

Le personnage de Marcel, un double de Michel Tremblay

Petr Kyloušek
Université Masaryk, Brno, Tchéquie*

Michel Tremblay s'incarne dans de nombreux personnages hétéronymes dont les aléas et destinées se rattachent à la problématique personnelle. S'y ajoute souvent le thème de l'écriture et du conditionnement de la créativité. Notre présentation opte pour les œuvres où les deux axes d'investigations — le double personnel et le double créateur — se croisent de manière systématique. Il s'agit de l'hexalogie *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (1978–1997) qui, sous la semblance d'une chronique familiale autofictive retrace la naissance du futur écrivain. Dans cette réécriture de Marcel Proust, mais à la troisième personne, l'écrivain ne figure que comme une convergence des autres personnages qui sont emblématiques de la poétique de Michel Tremblay. Parmi eux le cousin Marcel, naturellement doué pour tous les arts, mais qui finira par être interné dans un asile psychiatrique. Michel Tremblay consacre à ce personnage le dernier volume de l'hexalogie, *Un objet de beauté* (1997), et il y revient dans un roman récent, *Le Peintre d'aquarelles* (2017). L'analyse tente de dégager les éléments constitutifs de la poétique implicite de Michel Tremblay illustrés à travers son double : catharsis, relation à la réalité, relation à la tradition, inspiration, *furor poeticus*, folie.
Mots-clés : roman québécois, Michel Tremblay, double créateur, double introspectif, réécriture.

Dans le roman *Hôtel Bristol New York, N.Y.* (1999), Jean-Marc, un des personnages hétéronymes de Michel Tremblay, est déconcerté à la vue de son reflet dans une vitrine qui lui rappelle la ressemblance avec le frère détesté. Saisi de peur que la ressemblance ne se limite pas au physique, il s'adresse à un psychiatre. À la problématique personnelle, traitée dans certaines pièces de théâtre et romans (*Hosanna* ; *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* ; trilogie *La Nuit des princes charnants*, *Le Cœur découvert* et *Le Cœur éclaté*) s'ajoute le thème de l'écriture, de la créativité et de la relation à la réalité (*Sainte Carmen de la Main* ; *Le Vrai Monde ?* ; trilogie *Cahiers*). Notre présentation porte sur le personnage du cousin Marcel, protagoniste du dernier volume de l'hexalogie *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*

* kylousek@phil.muni.cz.

(1978–1997), qui réapparaît deux décennies plus tard dans *Le Peintre d'aquarelles* (2017). Dans les deux cas le double familial et le double créateur se croisent dans la prospection du conditionnement de l'écriture et de la création en général.

Sous la semblance d'une chronique familiale, la volumineuse hexalogie retrace la naissance du futur écrivain. Dans cette réécriture de Marcel Proust, mais à la troisième personne, l'écrivain en germe — en qui le lecteur devine Michel Tremblay — ne porte pas de nom. C'est un « il » parmi les autres personnages. Pourtant, cette figure sans nom constitue le centre autour duquel le monde romanesque gravite. Elle est la convergence des autres personnages qui composeront les éléments de la thématique et de la poétique de Michel Tremblay. Parmi eux figure le cousin Marcel, qui se distingue par un don inné pour tous les arts, mais qui finira par être interné dans une clinique psychiatrique. L'attention portée à Marcel va s'accroissant jusqu'au dernier volume de l'hexalogie, *Un objet de beauté* (1997), dont il devient le protagoniste et dont le prolongement récent est le roman *Le Peintre d'aquarelles* (2017).

La question centrale que pose Marcel, en tant que l'*alter ego* de l'auteur, est celle de la folie créatrice, de sa motivation, de ses effets et limitations. En cela Michel Tremblay prospecte un des anciens concepts communs, le *furor poeticus*, en relation, toutefois, avec la marginalité et l'exclusion sociale. Ses romans peuvent se lire aussi comme une réflexion sur le conditionnement et le fonctionnement de l'art. Pour en indiquer certains aspects, nous allons procéder par étapes. Après avoir situé Marcel dans le contexte et la configuration des personnages des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, nous tenterons — à la suite d'Alain Michel Rocheleau — d'établir le lien entre la folie et la marginalité comme condition et marque de la créativité poétique. La troisième partie de l'article se concentrera sur les quatre récits de Marcel dans *Un objet de beauté* pour relever les points saillants de la poétique implicite (Jarosz 1999, Eco 1965 : 10–11)¹ de Michel Tremblay. La quatrième partie suivra le prolongement de la problématique de la folie et de la création dans *Le Peintre d'aquarelles*.

