

Voix et Images

Deconstructing Marcel

Michel Biron

Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix

Volume 23, numéro 3, printemps 1998

URI : id.erudit.org/iderudit/201393ar

<https://doi.org/10.7202/201393ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN 0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (1998). Deconstructing Marcel. *Voix et Images*, 23(3), 593–597. <https://doi.org/10.7202/201393ar>

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

Roman

Deconstructing Marcel

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

Imaginez que vous ne les connaissiez pas, que Marcel et sa famille vous soient totalement inconnus et que vous entriez dans l'univers de Michel Tremblay par son dernier roman, *Un objet de beauté*¹. Que vous semblerait-il? Au début, vous croiriez tenir entre les mains un roman naturaliste comme il s'en écrit encore — et de bons — un siècle après Zola. Cela s'intitulerait *Histoire naturelle et sociale d'une famille durant la Grande Noirceur* que vous n'en seriez pas autrement surpris. Le décor vous apparaît familier : une chambre aussi exiguë que l'était celle de Gervaise Macquart au début de *L'assommoir*. Ses deux occupants, Marcel et sa mère Albertine (bonjour Proust), se ressemblent beaucoup, selon un tropisme héréditaire typiquement naturaliste — qui jouera pleinement à la fin du roman lorsque la famille tout entière finira par retourner là où elle est née, rue Fabre. Et puis voici Nana, la tante bienveillante de Marcel, qui va mourir, et avec elle un monde ancien, le seul qui soit chaleureux, habitable. Sans Nana, Marcel n'aura plus aucun refuge. Il n'y aura plus que la beauté blanche et silencieuse du parc Lafontaine. C'est là, assis sur un banc comme s'il était encore à l'école, c'est là que s'opère la plus inattendue des métamorphoses et que, animé tout à coup d'un irrésistible frisson, notre héros naturaliste *disjoncte*.

Rien ne nous avait préparé à cette prodigieuse et soudaine inspiration qui s'empare de Marcel, enfant dans un corps d'homme de 23 ans, et qui l'amène à inventer des histoires de son cru. Pour expliquer une métamorphose aussi radicale, il aurait autrefois fallu parler de grâce, car tel est bien l'état dans lequel se trouve Marcel. Disons plus prosaïquement que le héros romanesque est tout à coup dénaturalisé, exilé de son univers premier et projeté, de manière aussi fulgurante que possible, hors des limites du roman lui-même. Le lecteur s'imaginant que Marcel était fait tout d'une pièce découvre un personnage double, triple, innombrable, insaisissable, invraisemblable. Ce n'est plus un personnage parmi d'autres : tout tourne autour de lui, comme si les autres protagonistes étaient des prolongements de lui-même, comme s'ils étaient ses propres personnages, ses objets de beauté. Quatre fois, sous quatre formes différentes, Marcel réécrit son roman familial : la première est un scénario de film tourné en Angleterre (dans un pub appelé «La Truie qui tête»), la deuxième, une nouvelle inspirée de Gabrielle Roy, la troisième, une description d'un tableau de Marcello del Plato Monte Royale, dit le Marcello (1459-1548), la dernière, une interprétation unique de la célèbre Sonate à la lune («La sonatine à la lune»).

Inventées à d'autres fins que des fins romanesques, ces histoires conservent tout de même avec le roman des rapports étroits, que ce soit à travers l'invention du héros ou, plus laborieusement, par les rapports explicites entre les « crises » de Marcel et ses élans d'inspiration. La plus remarquable de ces histoires intercalées est la plus éloignée du contexte romanesque immédiat et du réalisme en général : il s'agit de la glose jubilatoire du chef-d'œuvre de Marcello, « Le jugement dernier », précédée de révélations troublantes sur Michel-Ange (le plagiaire de Marcello...), pages qui sont parmi les plus extraordinaires de ce roman. Michel-Ange aurait sciemment recouvert le tableau de Marcello comme s'il s'agissait d'un palimpseste, de peur que l'incontestable chef-d'œuvre de son prédécesseur ne surpasse le sien, ce qui explique bien sûr pourquoi le tableau de Marcello est toujours demeuré inconnu des meilleurs spécialistes du Quattrocento. « Le jugement dernier » représente le héros entouré de sa famille immédiate puis, peints plus petits — Marcello concède n'avoir pas respecté les lois de la proportion —, deux cent neuf damnés, anciens bourreaux du héros. On devine qu'il s'agit là des personnages qui peuplent tout l'univers des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, chat inclus. Comme dans la scène finale du dernier film de Woody Allen, *Deconstructing Harry*, où l'on voit converger vers le héros écrivain chacun des personnages qu'il a inventés, voici enfin Marcel entouré de tout son monde.

