

šárka novotná

Université Masaryk

L'Apocalypse
en tant que
principe révélateur de la (ré)écriture :
les fins des mondes dans
les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*
de Michel Tremblay

Le roman *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* qui ouvre la saga romanesque des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* contient une phrase qui saisit adéquatement la tonalité du grand cycle : « L'atmosphère en était une de veille d'apocalypse, comme si un malheur définitif, une catastrophe imminente se préparait dans l'ombre sans toutefois se décider à se produire »¹.

La description n'annonce pas seulement des événements à venir, mais elle est susceptible d'exprimer le sentiment de catastrophe qui accompagne la lecture : la catastrophe s'avère inévitable, toutefois elle se caractérise en même temps par l'impossibilité de se produire de manière imminente. Ainsi se crée la tension préfigurant le malheur dont l'extension et la cause se dévoilent successivement au lecteur.

La révélation, le dévoilement de quelque chose de caché, est d'ailleurs contenue dans la notion d' « apocalypse »

¹ M. Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, [dans :] *Idem, Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal, Leméac, 2000, p. 152.

dérivée du verbe grecque *apokaluptein* dont le sens consiste à dévoiler, révéler², à laquelle l'Apocalypse johannique ajoute la signification de la fin du monde, de la catastrophe collective.

En termes généraux, l'apocalypse correspond au genre littéraire reflétant une vision du monde³ et à sa réécriture littéraire qui traduit une attitude mi-philosophique, mi-théologique, à laquelle la parole des symboles est propre⁴.

Tremblay reprend dans son univers romanesque toutes ces acceptions du terme ; leur jonction transforme en effet l'apocalypse en tragédie existentielle où se valorise également le drame antique par sa dimension ontologique inscrite dans la problématique de la fatalité.

L'ébauche de la fatalité, du cheminement d'une famille, d'un monde spécifique, vers une fin inévitable représentera le premier objectif de notre texte. Le second but sera fourni par l'observation de la tragédie antique d'un individu, en l'occurrence de Marcel, un des protagonistes des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*.

L'APOCALYPSE, VISION, EXPRESSION ET CHAIR

En amorçant la lecture de l'Évangile selon saint Jean, nous nous trouverons face à une entité étrange au sein de laquelle s'unissent, voire se dilatent le temps et l'espace⁵. En effet, comme l'affirme Paulin Poucouta, « [l']Apocalypse johannique atteste [...] du va-et-vient entre le ciel entrouvert et la terre. Cette rencontre entre le ciel et la terre se réalise dans la personne de Jésus [...] »⁶. C'est pourquoi la narration se situe entre les contrastes du visible et de l'invisible, entre

² H. Giesen, *Knihy zjevení apoštola Jana*, Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2001, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ Y.-M. Blanchard, *L'Apocalypse*, Paris, Édition de l'Atelier, coll. « La Bible tout simplement », 2004, p. 27.

⁶ P. Poucouta, « L'Apocalypse », [dans :] *Esprit et Vie*, 2005, n° 128, p. 25.

ceux de la transcendance de l'être et de son ancrage sur la terre. Néanmoins, un axe commun représente toujours le verbe, c'est-à-dire l'écriture liée à la vision et sa révélation que l'Apocalypse est censée incarner⁷. En tant que telle, l'incarnation de la substance divine apparaît mentionnée dans une des prières chrétiennes fondamentales *Ave Maria* : « Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous ».

Ces caractéristiques se trouvent transposées dans l'univers littéraire de Tremblay où elles se lient à la symbolique du monde antique, voire à la mythologie en général qui touche premièrement la conception du temps à laquelle le destin et l'implication de la fin sont corrélatifs.

Dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, le temps est, d'une certaine manière, personnifié par les quatre tricoteuses tricotant infatigablement les pattes de bébé. Cette activité symbolise la mécanique de la nécessité car « [f]aut jamais défaire ce qui est faite [...] Faut jamais retourner en arrière. On est là pour que toute aille vers l'avant. Ce qui est tricoté est tricoté même si c'est mal tricoté »⁸. Les cliquetis d'aiguilles broche comptent les minutes de la vie humaine et, conséquemment, la narration se veut linéaire, l'analepse est interdite, étant donné que la violation de la monotonie que le tricot représente signifie un danger considérable ; elle donne le vertige du temps écoulé :

Je me rappelle pas d'hier, moman ! [...] Moman, j'ai impression d'être arrivée icitte hier, pis pourtant j'me sens rappelé tout d'un coup, t'à l'heure, qu'on a vu Gabriel, pis Edouard, pis Albertine venir au monde ... pis ... [...] j'me rappelle même quand Victoire est venue au monde ! [...] On vivait à campagne, dans ce temps-là, on restait à côté de chez sa mère, comme aujourd'hui on reste à côté de chez eux.⁹

Le vertige est dû à l'enchevêtrement du temps linéaire et prévisible, celui de la vie humaine et du temps absolu,

⁷ Cf. *Idem*, « L'Apocalypse : chant d'espérance et de victoire », [dans :] *Esprit et Vie*, 2004, n° 104, p. 18.

⁸ M. Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, *op. cit.*, p. 61-62.

⁹ *Ibidem*, p. 62.

transcendantal et infini : « Oui. On a toujours été là, Rose. Pis on s'ra toujours là. Tricote. Arrête pas. On est là pour ça »¹⁰.

Le retour en arrière, en suivant la ligne du tricot, signifie le retour vers le fait fondateur de la famille et, en même temps, le fondement de la narration qu'il faut cacher : il s'agit de l'inceste, péché originel commis par Josaphat-le-Violon et sa sœur Victoire. Le péché signifie en particulier la violation de la morale chrétienne, de la normativité de la société, pourtant, au contact corporel, Josaphat et sa sœur deviennent une entité de l'amour transcendantal où l'individualité cesse d'être décisive.

Néanmoins, l'homme fait partie du réel, d'une scène dramatique, où il ne cesse d'être regardé et jugé. Le regard éprouvé, celui d'autrui est « le regard qui me surprend, et me réduit à quelque honte »¹¹. Comme tel, il incarne à la fois la théâtralité et la fatalité qui se côtoient étroitement tout au long du cycle.

En corollaire, la société en tant que personnification de la différence absolue apporte la première catastrophe et la malédiction corrélative à la fatalité : Josaphat erre dans son imagination où il s'efforce de rétablir la perfection perdue, de reconstruire le monde, alors que la légitimité signifie la solitude et l'anonymat à Montréal où déménage Victoire. Et là, sur la base de la transgression et du vide, l'univers narratif des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* commence à se constituer.

DEUX MAISONS, DEUX MONDES QUI SE NIENT ET REFLÈTENT

La narration débute par la description de la maisonnée, du réveil bruyant où tout paraît subordonné à l'isotopie de la chair en se rapprochant ainsi du festin rabelaisien des entrailles : les bruits de la préparation du petit-déjeuner (« Qu'est-ce que tu veux pour déjeuner, mon Marcel ? Des œufs ? Deux

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹ J. Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 79.

douzaines ? Avec du bacon ? Deux livres ? [...] Avec du café ? Deux cafetières ? »¹²) se mêlent à ceux provenant de la salle de bains. La chair se caractérise donc par son excès et, en tant que telle, elle traduit l'institution ontologique du mode de vie¹³.

Toutefois, cette chair vivante est dès le début visiblement altérée par la présence du personnage de Marcel. Tout d'abord, c'est le fait qu'il est « tellement petit pour ses quatre ans qu'on lui en donnait à peine deux et demi ou trois [...] »¹⁴.