Chroniques du quartier et naissance de l'écrivain

La publication des six volumes des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*² s'espace entre 1978 et 1997 : ils relatent en détail, mais de manière disconti-

¹ La notion de poétique implicite a été avantagement appliquée par Kzyszttof Jarosz à l'analyse des romans de Giono dans *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*. Jarosz a repris le terme d'Umberto Eco tout en élargissant la portée.

² La pagination des citations, dans la présente étude, renvoie à l'édition complète des six romans de Michel Tremblay, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud 2000. Les romans qui composent l'hexalogie sont : *La Grosse Femme à côté est enceinte*, pp. 7–186 ; *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, pp. 187–392 ; *La Duchesse et le Roturier*, pp. 393–600 ; *Des nouvelles d'Édouard*, pp. 601–779 ; *Le Premier Quartier de la lune*, pp. 781–961 ; *Un objet de beauté*, pp. 963–1175.

nue et fragmentaire du point de vue chronologique, les événements de 1942 dans *La Grosse Femme à côté est enceinte* et *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, ceux de 1947 dans *La Duchesse et le Roturier* et *Des nouvelles d'Édouard*, ceux de 1952 avec *Le Premier Quartier de la lune* et, finalement ceux de 1963 dans *Un objet de beauté*. À la discontinuité chronologique correspondent les variations thématiques et les différentes hiérarchies entre les personnages, comme les titres l'indiquent. Si les deux premiers volumes mettent en scène, essentiellement, la vie de la grande famille et du quartier populaire de Montréal, dans les deux volumes centraux du cycle la thématique culturelle s'impose grâce au personnage dominant — le flamboyant oncle Édouard. L'approche communautaire y est complétée par le regard et le commentaire individuels : alors que *La Duchesse et le Roturier* présente plusieurs milieux de la culture de l'est de Montréal (théâtres, vaudevilles, cafés), *Des nouvelles d'Édouard* retracent, sous forme de journal, la confrontation du dandy montréalais avec Paris. Suivent les romans qui thématisent l'émergence de l'écrivain. *Le Premier Quartier de la lune* oppose le cousin Marcel, un artiste en germe, mais que sa maladie psychique et son milieu empêcheront de réaliser ses rêves, à un « petit garçon » observateur qui, en conclusion du roman, découvre le principe de la transfiguration de la réalité en littérature. *Un objet de beauté*, enfin, retrace la décomposition de la grande famille de la rue Fabre, la mort de « la grosse femme », et surtout le naufrage psychique de Marcel dont la folie contraste avec l'entrée en littérature « du petit garçon ».

La particularité du roman de formation de Michel Tremblay est, on le voit, la stratégie de la représentation indirecte de la naissance de l'écrivain. Le « je » du futur auteur dramatique et prosateur ne se manifeste jamais explicitement, en dépit du caractère autofictionnel, voire autobiographique du cycle (voir Barette 1996). Tremblay s'inscrit en creux dans sa narration : son identité transparaît à travers l'attitude du narrateur auctorial, à la troisième personne, et qui ne parle de son référent romanesque qu'à la troisième personne en se désignant comme « le petit garçon », « l'enfant de la grosse femme » ou bien, juste à la fin, en 1963, à la mort de sa mère, comme « [...] l'autre, celui qu'elle a tant voulu, qu'elle a surprotégé et qui est en train de rater sa vie tout doucement sans faire de vagues, enseveli dans ses livres, sa musique et ses rêves, s'excusant de ne pas pouvoir rester plus longtemps parce que l'odeur des hôpitaux lui donnait la nausée » (Tremblay 2000 : 1096). Pourtant c'est ce raté, en 1963 encore au début de sa carrière, qui réussira, à la fin, par l'œuvre même où il se désigne ainsi, à sauver de l'oubli le monde dont il est issu. Comme le dit Michel Tremblay dans une interview, il « sera donc obligé de restituer toute la famille par écrit, en devenant un écrivain qui invente tout » (Smith 1983 : 221). L'histoire de la naissance et de la formation d'un grand écrivain québécois trouve sa justification dans le monde ressuscité par son art.

