des acteurs : son efficacité provient davantage de son adhésion à l'imaginaire culturel de cet espace originel, adhésion renforcée par l'oralité de son énonciation. Le réalisme du conte oral se veut ainsi tributaire de sa fidélité à la mémoire des origines collectives de la société de la rue Fabre, dont la voie privilégiée de conservation semble résider dans le bagage culturel.

Et les mystérieuses tricoteuses paraissent liées de près à cette conservation de la mémoire collective. Florence arrive à se remémorer l'histoire de toutes les générations de la famille de Victoire et elle et ses tricoteuses en constituent en quelque sorte les gardiennes. En fait, ces femmes à la fois invisibles et omniscientes sont engagées dans les deux « problématiques » centrales du récit : la naissance biologique et la naissance culturelle. D'une part, elles protègent « [...] de loin les berceaux, comptant les naissances mais non les morts [...] » (p. 206-207). D'autre part, la suite du récit laisse clairement voir une association directe entre ces femmes et les personnages porteurs des discours « originels », en l'occurrence Josaphat-le-Violon et, quoique à un moindre degré, Victoire. En effet, Josaphat-le-Violon, dépositaire de la tradition orale, s'affiche comme « fou », puisqu'il voit les tricoteuses sans difficulté³, tout comme son petit-neveu Marcel⁴.

3. « Florence avait écouté Josaphat-le-Violon raconter son histoire. Quand il eut fini, il lui fit un galant salut auquel elle répondit par un sourire complice » (p. 294).

4. C'est d'ailleurs par l'entremise de Marcel que le véritable rôle des tricoteuses nous sera dévoilé, de même que ce qu'il advient réellement du chat Duplessis. Toutefois, comme pour les autres

BILAN GÉNÉRAL ET INTERPRÉTATION

Quant à Victoire, c'est à la suite de son récit qu'elle aperçoit fugitivement mais nettement Florence qui lui « [...] avait semblé tellement douce... et [qui] avait regardé Marcel avec une telle tendresse... Et cet air de famille... » (p. 317). Il semble que la folie, condition requise pour accéder à cette réalité imaginaire, soit en lien direct et proportionnel avec le retour dans le passé réalisé par le discours oral. Comme si faire revivre le passé par la parole avait pour conséquence de faire renaître les fantômes, témoins de ce passé.

Florence sanctionne positivement les deux performances – déterminantes – de la phase terminale du récit : elle sourit après la narration de Josaphat (p. 294) et, à la toute fin du roman, en écoutant les voix des femmes enceintes sur le balcon de la grosse femme (p. 329). C'est que, au fond, ces tricoteuses du temps et protectrices des berceaux viennent d'assister à une affirmation de la naissance dont la prolifération serait la figure superficielle : la naissance d'une nouvelle collectivité, figurativisée ici par le regroupement des femmes enceintes, marquerait en fait la renaissance des origines culturelles de la société « rurale ». La collectivisation d'un nouveau cycle de génération se voit rattachée au rappel des origines culturelles, tout cela dans le contexte du conte oral. Ce que le texte finit somme toute par établir, c'est que le retour aux sources était préférable, en vue de l'assomption de l'identité et de la marginalité sociale des personnages, à une inscription dans le mouvement de l'histoire, mouvement auquel, comme le démontre le récit de Victoire, les acteurs des couches populaires n'étaient pas conviés de toute façon.

La manifestation du « merveilleux » dans la légende orale pourrait être lue dans le même esprit, car ce merveilleux reproduit dans l'anecdote par la présence des tricoteuses permet de briser les cadres de la réalité, d'en élargir les dimensions et d'en sublimer la trivialité. Cette dimension rend possible le « voyage » imaginaire recherché par la grosse femme au début du récit, sans qu'il soit besoin de recourir à une écriture « étrangère » ou à l'évocation d'un espace « exotique ». Cette fois, l'« étranger » est positif ; transformé en « étrange » ou en merveilleux dans la légende, il se raccroche néanmoins à une réalité familière.

personnages urbains de ce récit, il faudra attendre la suite de la série romanesque.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

UN ROMAN « RÉGRESSIF » ?