L'amateur de constructions réalistes n'appréciera peut-être pas beaucoup ce chapitre, auquel il pré-

férerait, à tort il me semble, la trame principale. Là, il est vrai, le roman retrouve ses règles et le narrateur ne se perd pas dans les parenthèses métatextuelles comme c'est le cas dans les histoires de Marcel, toutes truffées de commentaires sur la valeur de telle scène, de tel paragraphe, de telle image. Pourtant, si l'on peut avoir des réserves sur l'écriture de Tremblay — trop pédestre, même dans ses excès —, il n'y a pas deux romans en un : la maladie de Nana, la folie de Marcel, les malheurs d'Albertine n'ont de sens — et de réalité — qu'en fonction du besoin d'invention qu'ils provoquent. Le réalisme n'est jamais un simple résidu chez Tremblay, comme un reste d'une esthétique ancienne dont il ne parviendrait pas à se déprendre. Il s'agit d'un réalisme baroque, ouvert à toutes les libertés d'écriture, voire essentiel à celles-ci. Ce serait une erreur de lecture de conclure, à partir de ce qui précède, que Tremblay cherche ici à prendre ses distances vis-à-vis de son ancienne manière. Il y a à boire et à manger dans cet *Objet de beauté* justement parce que l'ancienne manière est plus maîtrisée que jamais, comme dans cette scène, grave et comique à la fois, où Albertine accompagne Nana en ambulance jusqu'à l'hôpital :

— Tu veux pas me tenir la main [demande Nana à sa belle-sœur] ? Y me semble que ça me ferait du bien.

— On arrive, là... On est presque rendus au bout du parc Lafontaine.

— Tiens-moi la main pareil, Bartine! [...]

C'est correct, Bartine, personne nous voit! [...] Laisse-toi aller, un peu, ça a pas de bon sens de se

raidir de même! Pis fais-moi une promesse. S'il vous plaît. Promets-moi que tu vas me prendre la main sans discuter si j'te le demande, à l'hôpital, quand ça va aller plus mal. (p. 140-141)

Muette, incapable de consoler celle qui lui prend la main de force, Albertine se ferme au nom d'un principe de réalité qui lui interdit de faire « comme si ». Assujetti à cet interdit maternel, Marcel, « objet de beauté », est aussi un objet de désir, le désir du « comme si ».

**

Hélène, personnage principal de *L'île de la Merci*², deuxième roman d'Élise Turcotte, ne veut rien savoir du « comme si »: « les images ne l'intéressent pas » (p. 55). Elle s'intéresse aux mots dans leur pouvoir de signifier les choses, de les réaliser. À la différence de Marcel, ce n'est pas pour les charger d'un pouvoir d'invention, ce n'est pas pour transformer la réalité: c'est pour la former une première fois, pour donner une forme à ce qui en manque depuis toujours. Est-ce parce qu'elle a seulement quinze ans et qu'elle s'ouvre tout à coup au monde des mots? Peut-être, mais c'est aussi et surtout qu'elle habite un monde si pâle, si minuscule qu'il paraît vide de sens, sans histoire. « Rien n'est vraiment joyeux, et rien n'est encore mort. Tout est seulement un peu parti, disparu, délavé. » (p. 14) Dans ce monde-là, la réalité ne se présente qu'*atténuée*: le quotidien n'a de sens que gradué, il est un peu plus ceci et un peu moins cela. Les choses n'évoluent pas beaucoup, mais tout de même un peu: elles fluctuent, au gré

des circonstances, avec pour seule permanence une inquiétude sèche, une terreur discrète et tenace, la peur d'une catastrophe.

Le pari consiste ici à décrire le plus précisément possible ce qui se présente comme flou, insaisissable, à travers la conscience aux aguets d'une adolescente en crise d'identité. Au « tous-les-jours de l'existence » s'ajoute en contrepoint un fait divers qui donne prise aux obsessions d'Hélène: on a trouvé, dans l'île de la Merci, située au nord de Montréal, le cadavre d'une jeune fille âgée elle aussi de quinze ans. Les angoisses juvéniles d'Hélène vont désormais se fixer sur cet événement dont parlent les journaux et les gens du quartier. Ce malheur en annonce un autre, pense-t-elle par ailleurs avec une crainte mêlée d'envie. Elle attend en effet un événement digne de ce nom, un événement qui la propulserait dans l'existence: « Quelque chose va arriver, quelque chose est sur le point de se produire. » (p. 178) Ce sera, à la toute fin du roman, une mort que l'on n'attendait pas, le suicide de la sœur d'Hélène. Mais cet événement a quelque chose de marginal et d'irréel par rapport aux inquiétudes d'Hélène: la tragédie semble condamnée à ne se produire qu'à l'arrière-plan. Comme le peintre Marcello chez Tremblay, le narrateur de Turcotte ne se préoccupe pas des lois de la proportion. La catastrophe, loin de changer le cours des choses, appartient au règne du quotidien, de l'insignifiant.