La configuration des personnages qui forment la grande famille de la rue Fabre 4060 et qui entourent le futur écrivain reflètent à la fois les sources et les aboutissements de la conception tremblayenne de la littérature, ses visées thématiques et sa poétique. La grand-mère Victoire et l'oncle Josaphat-le-Violon représentent les racines campagnardes et le folklore transférés en milieu urbain populaire, le flamboyant oncle Édouard introduit la thématique de l'homosexualité et du travestissement, liés à la théâtralité. Il est en même temps celui qui authentifie la position de la culture montréalaise populaire face à la culture française et à l'élitisme québécois, imitateur de la France. Nana — la mère du futur écrivain — est la lectrice passionnée autour de laquelle s'organisent les séances de cinéma et de concerts et lectures radiophoniques. La tante Albertine, mère de Marcel, incarne le principe tragique de la prison existentielle et l'*anagnorisis* d'une vie sans issue, partagée par bien des personnages tremblayens. La famille reflète donc les différentes facettes de la personnalité de l'auteur et de son art poétique.

Marcel le Marginal et l'alter ego

Quelle est la place de Marcel dans cette configuration ? Comme le montre Alain Michel Rocheleau (1996), la clé du personnage est sa marginalité et sa folie. À travers les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* Rocheleau suit les étapes des frustrations qui conduisent à l'exclusion tout en stimulant l'imagination compensatrice. Marcel est un enfant non voulu, atteint de strabisme, frappé d'attaques d'épilepsie, et dont sa mère ne sait que trop faire considérant son fils comme une sorte de punition et de fatalité. Marcel est ostracisé par les enfants de la rue, marginalisé à l'école. Il recourt au monde intérieur et à la fantaisie. L'analyse de Rocheleau explique la psychologie du personnage et sa place dans la *mimesis* de l'univers du Plateau-Mont-Royal. Mais il faut aussi envisager le rôle qu'il joue dans la poétique de Michel Tremblay et dans les implications métatextuelles du roman. Car c'est autour de Marcel que l'auteur Tremblay développe le concept de don poétique en recourant à la métaphorisation : les fées tutélaires — muses et Parques en même temps — qui représentent l'inspiration et la vie. Sous la conduite de Florence, elles tricotent des chaussons pour les nouveau-nés du quartier, mais aussi accordent leurs dons à leurs protégés : Rose la poésie, Violette le chant, Mauve la musique. Elles ne se montrent qu'à Marcel enfant, le seul privilégié capable de les voir et qui devient le visiteur assidu de la maison abandonnée qu'elles habitent. C'est chez elles que Marcel, en compagnie de son chat imaginaire Duplessis, accède spontanément à l'art, alors que le « petit garçon », le futur écrivain est privé de leur faveur, comme si, par ce contraste, Michel Tremblay voulait indiquer la faille entre la spontanéité de l'enfance et le long travail d'apprentissage que l'art requiert. Marcel est un artiste en germe, un *alter ego* de Tremblay, qui, à ce moment de l'histoire, est encore loin de devenir écrivain.

Les dessins de Marcel étonnent son maître d'école (Tremblay 2000 : 822 sqq.), ses préludes improvisés au piano dans un magasin d'instruments de musique où il s'introduit malgré sa mère enchantent l'auditoire (Tremblay 2000 : 517 sqq.). Or, à mesure qu'il grandit et que l'enfance s'éloigne, son chat Duplessis perd ses contours et s'évanouit, les fée-muses quittent la maison abandonnée. Marcel sombre dans la folie, mais c'est une folie fantaisiste et qui procède, encore, par l'art : alors que Nana cherche à lui faire comprendre la nécessité d'une distinction entre la réalité et l'imagination (Tremblay 2000 : 542–545), Marcel — pris entre la réalité qu'il n'accepte pas et la fantaisie — opte, comme il le dit, « *pour le mensonge* » (Tremblay 2000 : 570). La folie de Marcel conjugue plusieurs aspects : maladie et folie réelle, négation du principe de réalité, mais aussi une folie poétique — *furor poeticus* — qui pousse à la création, mais qui peut, passées les limites, s'avérer destructrice.