Le parcours figuratif de l'écrit dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* dénote en quelque sorte un parti pris pour une « écriture » qui permet un consensus collectif, voire la naissance d'un nouvel ordre social. Et il n'est pas interdit de reconnaître, sous ce parti pris, l'orientation « énonciative » du texte et de le replacer dans l'ensemble de l'œuvre de son auteur qui, autant par son théâtre que par sa production romanesque, s'est attaché à redonner ses droits à la réalité et au langage populaires. Mais cette réactivation des sources populaires, confirmée par le succès obtenu auprès de toutes les classes de lecteurs, allait bouleverser l'histoire du théâtre québécois et établir la légitimité littéraire de Tremblay.

Aujourd'hui toutefois, plus de vingt ans après cette « révolution », le parti pris « populiste » de Tremblay pourrait sembler « ancien », même apparaître comme une régression « passéiste », ce qui ne serait nullement incompatible avec le fait pour ces textes de jouir d'une audience publique toujours aussi fervente. Dans un contexte social où la prise en charge de nos destinées semble inévitable, la nécessité de se réapproprier une identité et une histoire s'avère sans doute moins pertinente et relève même de l'acquis — théoriquement du moins —, comparativement à la situation plus ambiguë qui prédominait lors des années fiévreuses de la révolution dite tranquille.

Mais il s'agit là d'une question d'appréciation et d'idéologie littéraire qui n'est pas du ressort de la présente étude et qui aurait besoin de s'appuyer sur une analyse plus large. Il n'en demeure pas moins éclairant de voir à quelles sources littéraires québécoises puise l'œuvre romanesque de Tremblay, et à quelle fonction sociale celui-ci semble vouer son travail d'écriture. Bref, la grosse femme d'à côté est enceinte de... l'écriture de Tremblay.

CONCLUSION

Quelle que soit la valeur esthétique qu'on soit prêt à lui attribuer, il ressort clairement de cette analyse que *La grosse femme d'à côté est enceinte* s'affiche comme un texte « littéraire ». En effet, par la fonction qu'y exercent les figures de l'écrit inscrites au cœur des parcours de transformations narratives du récit, le roman de Michel Tremblay contient un programme d'écriture qui en constitue, du même coup, la fonction de littérarité. Si tout lecteur peut certes s'interroger sur la valeur esthétique de ce roman et, à la limite, la récuser, il ne fait nul doute néanmoins que le texte valorise un certain type d'écriture.

Mon hypothèse de départ, selon laquelle la prise en compte de la configuration discursive de l'écrit dans un roman constitue une voie d'accès à son « programme énonciatif », s'avère dans ce cas pertinente ou, à tout le moins, féconde quant à l'analyse narrative de l'anecdote centrale du récit. Si cette analyse avait pour objectif la saisie d'un discours sur l'écriture véhiculé par le texte, il est évident que ce programme n'était repérable qu'en regard de l'organisation d'ensemble du roman. C'est pourquoi la mise au jour des articulations narratives de l'énoncé a pris ces proportions. C'est à cette seule condition que la fonction textuelle des figures de l'écrit pouvait être dégagée, car si l'écriture n'est pas nécessairement le thème ou un des thèmes majeurs d'un roman, sa manifestation discursive en motive la construction. Les figures de l'écrit, d'un même mouvement, sont parties prenantes de l'anecdote générale et prennent cette dernière à partie en vue de la mise en place d'un discours sur l'écriture. Ainsi ai-je pu faire ressortir le lien étroit qui unissait la problématique sexuelle de l'anecdote et la problématique, portée par les figures de l'écrit, concernant la

marginalité de la culture populaire. Par conséquent, l'isotopie de l'écrit ne se ramène pas à une simple « transposition » sur un plan scriptural des parcours anecdotiques. Dans le cas de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le discours oral provoque un remaniement de l'ordre social, tout comme l'échec généralisé des parcours individuels, et plus spécifiquement de celui de la grosse femme, rendait nécessaire l'intervention d'un nouveau type d'écriture.

Il est certain que cet éclairage inédit et pertinent jeté sur une œuvre plus contemporaine contribuera à l'élargissement et à l'approfondissement de la problématique de la recherche sur l'inscription des figures de l'écrit dans le roman québécois (1837-1960). Bien que les romans n'accordent pas tous autant d'importance au phénomène de l'oralité, il semble néanmoins nécessaire d'élargir la notion d'« écrit » afin d'y intégrer l'oralité, surtout dans le cadre de recherches sur des œuvres québécoises où le problème de la représentation de la langue a suscité de nombreux débats. Évidemment, l'admission de l'oralité ne doit pas conduire à des points de vue extrêmes ; il faut s'en tenir aux « figures » orales qui, comme celles de l'écrit, présentent une relative autonomie ou clôture narrative face au récit englobant. Cela évitera d'ouvrir trop grande la porte aux manifestations d'oralité (les dialogues par exemple) qui relèvent davantage d'une *mimesis* discursive que d'une figuration de pratique narrative.