Cette insuffisance corporelle signifie dans le cas de Marcel l'absence de l'être primaire, le manque d'ancrage ontologique dans le monde. C'est pourquoi le petit garçon recourt à l'imaginaire où, sur la base d'un reflet du réel, se forme un nouveau monde.

Pendant, l'excès charnel qui caractérise la famille contraste avec le vide du sentir, avec l'absence fatale de l'amour et de la vraie communication, la maisonnée n'est qu'un « désert familial des passions éteintes et des désirs inassouvis qui peuplaient les quatre coins de la maison »¹⁵. Nous y retrouvons l'intentionnalité charnelle censée constituer le sens, néanmoins sa primauté ne paraît pas fonctionnelle : dans la philosophie de Merleau-Ponty, le désir représente le vrai accès au sens et, conséquemment, à l'expression de tout être¹⁶. Son extinction signifie également l'impossibilité de passer de l'*aïsthêsîs*, sentir corporel, à la *poiêsîs*, la création¹⁷ ou, en l'occurrence, à l'imagination.

En effet, la construction de la narration réside dans les contrastes qui sont néanmoins loin d'être manichéens, ils

¹² M. Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 23.

¹³ Dans la perspective de la lecture théologique, l'excès de chair commence à signaler un problème car le corps préfigure la perte, condamnation à la destruction, vu que, conformément aux mots de Jésus : « Où sera le corps, là s'assembleront les aigles » (Luc, 17 : 37). En outre, selon Merleau-Ponty, le désir représente l'ouverture à l'expression ; ce qui signifie la mise en doute de l'*aïsthêsîs* et, par conséquent, de la certitude ontologique.

¹⁴ M. Tremblay, *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, op. cit., p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aïsthêsîs et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Leuven, Peeters, 2003, p. 96.

¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 97.

ressemblent plutôt à un reflet de miroir. Ainsi le monde, la maison susceptible d'incarner justement l'imagination qu'habitent les tricoteuses « était divisée exactement comme la sienne, mais à l'envers. La chambre qui correspondait à celle qu'il partageait avec ses parents était à droite de la salle à manger, au lieu d'être à gauche, et cela lui donnait le vertige [...]. Il avait vaguement l'impression de l'être dans un miroir vide »¹⁸.

Telle est la vision d'un des membres de la famille qui fait resurgir le problème du regard, de la vision comme corrélat de la perception singulière de chaque spectateur. En l'occurrence, la dialectique de la vision apparaît accentuée par la mention du miroir qui renvoie à « l'essence du phénomène de la chair »¹⁹ et, en tant que tel, « le miroir indique les relations entre moi et le monde, ainsi que celles des autres entre eux. Autrement dit, il indique l'indivision de ces termes dans la chair »²⁰.

Par conséquent, le miroir s'avère vide aux yeux de cet observateur intrus car, en reflétant son corps et l'espace, il deviendra la dénégation de la chair du monde, des relations sociales incluses. Tout contrairement à Marcel pour qui ce monde imaginaire complète l'insuffisance de son existence. La maison imaginaire lui donne la possibilité de franchir le temps et l'espace ordinaires. Ceux-ci deviennent normaux, mais ils signifient forcément la négation du continuum psychophysique de l'être et, corrélativement, instaurent le dualisme du corps et de l'esprit.

LES CONFINS DE L'IMAGINATION

À cause de cette prédominance spirituelle qui frôle la transcendance, certains chercheurs voient en Marcel la victime

¹⁸ M. Tremblay, *La Duchesse et le Roturier*, [dans :] *Idem, Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, op. cit., p. 596.

¹⁹ J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation : sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, op. cit., p. 118.

²⁰ *Ibidem*, p. 114.

christique, ou bien directement, l'incarnation de Jésus-Christ²¹. Marcel n'est cependant que l'héritier du legs de Josaphat, de sa malédiction de l'excès d'imagination. Néanmoins, au niveau christophanique, rappelons les mots de la profession de foi qui souligne la même essence du Père et du Fils. Une telle essence représente la transcendance idéale et soulignons que l'incarnation de cette essence se rattache à l'écriture, au Verbe, à la chair²².