Un objet de beauté

C'est sans doute cette complexité qui vaut à Marcel le rôle de protagoniste d'*Un objet de beauté*. La charpente du roman accentue, certes, le contraste entre un qui rate sa vocation et celui qui s'apprête à entrer en littérature. Mais le jeu entre « l'enfant de la grosse femme » et Marcel est bien plus subtil, orchestré à plusieurs niveaux. Tout d'abord, Marcel est celui qui formule dans sa tête des récits motivés par la nécessité de compenser ses frustrations et empêcher la décomposition de son monde fantaisiste. Au niveau métatextuel, celui du narrateur-auteur Tremblay, les récits servent de terrain d'investigation des procédés d'écriture et, en même temps, ils illustrent certains principes de la poétique tremblayenne. Si l'on resitue Marcel dans la configuration des personnages et de leur rapport à « l'enfant de la grosse femme » qui deviendra écrivain, on s'aperçoit que chacun se définit non seulement par l'apport positif, mais aussi par un manque qui l'empêche de devenir artiste. Josaphat-le-Violon restera limité au folklore, la théâtralité d'Édouard se cantonnera dans les travestissements et des scénographies improvisées dans les milieux joualisants, le tragique d'Albertine restera en deçà de la parole. « L'enfant de la grosse femme » recueille les dons et transfigure les manques en en intégrant les principes dans sa poétique. En ce qui concerne Marcel, ce sera la spontanéité et le don de narrer. C'est en ce sens, comme son *alter ego*, que le narrateur — émanation de l'écrivain accompli — lui accorde la parole dans l'agencement des récits qui se présentent à l'état brut où la narration s'interrompt pour céder à des commentaires autoréflexifs entre parenthèses. Est-ce alors Tremblay ou Marcel qui s'exprime ? On ne le sait pas. En tout cas, c'est une manière ludique, ironique et empathique de se projeter soi-même, par Marcel interposé, dans le texte : « (Décidément, ça ne marche pas, ces dialogues-là. Ils sont tout à fait naturels chez madame Gabrielle Roy, mais ici ils sonnent faux. À

l'avenir, il faudra le plus possible se concentrer sur les descriptions et éviter de trop faire parler les personnages. [...] » (Tremblay 2000 : 1035).

Bref, nous sommes en présence de la mise en scène ironisante d'une écriture mentale en train de se faire, comme si l'auteur posait le miroir de son travail au sein même de son texte. Dans un autre registre, on constate le rôle de cobaye que Marcel joue dans les stratégies de construction de l'émotion et la catharsis. À un autre moment, c'est à travers Marcel, ironisé par un jeu parodique, qu'on aborde des problèmes éthiques de la mémoire culturelle et du plagiat et qu'on est confronté au questionnement sur l'utilité et le pouvoir de la littérature, si elle veut se mettre au service de l'autre. *Un objet de beauté* comprend quatre récits intercalés où le narrateur accorde la parole à Marcel qui s'affirme, successivement, en personnages de héros, de génie et de sauveur. Ces parties du roman pastichent les procédés de synopsis de film, de biographie d'artiste, de prose et de critique musicale.

Le premier des récits « La Naissance du Héros » (Tremblay 2000 : 991–1000) est un film où Marcel s'imagine parcourir un Londres imaginaire à la recherche de son père disparu à la guerre, celui qu'il n'a jamais connu, mais qu'il sait coupable du malheur de sa mère et du sien. Il le retrouve et, entraîné par la force de sa parole et de son imagination, il consomme sa vengeance en vainqueur intraitable. À la catharsis de la terreur (« La violence ! Enfin ! Il a atteint la violence ! La violence si bonne, si lumineuse. » Tremblay 2000 : 1000) du premier récit s'oppose la coda mélancolique du dernier. « La Sonatine à la lune » (Tremblay 2000 : 1107–1111) transforme Marcel en pianiste de renommée mondiale qui décide de se fixer désormais à Montréal, rue Fabre. Le concert — une variation personnelle de la sonate de Beethoven, y compris le titre — a lieu dans la prestigieuse Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts. Là encore l'ironie est présente, mais la catharsis va dans le sens de l'apaisement :

Au milieu du cosmos qui pivote autour de lui, le Héros s'est courbé sur le clavier se son Steinway. Pour les dernières notes. C'est tellement petit, c'est tellement ténu ! [...] Il faut tenir le rythme, la concentration jusqu'au bout. Jusqu'au bout du bout de la dernière note. Que voilà. Ça y est. Elle est en train de se faire. Elle se fait. Elle va droit au cœur. Elle dure un peu. Elle s'éteint lentement. C'est terminé. Il a fêté son premier vrai miracle, seul au milieu du cosmos en compagnie de Beethoven.

