

Tangence



Pour une lecture incandescente

Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal, 1993, 239 pages.

Michèle Bernard

Number 44, June 1994

La référence littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025818ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025818ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bernard, M. (1994). Review of [Pour une lecture incandescente / Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal, 1993, 239 pages.] *Tangence*, (44), 125–128. <https://doi.org/10.7202/025818ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LIRE

Pour une lecture incandescente

**Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre*,
Montréal, Boréal, 1993, 239 p.**

[...] l'apogée de la peinture, en ce qui me concerne, a été atteint par ces investigateurs passionnés du corps humain qu'étaient les expressionnistes. Les expressionnistes, bien entendu, sont désespérés et crient après leur âme, crient pour que surgisse des apparences le vrai visage de l'homme.

Le désespoir est plus fécond que le souci de la décoration. (p. 94)

Avant même d'ouvrir *Homme invisible à la fenêtre*, deux grands yeux, illustrés sur la partie supérieure de la couverture du roman, nous transpercent déjà de leur regard incisif. Ce sont ceux de Max, un artiste-peintre vivant au sixième étage d'un immeuble désaffecté, tour d'où il ne descend à peu près jamais.

Depuis le « Big Bang », entendre la collision qui lui a ravi l'usage de ses jambes et a provoqué chez lui un élan créateur, Max peint frénétiquement. Transformée d'abord en abstraction, l'anatomie humaine envahit maintenant tous ses tableaux. Sur les passants de la rue et sur les âmes abîmées défilant dans son atelier, l'artiste rivé à son fauteuil se livre à une lecture pénétrante qui veut extraire le cri inopiné de la beauté : « ce sont des portraits volés à des corps qui ignorent à quel point la perfection se tient là où ils ne la soupçonnent pas » (p. 183). Tels des geysers, des corps morcelés jaillissent du coup de pinceau dans une

tourmente de teintes flamboyantes : des têtes fauves aux cheveux ignés, des yeux de braise, des bras embrasés, des jambes qui se consomment, des sexes en éruption.

On aura reconnu, dans cette manière incendiaire, la tendance expressionniste, la seule apte à ébranler le protagoniste. L'art « maximilien » se penche sur l'essence de la condition humaine. Ainsi la subjectivité s'accomplit, dans ce roman de Proulx, non seulement au sein de la narration homodiégétique, mais trouve son plein épanouissement par le truchement de l'expressionnisme, art qui met en cause le « sujet contemplateur » et ce qu'il éprouve au cours de l'expérience esthétique¹. Dans sa structure même, l'œuvre exprime cette quête, les chapitres se découpant en une galerie de portraits démembrés comme autant de mises à nu qui conduisent au portrait de soi ; au terme de ce processus se dressera, en effet, une entité totalement visible, composée de la somme de ses parties dissonantes : l'autoportrait reconstitué. Ici l'hybridité ne relève point d'astuces narratives ; elle constituerait plutôt, sur le plan de la diégèse et de façon très originale, une fin en soi :

Aux pieds de la toile immense, il y a un homme assis que les autres cachent, un accroc statique dans la polyphonie des mouvements, une chose sur une chaise qui pourrait être moi. Pourtant, je ne suis pas sur cette chaise. Je suis debout dans la toile immense, j'ai la tête ensoleillée de Maggie sur le torse impeccablement pur de Julius Einhorn, j'ai le sexe de Mortimer qui ne faiblit jamais, les mains noueuses de Julienne et les bras de Pauline, j'ai les jambes puissantes de Laurel (p. 238).

Au cours de ce projet de rapaillement, il arrive parfois que les doigts de la colère s'éclatent sur la toile « pour cause de morcellement irréversible », comme lors des visites de ceux qui sont rémunérés pour faire le bien, des personnes très *politically correct* au regard desquelles le sujet hors « norme » (mot qui n'a de sens, à mon avis, qu'entre guillemets) devrait être domestiqué et confiné dans un établissement pour « bénéficiaires autonomes ». Mais isole-t-on de la sorte les gens à lunettes, de rétorquer Max au monsieur bien élevé qui remonte nerveusement sa monture en fermant son dossier (p. 75).

