Eunoïa
ISSN XXX-XXX

Traces, cicatrices, stigmates : signes visibles et invisibles de la vulnérabilité

Maude Déry
Université Laval
Eunoia.

1. *Requiem* : genèse et mutations

L'idée d'écrire un roman autour du lien entre un peintre et son modèle m'habitait bien avant de formuler les interrogations théoriques qui balisent la deuxième partie de ma thèse. L'objectif initial poursuivi par l'écriture de *Requiem* consistait à transmettre une certaine forme d'intimité développée entre l'artiste et le poseur, mais sans verser dans le texte explicatif. Dès les premières lignes du roman, je possédais une vision assez claire des thèmes qu'il me faudrait aborder : l'identité, la création, la famille, l'empreinte du passé sur le temps présent, et, bien sûr, le rapport entre vie et mort, vérité et mensonge. Cela dit, même si ces questions n'ont cessé d'influencer mon écriture, c'est l'histoire au grand complet qui s'est modifiée au fil des nombreuses réécritures.

Une seule préoccupation est demeurée : celle de renverser les schèmes relationnels habituels du récit du peintre contemporain en proposant à la place du peintre *une* peintre et à la place de la poseuse *un* poseur. D'aucuns y verront une volonté féministe, une manière de rébellion contre une forme de pouvoir unilatéral. Sauf que cela reviendrait à réduire le roman à ce qu'il n'est surtout pas : un pamphlet, ou encore une thèse, au sens de démonstration d'une problématique précise. La création se situe, pour ma part, aux antipodes d'une telle logique, puisqu'elle s'ancre d'abord et avant tout dans l'intuition et l'inconscient. L'écriture de *Requiem* a donc été portée par la curiosité, celle qui me permettrait de mieux comprendre les tenants et aboutissants d'une relation aussi peu exploitée dans la sphère littéraire actuelle.

Je désirais aussi offrir aux personnages du peintre et du modèle une tribune équivalente afin qu'ils expriment chacun leur point de vue sur l'expérience artistique qu'ils vivraient. L'instance narrative, double, permet au lecteur de connaître les protagonistes en profondeur, pas seulement en fonction du discours de l'autre. Deux narrateurs, l'un modèle nu, l'autre peintre ecclésiastique, vivent en huis clos dans le couvent du village qui les ont vus naître. Il m'est apparu, en cours de rédaction, que ce choix profiterait autant au personnage du peintre qu'à celui du modèle et au récit qui avancerait lentement, comme à rebours du monde effréné dans lequel nous sommes habitués d'évoluer. Christophe et Frédérique, alias Sœur Hortense, devraient

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

donc s'apprivoiser l'un l'autre avec leurs blessures et leurs manques, leur vulnérabilité commune. Le huis clos que constituait le couvent a favorisé les confrontations et les échanges entre eux, de même que l'avènement d'une parole libératrice engageant la création.

La motivation profonde d'Hortense s'est précisée en cours d'écriture. Au départ, je l'envisageais comme une mystique dans son acception la plus pure. Une jeune novice qui se serait soumise aux préceptes de Dieu avec une ferveur peu commune. Or, une question demeurait : comment en vient-on à préférer la vie monastique à toute autre forme de projet existentiel? La réponse a surgi d'elle-même, après plusieurs versions insatisfaisantes du roman. Il me semblait que pesaient sur Mère Clotilde, la directrice de la congrégation, une sorte de démenti perpétuel, une ambiguïté narrative qui provenait de l'attachement presque obsessionnel qu'éprouvait Sœur Hortense pour la vieille femme. Ce personnage constituait pour moi une forme de clé à la quête spirituelle de la narratrice de *Requiem*.

L'expérience artistique, en ce sens, devient elle-même sacrée, dotée d'une profondeur qui provient du désir d'Hortense, celui d'apprendre à connaître sa mère biologique qui n'est autre que Mère Clotilde, sa supérieure et mentor. Je trouvais intéressant de mettre en scène une narratrice qui tente de faire coexister des besoins intrinsèques : ceux de réapprendre à peindre des modèles nus et de panser sa blessure d'abandon. L'arrivée de Christophe dans le couvent donne à Hortense le moyen de rebâtir sa confiance en elle, de libérer une parole qu'elle aurait voulu museler à jamais. Christophe, lui-même aux prises avec une « dualité irréductible » depuis la noyade de son petit frère Nathan et la trahison de Richard, son seul confident, consent à s'abandonner et à s'ouvrir à la novice parce qu'il pressent chez elle une fragilité qui fait écho à la sienne. Le langage constitue pour l'un comme pour l'autre un vecteur de changement et de connaissance. Par lui s'opère une mise à nu et un dépouillement identitaire qui les mènent vers le pardon : de soi et de l'autre.