Un autre aspect intéressant de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, sur un plan plus théorique, a trait à la mise en discours de la temporalité qui, dans la théorie sémiotique, est encore très peu développée. Dès le chapitre I s'est imposé le fait que la temporalité semble représentée à un niveau beaucoup plus abstrait que les autres dimensions du discours (spatialisation et actorialisation) dont les manifestations figuratives sont plus facilement repérables. Il est évidemment trop tôt pour poser une hypothèse de portée générale, mais on peut se demander si les figures de l'écrit, et plus généralement les figures de narration d'un texte, débrayées énonciativement face à l'anecdote centrale, ne gagneraient pas à être articulées par rapport à la temporalité, puisque ces figures marquent une distanciation temporelle de celle-ci. Aussi, ai-je avancé l'idée que les figures de narration orale, vers la fin de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, ont fait intervenir

CONCLUSION

une dimension temporelle (retour aux origines) dans le processus général de transformation de la structure spatio-actorielle.

Il va de soi que de nombreuses pistes de recherche restent à explorer. D'une part, il est certain que l'examen des inscriptions de l'écrit dans la prose romanesque de Tremblay devrait être élargie pour embrasser l'ensemble des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* ; cela donnerait sans doute lieu à une meilleure saisie des enjeux d'écriture de *La grosse femme d'à côté est enceinte* qui, vraisemblablement, se voient redéfinis tout au long de la série romanesque (je pense par exemple à l'émergence d'une véritable « écriture » populaire avec *Des nouvelles d'Édouard*). Un tel élargissement s'avère d'autant plus intéressant et justifié que les *Chroniques* semblent maintenant achevées. D'autre part, un examen de l'évolution de la réception critique et de la série romanesque permettrait d'établir un parallèle « diachronique » entre les deux parcours et, par conséquent, de reconstituer, à partir des fluctuations du discours critique, une histoire de l'inscription de l'œuvre romanesque de Tremblay dans le champ littéraire québécois. Il ne reste plus qu'à se mettre au travail.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRE DE MICHEL TREMBLAY

Production romanesque

TREMBLAY, Michel (1978), *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)

TREMBLAY, Michel (1980), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)

TREMBLAY, Michel (1982), *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)

TREMBLAY, Michel (1984), *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)

TREMBLAY, Michel (1989), *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac. (Coll. « Roman québécois ».)

Critiques de La grosse femme d'à côté est enceinte

ALLARD, Jacques (1979), « Montréal, le samedi 2 mai 1942 : *La grosse femme d'à côté est enceinte*, de Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. IV, n° 3 (avril), p. 537-540.

AUBIE, Walter (1979), « Toute-en-famille », *The Montreal Star*, 3 mars, p. D-3.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

- CZARNECKI, Mark (1979), « Of fat cats and Quebec's Moby Dick », *Maclean's*, 2 avril, p. 42.
- DEMERS, Anne-Marie (1979), « Michel Tremblay – magnifique et dangereux en même temps », *Ottawa Revue*, 11 janvier, p. 2.
- FERRON, Jacques (1978), « Autour des "Belles-Sœurs". Le nouveau-né de M. Tremblay », *Le livre d'ici*, vol. 4, n° 12 (27 décembre).
- GAUVIN, Lise (1979), « Romans, récits et contes. De la légende à l'histoire et à l'histoire de soi », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLVIII, n° 4 (été), p. 330-339.
- JOHNSTON, Kevin (1979), « Michel Tremblay/La grosse femme d'à côté est enceinte », *Quarry*, vol. 28, n° 2 (printemps), p. 92-94.
- LAFON-WEISS, Dominique (1979), « La grosse femme et la fin du maudit réalisme », *Ottawa Revue*, 22 février, p. 21.
- LEMIEUX, Louis-Guy (1978), « 329 pages pour quelques jours de printemps sur la rue Fabre », *Le Soleil*, 28 octobre, p. E-13.
- MARCOTTE, Gilles (1980), « Histoire du temps », *Canadian Literature*, n° 86 (automne), p. 93-99.
- MARTEL, Réginald (1978), « Du grand Michel Tremblay en représentation privée », *La Presse*, 11 novembre, p. D-3.
- MÉLANÇON, Robert (1978), « Michel Tremblay romancier », *Le Devoir*, 4 novembre, p. 19.
- POULET, Jacques (1979), « Cousins d'Amérique. C't'è toé de te débrouiller. Un roman et une pièce made in Québec : Michel Tremblay, artiste par réaction », *L'Humanité*, 17 octobre, p. 10.
- PRASTEAU, Jean (1979), « Michel Tremblay à travers le joual », *Le Figaro*, 12 octobre.
- SCOTT, Gail (1978), « A Quebec classic : Tremblay's novel mixes fantasy and realism », *The Gazette*, 4 août, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