Sous cette forme, elle surgit dans l'univers tremblayen où elle s'ajoute au mécanisme apocalyptique en y acquérant sa dernière acception : la recherche de l'expression ontologique par le biais de la réécriture du réel²³.

Cette réécriture, transcendance idéale, se matérialise à nouveau dans la maison des tricoteuses qui initient Josaphat ainsi que Marcel aux arts :

Après un long silence, Josaphat-le-Violon se met à raconter à sa sœur : Rose, Violette, Mauve, leur mère, Florence²⁴ ; leurs veilles immémoriales et leur éternel tricot ; la musique de Mauve, le chant de Violette, la poésie de Rose ; les années qu'il avait passées avec elles, enfant à Duhamel, à apprendre les légendes orales de leur pays, pleines de merveilles à peine esquissées qu'on peut développer et multiplier à l'infini sans jamais les conclure parce qu'on veut pas qu'elles finissent.²⁵

²¹ Cf. Arino, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 110-190.

²² L'incarnation complète de Jésus-Christ est niée par le caractère d'une telle essence puisque son accident primordial représente l'idéalité à laquelle l'amour est corrélatif, alors que Marcel s'efforce de remplir son absence par l'incarnation du mot, c'est-à-dire par le biais de l'imagination.

²³ P. Poucouta, « L'Apocalypse : chant d'espérance et de victoire », *op. cit.*, p. 18.

²⁴ L'union des moires et des muses grecques que les femmes personnifient a déjà été largement commentée (Cf. F. Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des Chroniques du Plateau Mont-Royal », [dans :] *Voix et Images*, 1999, n° 2), pourtant, il y en a un écart qui élargit le sens de ces comparaisons sans doute justifiées : le nombre propre à la mythologie grecque est trois, néanmoins, celui de la Bible et, particulièrement, de l'Évangile selon saint Jean, c'est celui de quatre symbolisant la plénitude et, par extension, la perfection et sa transposition dans la structuration du monde. Cf. H. Giesen, *Kniha zjevení apoštola Jana*, *op. cit.*, p. 55.

²⁵ M. Tremblay, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, [dans :] *Idem*,

Les légendes, les narrations créent des mondes infinis parce qu'influencés par une perception singulière. Or, elles représentent naturellement la réécriture illimitée de la réalité : en conformité avec l'ontologie de la chair de Maurice Merleau-Ponty, la sphère de l'imaginaire se structure en dépendance de celle du réel tout en représentant deux scènes dramatiques où le corps ne cesse d'être l'acteur principal²⁶.

Dans le cas de Marcel, la tension des deux espaces s'avère insupportable et se trouve adéquatement symbolisée par le caractère antinomique des deux maisons : la maison des tricoteuses réfère à l'apocalypse en tant que lieu de la révélation, de la vision, de la transcendance de la chair. Néanmoins, la révélation acquiert immédiatement le sens apocalyptique du désastre, de la catastrophe au sein de l'autre maison vu qu'elle y est détruite en étant interprétée comme folie.

En outre, la contradiction dialectique du réel et de l'imaginaire apparaît renforcée par le symbole de la porte barrée séparant les deux maisons. La porte matérialise la barrière infranchissable qui sépare le monde de l'imagination et de la création de la superficialité perceptive. Celle-ci se contente de la régularité et de la visibilité des choses et caractérise bien la famille de Marcel.

Dans ce contexte, Albertine, sa mère, affirme que « [s]i j'ai donné au monde un fou j'vas tout faire pour qu'y guérisse, mais si j'y ai donné un poète j'ai ben peur qu'y'aye pas de remède, pis j'me le pardonnerais jamais ! »²⁷.