L'ordinaire peut produire de très bons romans, comme l'a déjà montré Turcotte dans *Le bruit des choses vivantes*³. Mais ici l'ordinaire est moins raconté qu'exposé et parfois

surexposé. C'est là peut-être un effet de l'écriture fragmentée pratiquée ici avec zèle : les phrases nominales, si nombreuses que cela finit par ressembler à un procédé, isolent des mots comme pour les charger d'un poids de vérité. Il en va de même pour les paragraphes faits d'une phrase courte à l'allure de maxime détachable — « Elle a aussi connu l'amour qui pour elle était le non-amour. » (p. 189) Pourquoi vouloir faire à tout prix du grandiose, du plus-que-poétique, avec de l'infime ?

**

Sergio Kokis n'a commencé à publier que depuis 1994 et voici déjà son quatrième roman, intitulé *L'art du maquillage*⁴. Finie l'époque où l'écrivain entrait timidement sur la scène littéraire par un petit livre offert aux « happy few ». *L'art du maquillage*, comme les romans précédents de Kokis, a du volume et ne s'en excuse pas. La critique a d'abord apprécié la gouaille de cet auteur venu du Brésil, s'il faut en croire les nombreux prix littéraires qu'a mérités l'auteur dès son premier roman, *Le pavillon des miroirs*⁵. Mais déjà les romans suivants ont fait moins de bruit et le tout dernier, en dépit de ses airs provocants, me paraît terne, long et peu inspiré.

L'art du maquillage décrit l'univers de la peinture et plus particulièrement, comme son titre le suggère, l'art de la contrefaçon. L'auteur ne parle pas ici en simple dilettante : il est lui-même peintre, connaît à fond la technique du métier et a des idées bien personnelles sur les impostures de l'art contemporain. Le maquillage dont il s'agit ici n'a rien à voir avec

celui dont Baudelaire faisait jadis l'éloge : il est plutôt au service de trafiquants sans scrupules. L'intrigue se résume à quelques bons coups du narrateur, Max Willem, jeune peintre montréalais. L'idée lui est venue de financer un séjour d'études à New York en imitant deux peintres paysagistes québécois : Marc-Aurèle Fortin et René Richard. Comme il est extrêmement talentueux, il développe en peu de temps une impressionnante collection de faux. Les collectionneurs et experts du milieu artistique montréalais n'y voient que du feu et lui achètent tout avec enthousiasme. Une fois installé à New York, il passe à Egon Schiele et contrefait ses faux nus décharnés : le succès est encore plus grand. Tous les collectionneurs ne sont cependant pas dupes de son art et l'un d'eux, un Juif newyorkais assez immoral, offre à l'artiste d'aller parfaire son travail à Anvers chez un maître ès contrefaçon qui le fait entrer dans les ligues majeures. Il y fera un peu de tout, des Primitifs flamands jusqu'aux Modernes. Au bout de quelques années de cette vie clandestine et factice, une fois son âme vendue à Méphistophélès, notre Faust décide de retourner en Amérique pour fuir ses complices d'hier et pour récupérer si possible son âme. Doué comme il est, c'est presque une formalité.

À cette fable postmoderne sur l'ère du faux se superposent une galerie de portraits de femmes nues, s'offrant plus ou moins vénalement au héros, ainsi que de longues et pas toujours originales réflexions sur l'art de la contrefaçon. D'un bout à l'autre du roman, on a l'impression d'entendre les mêmes clichés sur les impostures de l'art. Tous les person-

nages tiennent un discours semblable, comme s'ils étaient incapables de penser par eux-mêmes. Il devient même parfois difficile de ne pas rire d'eux tant les paroles qui leur sont attribuées ressemblent à des sentences: «Chaque culture a le snobisme de ses carences, je suppose» (p. 227); «Le nom, c'est comme le corps d'une personne. Il ne faut jamais le bousculer. Vous ne trouvez pas?» (p. 267) Le héros lui-même n'est pas en reste dès qu'il s'agit de célébrer la beauté des femmes: «Elle regorgeait d'une réalité si saturée de sens et de beauté que tout mon être se sentait revivre en sa présence.» (p. 275) Candide au pays des masques, le narrateur-peintre avoue le plus simplement du monde ne pas trop se soucier de style, sûr de son talent: «[...] il me suffisait de me laisser guider par cette matière sans trop me préoccuper des questions de style» (p. 211). Un roman sans style? Roland Barthes disait naguère de Gide qu'il était un écrivain sans style, modelant sa phrase à la manière des

écrivains classiques. On ne saurait évidemment rapprocher Kokis, maquillé ou pas, de Gide. Le «style libre» pratiqué dans *L'art du maquillage* s'inscrit dans un tout autre univers de sens. Au lieu de prendre appui comme Gide sur une tradition classique, il se nourrit des mignardises de l'époque, quitte à parer d'audace son innocence — voir les quelques flèches lancées vers les amateurs de Rothko. Son centre de gravité ne tombe pas seulement en dehors de l'auteur: il tombe en dehors de la littérature elle-même.

1. Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1997, 340 p.
2. Élise Turcotte, *L'île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997, 202 p.
3. Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991.
4. Sergio Kokis, *L'art du maquillage*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels», 1997, 369 p.
5. *Id.*, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels poche», 1994, 372 p.