- SION, Georges (1979), « M. Tremblay : "La Grosse femme d'à côté est enceinte". Des passions douces-amères », *Le Soir*, 17 octobre, p. 20.
- SIROIS, Antoine (1982), « Délégués du Panthéon au plateau Mont-Royal », *Voix et images*, vol. VII, n° 2 (hiver), p. 319-326.
- SMITH, André (1979), « Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Livres et auteurs québécois 1978*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 80-84.
- STRATFORD, Philip (1978), « Rich and droll, it is golden joul, as crisp and greasy as a platter of hot patates frites. *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *The Globe and Mail*, 23 décembre, p. 35.
- VANASSE, André (1979), « Le chroniqueur de la ville et le chroniqueur des champs », *Lettres québécoises*, n° 13 (février), p. 10-13.

THÉORIE LITTÉRAIRE

Ouvrages généraux

- ARON, Thomas (1984), *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, [s. l.], Annales de l'Université de Besançon. (Coll. « Les belles lettres ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des Idées ».)
- GENINASCA, Jacques (1987), « Sémiotique », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, p. 48-64.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication. ».)
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, t. 1 : *Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Arguments ».)
- TODOROV, Tzvetan (1978), « La notion de littérature », dans Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, p. 13-26. (Coll. « Poétique ».)
- ZIMA, Pierre V. (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard. (Coll. « Connaissance des langues ».)

Ouvrages spécialisés

- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- BERTRAND, Denis (1987), *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins. (Coll. « Actes sémiotiques ».)
- LANDOWSKI, Éric (1989), *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La couleur des idées ».)

Articles

- ANGENOT, Marc (1973), « Rupture et narration. Sur le récit dans le récit », *Degrés*, vol. 1, n° 2 (avril), p. n-n/12.
- BEAUREGARD, Micheline, Louise MILOT et Denis SAINT-JACQUES (1987), « L'inscription du littéraire dans *Le matou* d'Yves Beauchemin », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (printemps-été), p. 131-147.
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.

BIBLIOGRAPHIE

- DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAUT (1990), « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 7-19.
- GENINASCA, Jacques (1984), « Le regard esthétique », *Actes sémiotiques-Documents*, vol. VI, n° 58, p. 5-27.
- INTERFÉRENCES (1980), « Le livre dans le livre », n° 12 (juillet-décembre).
- MELANÇON, Joseph (1991), « La problématique de la littérarité », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 209-218.
- MILOT, Louise (1983), « Sémiotique anthropomorphe versus sémiotique textuelle », *Protée*, vol. 2, n° 3 (automne), p. 6-17.
- MILOT, Louise (1988), « Comment lire un texte de fiction ? », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Le risque de lire*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 13-35. (Coll. « Littératures ».)
- MILOT, Louise (1990), « Comment la fiction d'Angéline de Montbrun produit une écriture », dans Giovanni DOTOLI e Sergio ZOPPI, *Canada : ieri e oggi 2, Atti del 7e convegno internazionale di studi canadesi (Acireale 18-22 maggio 1988, sezione francofona)*, Fasano, Schena, p. 247-260.
- MILOT, Louise (1991), « La figure de l'écrit : son inscription dans le texte et dans l'histoire littéraire », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 1-10.
- MILOT, Louise (1992), « Le sens critique de la critique. Le cas des *Demi-civilisés* de J.-C. Harvey », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique de la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, p. 31-37. (Avec la collaboration de Richard Duchaine.)
- MILOT, Louise, et Sophie WAMPACH (1988), « L'alchimie de l'oral et de l'écrit dans *L'influence d'un livre* ». Texte présenté au colloque sur « La constitution de la littérature québécoise au XIX^e siècle ». Inédit.