L'écriture, en tant que produit de l'espace abstrait de l'imaginaire, est située au niveau de la maladie, de la folie, elle est même pire, car inguérissable. Dans cette perspective, le plus grave symptôme consiste dans le fait que l'art s'avère capable ouvrir la porte redoutée de l'imagination.

Quant à Albertine... Un monde en avait remplacé un autre. Deux minutes plus tôt, elle était une mère un peu découragée de

Chroniques du Plateau-Mont-Royal, Montréal, Leméac, 2000, p. 382.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1990, p. 51.

²⁷ *Ibidem*, p. 294.

ses deux enfants, [...] ignorante, oui, même presque illettrée, intellectuellement paresseuse parce qu'on n'avait jamais provoqué quoi que ce soit chez elle, ni sa pensée, ni sa sensibilité, ni son âme [...] ; et voilà, que tout d'un coup son plus jeune enfant, le plus difficile, [...] le petit malade si doux mais tellement désespérant, la submergeait d'une insoutenable beauté et dont elle refusait catégoriquement d'accepter l'existence.²⁸

Albertine craint cet espace infini et illimité, c'est même Nana, tante de Marcel, qui veut lui imposer des limites en percevant l'imagination comme une fenêtre, une possibilité éphémère d'évasion :

Elle sourit tristement. « On a toutes besoin d'affaires de même, dans'vie, Marcel... [...] On a toutes besoin d'une petite fenêtre ouverte sur quequ'chose de différent, sinon ça serait pas endurable... [...] Tout c'que tu m'as conté, Marcel, c'est merveilleux pis t'es chanceux de le connaître, de le vivre, mais... Écoute... Si t'avoues que c'est pas vrai, que t'as toute inventé ça parce que t'as besoin de t'échapper, de t'évader, ça s'appelle de l'imagination pis c'est beau ; mais si t'avoues pas que c'est pas vrai, si tu continues à prétendre que tout ça existe vraiment, ça s'appelle un mensonge, pis ça c'est grave !²⁹

Marcel est donc forcé à mentir, à cacher son génie, en d'autres termes, à nier sa subjectivité ; ce qui aboutit à l'emprisonnement en soi-même dont la conséquence est le sentiment d'une plénitude incontrôlable.

L'INCARNATION DE L'IMPOSSIBLE. LE CHAT QUI EST AMOUR ET MORT

Pour surmonter une telle plénitude, Marcel cherche la communication et l'amour chez Duplessis, « son maudit chat imaginaire »³⁰ : « J'mourrias, sans toé... »³¹. Toutefois, le chat est loin d'incarner l'idéalité désirée vu qu'il symbolise dès le début plusieurs dialectiques : Marcel se rend compte que «

²⁸ M. Tremblay, *La duchesse et le roturier*, op. cit., p. 519.

²⁹ *Ibidem*, p. 543.

³⁰ M. Tremblay, *La Maison suspendue*, Ottawa, Leméac, 1990, p. 14.

³¹ *Idem*, *La duchesse et le roturier*, op. cit., p. 538.

[t]on amour pour moé le coûte celui de ma mère, Duplessis ! »³². La relation antinomique s'approfondit par le contraste du réel et de l'imaginaire typique du monde des tricoteuses, de plus, le chat comporte la dualité (animale et pulsionnelle) de l'amour et de la mort : d'abord, le matou est présenté par le biais de sa chair, le désir de la dominance, pourtant, les références à la mort accompagnent inséparablement sa description de la chair vivante.

La modification du chat en mentor de Marcel qui fera découvrir au garçon le monde de l'écriture et la richesse des mots se déroule après la mort physique du matou survenue suite à la bagarre avec le chien Godbout. Ainsi Duplessis devient l'attribut du monde de l'imagination, mais qui ne cesse de rappeler la jonction de l'animalité, de la chair et de la mort.