Son oreiller est tout mouillé, mais un grand sourire éclaire son visage. Et il peut enfin s'endormir. Avant même qu'éclate l'ovation. Parce qu'il n'en a plus besoin. (Tremblay 2000 : 111)

Entre les deux études de catharsis — terreur et pitié — se placent les récits illustrant deux positionnements et deux situations de l'artiste, l'une face à la tradition et à l'histoire, l'autre face au présent. Prenons d'abord le problème du canon et de l'inscription dans la mémoire culturelle, qui est ici placée sous le signe du

génie repoussé, injustement oublié. L'artiste méconnu réclame sa place par son autoportrait et présente « Le jugement dernier » authentique (Tremblay 2000 : 1073–1087) :

Voilà. C'est moi. Mon nom est Marcello del Plato Monte Royale, dit le Marcello (1459–1548). Je suis un peintre du Quattrocento, l'un des plus représentatifs, l'un des plus importants. L'un des précurseurs, surtout. Après moi, grâce à mes fresques et tableaux, à leur indéniable influence sur les deux Renaissances, les talents de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Botticelli, de Michelangelo Buonarroti (Michel-Ange, le monstre plagiaire, le vampire, mais j'y reviendrai plus tard), du Titien, du Corrège, du Tintoret, pourront se développer et fleurir à leur aise. (Tremblay 2000 : 1073)

Le vrai *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine est minutieusement décrit, tel un palimpseste dont on voudrait préserver la mémoire et il est point par point comparé au *Jugement* du plagiaire Michel-Ange qui le recouvre. Pourtant, l'original transparaît encore, il suffit de se concentrer :

Éloignez-vous du tableau. Ne regardez plus les détails de la grotte, mais son ensemble. Que voyez-vous ? [...] Oui, ça y est, c'est ça ! C'était pourtant simple, non ? L'ensemble de la grotte dessine le portrait d'un chat qui dort dans son panier ! Cette fois, j'ai utilisé le contraire de la miniaturisation [...]. Lui aussi, ce chat tigré, a été important dans la vie du Héros. C'est son Cerbère à lui. (Tremblay 2000 : 1086)

On devine le chat Duplessis de Marcel et, dans les motifs de son *Jugement dernier*, toute la famille de la rue Fabre sans oublier le Père du Héros qui, parmi les réprouvés, voués à la Géhenne, « aura payé le prix de la lâcheté et de l'abandon » (Tremblay 2000 : 1087). Le désir de vengeance, encore, et la projection de l'histoire personnelle de Marcel ne sauraient cacher une question sérieuse que Michel Tremblay propose sous cette lecture de toute évidence ludique et ironique : celle de l'équité des jugements, de la présence des pionniers injustement oubliés, de ceux qui, venus trop tôt, sont récupérés ou plagiés par les successeurs plus chanceux.

En se racontant, Marcel réunit le tragique et le comique. Le tragique ressort là où l'imagination s'attache moins à la compensation de sa propre frustration et se tourne vers les autres pour soulager leur souffrance, tout en se sachant impuissante devant l'inéluctable : en l'occurrence, le cancer galopant et la mort imminente de la tante Nana. Désespéré, Marcel recourt à la fiction qui reprend les thèmes et les tons de Gabrielle Roy, auteure préférée de Nana. « Cette plaine remplie de mon cœur » de Marcel (Tremblay 2000 : 1029–1040) est une reprise du « Puits de Dunrea » de la romancière (in *Rue Deschambault*, 1955). La phrase se fait lente, apaisante, harmonieuse, méditative, elle embrasse l'horizon infini de la plaine, thématise la solitude, la crainte et le questionnement métaphysique :

Le jour, la peur est horizontale, elle vous projette par en avant, elle vous pousse d'abord vers la limite de votre propre terre parce que même en vous soulevant sur le bout des pieds vous ne pouvez pas en voir l'étendue exacte, et ensuite toujours plus loin, passé les voisins proches, passés les voisins éloignés, au-delà des petites villes et des grandes, pour finir par vous écraser le cœur dans la poitrine quand vous vient enfin la révélation que la perspective qui part du point zéro que représente le perron de votre maison, n'a pas de limite vérifiable. Les enfants montent sur le toit des maisons, les femmes leur crient de descendre tout en guettant le vent, le vent violent de la plaine, né de l'horizon qui n'existe pas, qui peut d'une seule poussée les enlever à tout jamais pour les semer aux quatre coins du monde. (Tremblay 2000 : 1029–1030)

Comme dans « Puits de Dunrea », un grand feu envahit la plaine et réduit en cendres la maison où demeure Nana avec sa mère Marie et sa sœur Béa. Par chance, il y a le Héros qui survient. Marcel s'imagine sauveur, alors qu'il sait que sa mère Albertine a déjà appelé l'ambulance, que Nana sera hospitalisée, malgré elle, et qu'il ne pourra pas empêcher la mort.