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

- MILOT, Louise, et Fernand ROY (1991), « On textual reference to writing and its correlation with literary history », *Poetics Today*, vol. 12, n° 4 (Winter), p. 713-728.
- MILOT, Louise, François OUELLET et Fernand ROY (1990), « L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet* », *Voix et images*, vol. XVI, n° 1 (automne), p. 80-94.
- POÉTIQUE (1985), « Du thème en littérature », n° 64.
- PRINCE, Gerald (1988), « Le thème du récit », *Communications*, n° 47, p. 199-208.
- ROY, Fernand (1989a), « L'inscription du littéraire dans les textes de fiction : l'écrit dans *La terre d'Émile Zola* », *Francofonie*, 16 (Primavera), Anno IX, p. 37-53.
- ROY, Fernand (1989b), « D'Angéline de Montbrun à *La sève immortelle* : rupture malheureuse ou habile continuité ? ». Texte présenté au colloque « L'écriture au féminin et l'institution littéraire ». Inédit.
- ROY, Fernand (1991), « *La Princesse de Clèves* : de la mise en fiction de la LETTRE comme condition du sens », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 81-93. (Avec la collaboration de Geneviève Trudeau.)
- ROY, Fernand (1992), « Analyse du discours/discours d'une analyse. Lecture d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon » dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, p. 241-253.
- ROY, Fernand, et Lucie ROBERT (1993), « De la "pensée magique" au "romantisme littéraire". *La jongleuse* de Henri-Raymond Casgrain : une conception romantique de l'écriture », dans Maurice Lemire (dir.), *Le romantisme au Canada*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 267-281. (Coll. « Colloques ».)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	9
CHAPITRE I :	
PROPOSITION DE SEGMENTATION DISCURSIVE	17
La temporalisation	18
La spatialisation	19
L'actorialisation	21
Synthèse	24
CHAPITRE II :	
LE PARCOURS FIGURATIF DE L'ÉCRIT	27
La question de l'oralité	28
Parcours de l'écrit/parcours anecdotique	31
Relations entre les figures de l'écrit	32

ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE

CHAPITRE III :

FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT DANS L'ORGANISATION NARRATIVE	39
--	----

La phase de manipulation	41
La phase de compétence	49
La phase de performance	65
La phase de sanction	73

CHAPITRE IV :

BILAN GÉNÉRAL ET INTERPRÉTATION DE LA FONCTION DES FIGURES DE L'ÉCRIT	79
--	----

La fin d'un ordre	79
L'émergence d'un nouvel ordre	80
L'écriture et la mémoire collective	82
Un roman « régressif » ?	86

CONCLUSION	87
------------	----

BIBLIOGRAPHIE	91
---------------	----

TABLE DES MATIÈRES	97
--------------------	----

SÉRIE « ÉTUDES » DES CAHIERS
DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
(CRELIQ)
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Volumes publiés

RICHARD DUCHAINE : *Écriture d'une naissance/Naissance d'une écriture. La grosse femme d'à côté est enceinte de Michel Tremblay*

ALAIN FOURNIER : *Un best-seller de la Révolution tranquille : Les insolences du Frère Untel*

MICHEL LORD : *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*

JEAN MORENCY : *Un roman du regard : La montagne secrète de Gabrielle Roy*

FRANCE NAZAIR GARANT : *Ève et le cheval de grève. Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*