Enfin, le chat présage également la mort symbolique de Marcel, il s'agit de la mort tragique de son enfance : à mesure que le garçon grandit, l'image du chat s'évanouit successivement. À cette époque, Marcel commence à souffrir de crises épileptiques qui sont des effets secondaires de la plénitude de l'imagination que, sans son ami unique, le garçon n'est pas capable de supporter. Les crises rappellent simultanément que Marcel est en possession d'un corps qui se montrait jusque-là comme une sphère déficiente.

Un jour, Marcel éprouve le désir de se toucher qui le mène à la découverte du corps sexué, à la conscience qu'il va bientôt franchir le seuil de l'âge adulte³³.

³² *Ibidem*, p. 537.

³³ « [...] puis cette chose étrange, un chat, le même, au travers duquel on pouvait voir parce que des trous, de vrais trous, étaient apparus, comme si quelque chose le rongeaient de l'intérieur, quelque chose qui ressemblait à de la déception parce que quelqu'un qui ne pouvait être personne d'autre que vous-même l'avait trahi ; enfin deux yeux avec quelques poils autour et un museau mouillé au bout et par-dessus tout ça des oreilles pointées. C'est tout. Le reste avait été mangé ». M. Tremblay, *Le Premier Quartier de la lune*, [dans :] *Idem, Chroniques du Plateau-Mont-Royal, op. cit.*, p. 815. L'espace réel se fait voir par des trous : Marcel est torturé par l'appréhension qu'avec la perte du matou, son existence perdra son sens vu qu'il n'est qu'un objet rempli de rêves, un corps dépourvu de relation avec autrui. La dimension de la relation avec l'autre est tristement soulignée par les yeux restants, par le regard qui

À la suite de cette expérience, il se met à courir vers la maison des tricoteuses et, pour la première fois, il trouve « la porte barrée »³⁴. L'obstacle inattendu marque la fin de l'enfance et, simultanément, la fin du monde des tricoteuses qui abandonnent à jamais la maison.

Marcel n'arrive pas à comprendre leur départ, mais, avant tout, il ne comprend pas sa chair (parce que toujours séparée de la chair du monde, du tissu significatif de la réalité) qui apporte des sensations d'horreur et de culpabilité. Beaucoup de questions désespérées se formulent, pourtant Marcel ne parvient pas à trouver de réponse. Ce qui est seulement sûr, c'est que « le temps est compté »³⁵, que la fin catastrophique est en train de se produire et Marcel confirme sa dimension apocalyptique par le feu dévastateur :

Après tout, que lui restait-il après leur départ ? [...] il se retrouvait tout seul, sans Duplessis, dans un monde qui le rejetait. [...] C'était vraiment la fin de tout. La cérémonie de la fin de tout. Les adieux. [...] Le petit bâton de bois craque, s'enflamme immédiatement, Marcel déposa la boîte de carton dans un pli de la malle de tapisserie. Une belle explosion.³⁶

LA FIN... LA FIN DU MONDE ?

Une décennie sépare l'accomplissement apocalyptique de l'enfance de Marcel et *Un objet de beauté*, le dernier roman de la saga romanesque. L'incipit présente Albertine dans un appartement minuscule qui change en incarnation de la malédiction de sa mère, c'est-à-dire « [l]a solitude. L'exil au milieu du monde »³⁷.

Dans ce pseudo-monde, la femme tâtonne entre le passé et le présent, entre les doutes concernant son fils, mais, suite

renvoie traditionnellement à la dimension d'autrui.

³⁴ *Ibidem*, p. 920.

³⁵ *Ibidem*, p. 932.

³⁶ *Ibidem*, p. 952-954.

³⁷ M. Tremblay, *Un objet de beauté*, [dans :] *Idem, Chroniques du Plateau-Mont-Royal, op. cit.*, p. 977.

à toutes les hésitations inutiles, « elle abdique [...] parce que le sort, le maudit sort, la maudite vie, la maudite existence la bousculent toujours [...], la font tomber »³⁸.