Art sauveur, par imagination interposée, par fiction consolatrice, mais aussi impuissance devant la réalité et le mal du monde, orgueil et démesure du créateur, Tremblay projette dans son *alter ego* Marcel ce qu'il ne pourrait ou n'oserait pas ouvertement assumer en sa personne : désir de gloire, désir de domination, désir de vengeance, désir de l'absolu et le désespoir devant l'impuissance de l'art face au mal inéluctable. Dans le personnage de Marcel, Tremblay construit le créateur paria pour qui la création est une compensation palliative des frustrations. La distanciation ironique qui sépare le narrateur du personnage, mais aussi la capacité d'(auto)ironie qu'il prête à Marcel permettent de composer une image complexe de la littérature et de l'écrivain : marginalité maximale et minimale, grandeur et abjection, sublime et risible, tragique et comique, puissance et impuissance, utilité et inutilité. C'est aussi en ce sens que le dernier volume des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* accorde une place privilégiée au cousin Marcel.

Le Peintre d'aquarelles

Terrassé par une crise après la mort de Nana, Marcel, halluciné, tente de mettre feu aux cheveux de sa mère Albertine. La tentative de meurtre le conduit, à vingt-trois ans, à la clinique psychiatrique de Nominique, dans les Laurentides, où Michel Tremblay le retrouve à soixante-seize ans. La publication du *Peintre d'aquarelles* (2017) est de deux décennies postérieure aux événements narrés dans *Un objet de beauté* (1997).

Le Marcel du *Peintre d'aquarelles* ne se trouve plus à l'asile, apparemment, mais habite la maison que le docteur Loiseau lui a donnée en héritage. Il est peintre et ses aquarelles, appréciées, sont achetées par la galeriste Colette Dieu-donné qui s'appête à organiser un vernissage. Les deux thèmes constructeurs

du roman sont la peinture et la décision de rédiger un journal intime. Les deux se complètent en tant que deux voies parallèles pour échapper à l'enfermement. En ce qui concerne les aquarelles, il s'agit surtout d'apprivoiser et de transmuier l'encerclement des montagnes qui ferment l'horizon. Les motifs dominants sont le ciel, le lac et la mer que Marcel n'avait pourtant jamais vus. La peinture est un travail de « soulagement » (Tremblay 2017a : 25) : « M'éloigner des explosions de couleurs que j'ai dedans de moi et qui ont déclenché tant de crises. Oui, le docteur Bazin avait raison. Je transfère mes explosions sur le papier et je m'en trouve mieux » (Tremblay 2017a : 15).

Il en est de même pour le journal intime dont la rédaction permet de suivre aussi bien le quotidien de la vie à Nominingue — promenades, rencontres, conversations — que le passé douloureux — conditions d'internement, violences, travail forcé à la ferme des Gariépy. Les souvenirs remontent à la rue Fabre, aux quatre fées tutélaires, au chat Duplessis qui réapparaît, à Nana, et même à ce cousin Tremblay qui a, entre temps, réussi comme dramaturge (Tremblay 2017a : 48). Une partie importante des souvenirs concernent la sœur Thérèse, barmaid au Connut Inn, qui s'occupait de son frère et qui voulait le « déniaiser » en l'introduisant dans son milieu. La tentative manquée d'éducation érotique laisse une brûlure et s'ajoute au désir de Marcel de briser la cage existentielle dans laquelle il se trouve. Sa révolte consiste à ne plus prendre la médication prescrite qui le zombifie. Il ne s'agit pas seulement de la médication, mais de tout ce qu'elle implique sur le plan social : limitation, autolimitation, contrôle, règles sociales qui prennent le dessus sur l'individu et la liberté. Mais avec la liberté espérée, c'est aussi la folie qui revient. Une folie désirée et crainte, à la fois. C'est là que le spectre de la mère Albertine réapparaît, la chevelure en flammes :

Ses cheveux flambaient. Ils flambent toujours, Ce n'étaient pas des flammes de colère comme lorsqu'elle vient me crier des injures ou me faire les mêmes reproches qu'elle répète depuis plus de cinquante ans, c'était un beau halo jaune et rouge — celui des jours paisibles — qui n'étaient pas sans rappeler le coucher de soleil que je venais de dessiner. Pour une fois, Duplessis l'accompagnait. (Tremblay 2017a : 17)

Mais où est la limite entre l'imagination et l'imaginaire incontrôlé qui semble spontané ? Marcel glisse peu à peu dans son ancien mode de vie où la folie côtoie la réalité, altère la perception, inquiète, oblige à accepter les risques, car la force du désir réactive les anciens démons du *furor poeticus* :