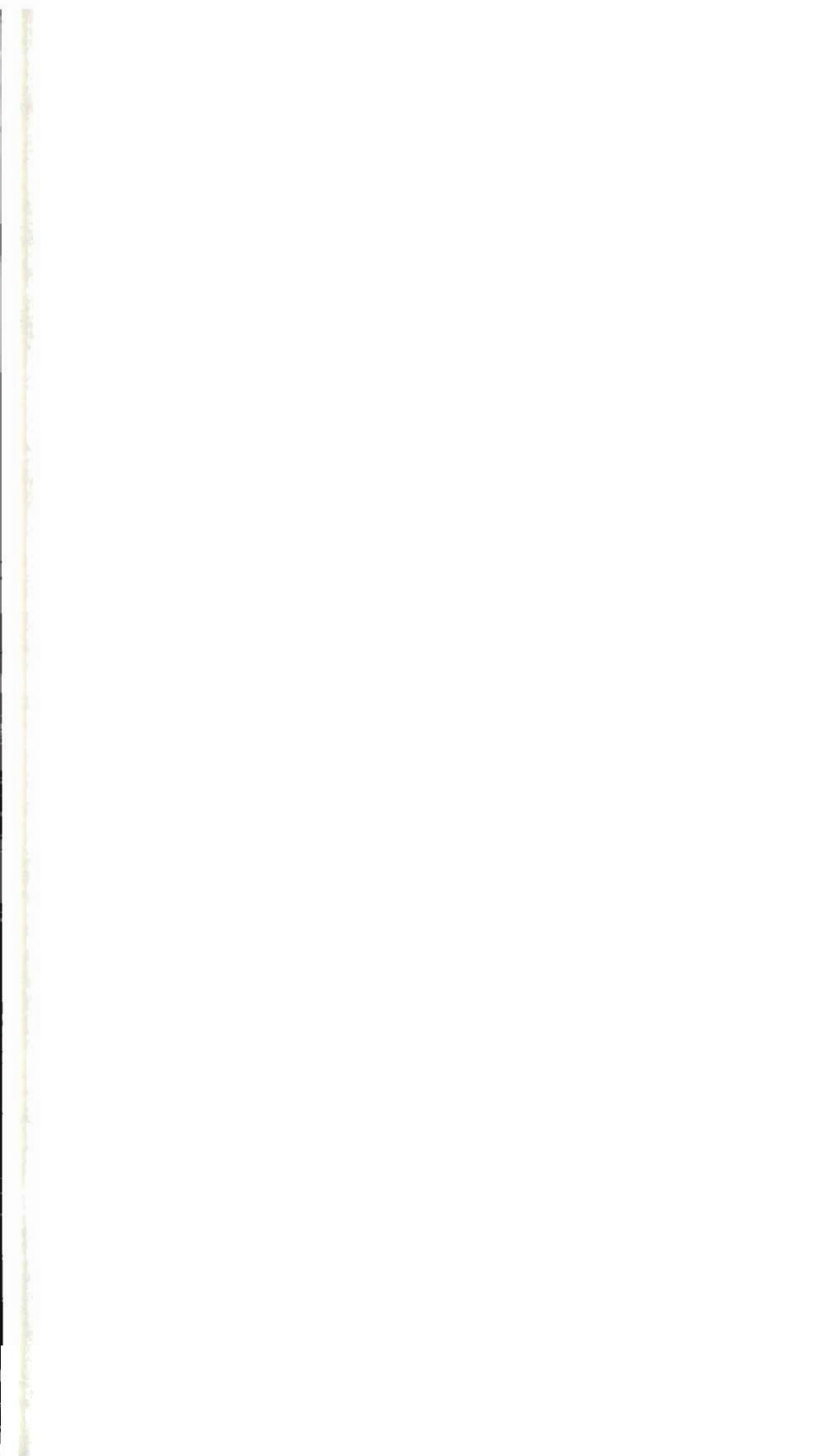
ESTHER PELLETIER : *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*

IRÈNE ROY : *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*

MAX ROY : *Parti pris et l'enjeu du récit*

JEANNE TURCOTTE : *Entre l'ondine et la vestale. Analyse des Hauts Cris de Suzanne Paradis*

ACHEVÉ D'IMPRIMER
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 1994
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR



ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE /
NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE
LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE
DE MICHEL TREMBLAY

Le texte littéraire porte souvent des marques explicites de l'importance accordée à l'écrit. Partant de cette hypothèse, Richard Duchaine retrace ici la vision de l'écriture véhiculée dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay. Après y avoir relevé les inscriptions de l'écrit, l'auteur procède à un premier examen de l'organisation syntaxique et sémantique du roman. Il passe ensuite à l'analyse proprement dite par le biais des principaux axes du discours (l'espace, le temps, les acteurs). En s'appuyant sur certains outils élaborés par la sémiotique greimassienne, mais en adoptant le point de vue de l'énonciation, il reconstitue le programme narratif de l'anecdote centrale du roman et en dégage la fonction desdites inscriptions de l'écrit.

Grâce à cette analyse, Duchaine fait apparaître toute la richesse d'une oeuvre qu'il donne à lire comme autre chose qu'un reflet plus ou moins fidèle d'une certaine réalité québécoise du milieu du XX^e siècle.

Coauteur de la remarquable étude *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb* (Nuit blanche éditeur, 1993), Richard Duchaine enseigne au Cégep de Limoilou.

EN COUVERTURE : PHOTO, DOMINIQUE DUFFAUD.

NUIT BLANCHE ÉDITEUR



NUIT BLANCHE ÉDITEUR