La force créatrice de Max se canalise dans la lutte contre les miroirs, toutes les formes de miroirs réducteurs et assujettissants

1 «Le néo-expressionnisme», *Vie des arts*, n° 108, automne 1982, p. 16.

qui s'acharnent à ne pas lui renvoyer sa véritable image, aussi bien le miroir-plan que les reflets réfractés par le regard de l'autre. Lors de ces confrontations, c'est notre perception à tous qui est examinée : « Qu'on se le dise. Le corps normal est blanc, adulte, hétérosexuel, masculin, chrétien. Et productif » (p. 71). Inévitable proie des regards, l'être « anormal » s'esquive plus souvent qu'autrement pour laisser place au rapport à l'altérité qu'il réveille en nous-mêmes :

Ce n'est pas vraiment souffrant, le syndrome de la transparence. On sait qu'on en est atteints lorsque les yeux des autres se lorient sur nous comme des limaces ou au contraire détalent à fond de train, ce qui revient au même. Il est périlleux de tester la capacité humaine à affronter calmement l'Anormal (p. 101).

Quand Max fracasse des images spéculaires en représentant la matière fragmentée, il aspire à reconstruire, à recréer une forme d'intégrité, à inventer un nouveau stade du miroir où l'homme jouirait d'une capacité de restructuration. Au contraire, le redoutable Gerald Mortimer, ami de toujours, « plus que frère », fait œuvre de destruction ; ses sculptures anarchiques transmuient les êtres vivants en un carnaval de la monstruosité, une manière de méga-Tchernobyl irradiant sur toute la planète. Pour l'œil radioactif de Mortimer, « il n'y a que de l'horrible et du plus horrible », l'art est « une compétition avec la laideur horrible du monde » et le beau, « une maladie métaphysique » (p. 24). Au volant du véhicule lors du « Big Bang », Mortimer est demeuré intact en apparence seulement ; en vérité, il est tout à fait démantelé. Aussi le portraitiste tentera de saisir par la couleur « l'aura douloureuse » du noir personnage dans le but de lui dérober son âme et de le libérer enfin d'un énorme boulet.

Tout au long du récit, Max s'emploie corps et âme à assassiner sa vie passée. À plus forte raison lorsqu'il aperçoit Lady, la femme de son autre vie, à la fenêtre de l'immeuble d'en face. L'écrivaine noctambule l'interpelle en énonçant un récit autoreprésentatif où deux amoureux, communiquant par téléphone, resteraient à jamais à l'orée de leur désir afin de l'immortaliser. Un matin où Max se sent suffisamment guerrier pour surgir de l'obscurité et anéantir l'espace qui les sépare, il ne décèle qu'un parfum de fiction. La femme lui a échappé à nouveau, mais, poursuivant son épopée, il découvre une nouvelle muse, une teinte recherchée depuis longtemps qu'il fait sienne :

Brun sombre mouillé par du rouge. Terre de cassel. C'est la chaleur de la terre qui fermente [...], c'est la laideur devenue beauté subjective, la couleur dont les corps ont besoin pour s'arracher au limon et commencer à vivre. [...] je ferme les yeux et je donne vie à des corps qui se lèvent, je vois des vivants terre de cassel qui s'allument partout où la noirceur est à combattre. Je suis vivant (p. 223-224).

Voilà donc un aperçu du prisme de l'œuvre de Proulx. J'ajouterai encore que la palette de la romancière est formée d'une flambée de mots crus d'où fuse une myriade d'étincelles de vérité. Toutes ces spéculations sur le regard pourraient bien étendre notre champ visuel, à nous les plus ou moins éclopés de la vue, jusqu'à la traversée des miroirs déformants. Quand l'art enlumine ainsi la littérature, la lumière s'écrit (s'écrite...).

Michèle Bernard