C'est dans ces moments-là [...] que j'ai envie de jeter tous mes médicaments dans les toilettes, de tirer la chasse et de leur faire mes adieux en dansant. Malgré tous les dangers, la folie, les crises d'épilepsie, les périodes de dépression, celles de trop grande confiance en moi. Et de vivre, comme dans mon enfance, comme dans mon adolescence, dans la certitude d'être l'auteur de tout. Le grand créateur. Récrire les *Rougon-Macquart*, composer *La clémence de Titus* ou *La flûte enchantée*,

jeter sur la toile *Les Demoiselles d'Avignon* [...]. Être tout à la fois Zola, Mozart, Picasso, Michel-Ange, Debussy, Wagner, Fellini, Riopelle. Gabrielle Roy. Tout faire à leur place, les remplacer dans l'Histoire de l'Art, eux qui sont tout et moi qui ne suis rien. Et vivre comme avant avec mon chat, ma mère désormais en feu, les tricoteuses et leur grand savoir, le violon de mon oncle Josaphat. Vivre dans la maladie, vivre la maladie au lieu de croupir dans les Laurentides à faire des aquarelles naïves ! [...] Et traverser mes crises tout seul, sans aide, essayer l'écume de ma bouche, rester immobile des heures durant pour retrouver mes forces vives. Exister. Vivre. Dans le danger. (Tremblay 2017a : 137)

La transformation concerne aussi la peinture. Marcel veut abandonner le paysage, s'acharne au portrait. Il veut représenter sa mère :

Je n'arrivais pas à rendre l'étroitesse, la délicatesse d'un visage de femme, c'était toujours large, joufflu, massif. Et, chose étonnante, si ce visage avait eu à ressembler à quelqu'un, ç'aurait été à moi. Feuille après feuille — je les jetais au panier au fur et à mesure—, ce qui ressortait était une espèce de parenté avec moi [...]. (Tremblay 2017a : 126)

Impossibilité de sortir de soi ? Mais aussi problème de la subjectivité de l'art et du dépassement de la subjectivité ? Fonction noétique de l'art qui, ici, renvoie à la connaissance de soi ? Toujours est-il que la subjectivité retrouvée et affirmée transforme en retour les aquarelles où Marcel commence à introduire des personnages, y compris lui-même comme sur cette aquarelle en tons noirs :

Elle est toute noire. Sous un ciel torturé — les nuages s'entrechoquent, un orage se prépare, ça ressemble un peu à une illustration de Gustave Doré — un vieux monsieur Marcel transparent contemple l'horizon. Comme s'il attendait la première déflagration pour s'en aller. Comme s'il attendait qu'on le chasse de l'aquarelle pour laisser la place à la colère. Ou qu'il se préparait à aller la rejoindre, la colère, à s'unir à elle, à devenir elle. (Tremblay 2017a : 149)

La conclusion du roman surprend doublement. D'abord parce que la catharsis attendue du risque assumé n'a pas lieu. La crainte l'emporte et Marcel reprend la médication. La dernière partie du roman, « Postlude », le situe d'emblée, et le lecteur avec, dans une autre situation. Il n'est pas dans la maison du docteur Loïselle, mais, toujours à Nominique, dans sa chambre de l'ancien hôpital psychiatrique transformé en résidence pour retraités. Il n'est pas peintre d'aquarelles, mais un vieux qui, le matin, ne veut surtout pas manquer la cloche du petit-déjeuner au réfectoire. Quant à l'écriture : « À côté de mon lit, posés sur une chaise, mon journal et ma plume. Comme chaque matin je l'ai ouvert. Vide. Toutes les pages sont blanches. Pas un mot n'a été écrit. Je m'y mettrai peut-être un jour... » (Tremblay 2017a : 154).

À la suite d'*Un objet de beauté* cette coda tremblayenne n'est pas surprenante. C'est toujours le même Marcel, l'autre, celui qui n'est pas devenu l'écri-

vain, la face cachée de Tremblay, avouée et non avouée à la fois. Dans *Le Peintre d'aquarelles* elle est toute même complétée par les dessins dont Michel Tremblay est l'auteur déclaré et dont il décrit, par la plume fictionnelle de Marcel, la facture et l'effet. Serait-ce une preuve de plus du lien étroit entre l'auteur et son personnage-auteur ?