C'est à nouveau la fatalité qui mène rapidement la tragédie à sa fin. Celle-ci s'annonce par la vision récurrente du feu : « elle attend le jour où toute résistance sera impossible où la notion même de résistance n'existera plus pour elle et où elle pourra enfin sombrer. Avec son enfant. [...] Dans un grand feu. Tiens, l'image du feu qui revient »³⁹.

Le jour décisif, le mécanisme déclencheur de l'apogée du drame existentiel, est le jour de la mort de Nana : Marcel s'était évertué à changer le monde, à le recréer par le biais de la musique, de la peinture et, avant tout, par l'intermédiaire de la narration dans le cadre de laquelle la grosse femme puisse revivre. Sa mort signifie conséquemment la destruction des résidus du monde imaginaire de Marcel, des résidus des idéaux de son enfance.

Dans « le pseudo-monde de fantasmes »⁴⁰ auquel se réduit son existence, il trouve le seul coupable de tous ces événements : sa mère

qui n'est jamais pu démontrer quelque affection pour ses deux enfants [...] la responsable, c'est elle. Surtout qu'elle lui a volé la mort de sa tante, qu'elle y a assisté alors que lui, qui méritait tant d'y être, dormait dans une salle de lecture surchauffée. [...] Sa tante Nana. La punition. Il retourne au salon, fouille dans ses poches et revient vers le lit de sa mère avec sa boîte d'allumettes.⁴¹

Ensuite, par un geste désespéré, il tente de nier tout le passé par le sacrifice de sa mère. La scène s'avère analogue

³⁸ *Ibidem*, p. 1002.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 48. Nous empruntons le terme à la phénoménologie de Merleau-Ponty où il se rattache à la (re)formation du monde par l'intermédiaire de mon regard, de ma propre vision. Sa singularité perceptive efface la valeur du vrai, du pensé et de l'irréel, car elle trouve une nouvelle valorisation dans l'inconscient du sujet percevant. Ainsi se forme le pseudo-monde où peuvent défilier des fantasmes, représentation du désir inconscient.

⁴¹ M. Tremblay, *Un objet de beauté*, op. cit, p. 1169.

à celle qui s'est passée dix ans auparavant : le feu n'a pas un rôle purificateur, comme Marcel l'envisageait, mais il devient de nouveau apocalyptique, celui qui scelle la tragédie entamée par le péché de Josaphat et Victoire : Marcel est interné à l'asile et Albertine, sa mère, est condamnée à la solitude et aux remords.

The apocalypse as the revealing principle of
(re)writing: world ends in the *Chronicles of Plateau-
Mont-Royal* by Michel Tremblay | abstract:

Our article focuses on the apocalypse as the structure principle of novel saga *Chronicles of Plateau-Mont-Royal*. Tremblay, Québec author and playwright, creates an extense formation, predestinated to destruction, because of prohibited, incest love which prefigures an indispensable punishment and tragical end of one family, one world. The most tragical end comes in the case of Marcel, who balances between two worlds – imaginative and real – whose mutual tension he tries to overcome creating an alternative reality. But finally only reveals the emptiness of both spheres and the impossibility of any salvation. The purpose of our text consists not only in reconstruction of the apocalypse as the philosophy-theological concept of the ontological negation, but also in another meanings, which are rated by mythological recourse an religious mythemes raising the tragic end of Tremblay's novel universe.

Keywords | apocalypse, Michel Tremblay, Chroniques du Plateau-Mont-Royal, imagination

Šárka Novotná est étudiante de doctorat à l'Institut de langues et littératures romanes de l'Université Masaryk de Brno. Les champs de sa recherche sont constitués par la phénoménologie, théologie et psychanalyse en tant qu'outils de l'analyse littéraire. Actuellement, elle prépare sa thèse portant sur le phénomène de l'angoisse dans l'oeuvre théâtrale de Michel Tremblay.