En guise de conclusion

La folie de Marcel dont on peut suivre le développement tout au long des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* et jusque dans *Le Peintre d'aquarelles* semble cacher le questionnement sur le don poétique — le *furor poeticus* — qui consacre le créateur, l'élève au-dessus du *profanum vulgus* et assure sa renommée. Dans le cas de Marcel, le questionnement est lié à la spontanéité de l'enfance et à sa disparition progressive, notamment dans un milieu marginalisé de la périphérie sociale et culturelle que « le petit garçon », le futur écrivain, et Marcel partagent. Dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, l'écrivain oppose, rétrospectivement, la voie du don spontané de Marcel à celle de l'apprentissage littéraire de « l'enfant de la grosse femme », observateur discret et patient de son *alter ego* Marcel et du monde. Et c'est cet apprenti qui rédige et plus tard dessine ce que Marcel n'a pas pu ou su écrire ou peindre. La construction fictionnelle narrative le concept de l'émergence de l'écrivain et d'une littérature construite à partir d'un terreau culturel marginalisé, privé, ou presque, de la parole, sans accès à la grande littérature. Sur le plan « personnel », les romans analysés témoignent du questionnement sur les limites de la folie créatrice, sur la liberté qu'elle exige et les risques qu'elle implique. En ce sens, Marcel serait la projection de la fragilité que l'écrivain ressent en lui aussi bien que la revendication de cette fragilité. C'est enfin un questionnement sur la marginalité, l'exclusion et leur dépassement.

Sources

Tremblay 2000 : M. Tremblay, *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.

Tremblay 2017a : M. Tremblay, *Le Peintre d'aquarelles*, Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.

Références bibliographiques

Barrette 1996 : J.-M. Barrette, *L'univers de Michel Tremblay : dictionnaire des personnages*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Biron 1998 : M. Biron, « Deconstructing Marcel », *Voix et Images*, vol. 23, n°3 (69), 593–597.

- Dance 2018 : F. Dance, « Le Peintre d'aquarelles de Michel Tremblay », *Quatre sans quatre, webzine littéraire*, » 12/8/2018. <<https://quatresansquatre.com/article/chronique-livre-le-peintre-d-aquarelles-de-michel-tremblay-1533388210>>. 24/11/2022.
- Eco 1965 : U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil.
- Jarosz 1999 : K. Jarosz, *Jean Giono — alchimie du discours romanesque*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Larochelle 2017 : C. Larochelle, « Entretien avec Michel Tremblay », *L'Actualité*, 13/10/2017. <<https://lactualite.com/culture/entretien-avec-michel-tremblay/>>. 24/11/2022.
- Piccione 1999 : M.-L. Piccione, *Michel Tremblay, enfant multiple*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Rocheleau 1996 : A.-M. Rocheleau, « La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2 (62), 337–350.
- Rochon 1999 : F. Rochon, « Fatalisme et merveilleux chez Michel Tremblay. Une lecture des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (71), 372–375.
- Smith 1983 : D. Smith, *L'écrivain devant son œuvre — entrevues*. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 204–242.
- Tremblay 2017b : G. Tremblay, « Michel Tremblay, ou le récit des obscurs intérieurs », *Le Devoir*, 4/11/2017. <<https://www.ledevoir.com/lire/512016/michel-tremblay-ou-le-recit-des-obscurs-interieurs>>. 24/11/2022.

Петр Килоушек

Лик Марсела: двојник Мишела Трамблеа

Мишел Трамбле се у свом делу отеловљује кроз бројне хетеронимне ликове. Често се теми животних обрта и личних судбина придружује тема писања, као и условљености стваралачке способности. У раду анализирамо Трамблеова дела у којима се систематично преплићу лични двојник и стваралачки двојник. У питању је шестотомна *Хроника Плашоа Мон-Ројал* (1978–1997), која под плаштом аутофиктивне породичне хронике прати рађање будућег писца. У овој преради Прустовог дела, написаној у трећем лицу, фигура неименованог писца појављује се као средиште око ког гравитирају и у ком се стичу други ликови кроз које се огледају опсесивне теме и поетика Мишела Трамблеа. Међу њима је и рођак Марсел, природно надарен за све врсте уметности, који ће завршити у психијатријској клиници. Мишел Трамбле посвећује овом лику последњи том шестокњижја под насловом *Предмет лејоше* (1997), и враћа му се у роману *Сликар акварела*, објављеном 2017. године. У овој анализи настојимо да издвојимо градивне елементе имлицитне поетике Мишела Трамблеа приказане кроз његовог двојника: катарзу, однос према стварности, однос према традицији, инспирацију, *furor poeticus*, лудило.

Кључне речи: квебечки роман, Мишел Трамбле, стваралачки двојник, интроспективни двојник, прерада.