La création devient commune, instinctuelle et surtout déliée de toute attente prédéterminée. La toile qu'ils élaborent dans l'atelier, qui ressemble aux œuvres naïves de l'enfance, naît d'un désir de transcendance, d'une ouverture à l'inconnu, au sens caché des choses. Leur corps travaille l'œuvre et s'y imprime à rebours des codes canoniques ou d'une ligne esthétique définie. Ils jouent avec la couleur comme le musicien s'amuse à produire des gammes. L'amitié qui les lie, loin des relations unilatérales entre le peintre et son modèle où le premier perçoit le second comme un simple sujet d'observation, s'ancre dans une spiritualité commune, livrée au hasard des émotions et des événements. C'est ce qui poussera Hortense à peindre, à la suite du départ de Christophe, son autoportrait intitulé *Naissance Sauvage*, une synthèse de ses identités multiples en même temps qu'une promesse de recommencement.

2. Le roman du peintre : constantes et évolution

Dans *Requiem* la poïétique se nourrit de la fragilité de l'autre, tout comme elle engage celle de l'artiste, qui doit consentir à se *mettre à nu*, sans quoi son

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

œuvre lui apparaîtra dévitalisée, d'une portée limitée. La rédaction du roman a donc permis de découvrir chez mes personnages ce *territoire de fragilité* où rien n'est gagné d'avance, cette zone d'incertitude qui, bien que déstabilisante, marque souvent le début d'un nouvel équilibre. L'intrigue développée s'éloigne d'une conception convenue de la relation créateur/muse à l'œuvre dans bons nombres de romans du peintre (contemporains ou non), où l'érotisme constitue le principal vecteur de l'œuvre. Comme en témoigne Nancy Huston dans un essai consacré à ses expériences passées en tant que modèle vivant, la plupart des scènes de pose de ces récits se déroulent selon un cadre préétabli : « l'artiste est un homme, son modèle est une femme. L'homme détient le pinceau. […] Il « croque »; la femme se laisse « croquer ». […] elle est nue, silencieuse, passive » (2011 : 23).

Le roman du peintre met traditionnellement en scène ce type de schéma relationnel basé sur l'assentiment et la déférence polie du modèle. L'œuvre, dans ce cas, symbolise pour le peintre une sorte d'idéal qui ne peut être atteint qu'au prix de sacrifices extrêmes et de renoncements aux autres et au monde. Dans cet esprit, les figures de l'artiste semblent mues par une même passion : celle de recréer l'illusion de la vie, d'enfanter un monde par leur seule énergie. L'écrivain recourt aux artifices de la prose pour montrer les dangers d'une peinture *incarnée*, devenue un *système* vivant en soi.

Balzac, à cet effet, introduit les bases d'un genre romanesque qui trouve encore écho aujourd'hui sous des formes similaires. « *Le chef-d'œuvre inconnu* est l'œuvre essentielle et, pourrait-on dire, fondatrice de ces récits sur le peintre et sa création » (1998 : 50), conclut Roland Bourneuf dans son étude croisée sur la littérature et la peinture. Elle marque une sorte de tournant dans la symétrie qui lie les deux arts depuis toujours, du moins depuis que le célèbre *Ut pictura poesis* (« Une poésie est comme une peinture ») d'Horace a fini par transformer leurs affinités en dogmes devenus aujourd'hui désuets. Avec *Le chef-d'œuvre inconnu* (Balzac, 1832) se multiplient pourtant toutes sortes de récits largement inspirés ou non de la vie de peintres connus, formant ainsi une variété particulière de la biographie. En puisant leur matière à fiction chez les artistes du XIXe siècle, des écrivains comme Balzac, Zola, Wilde, par exemple, ne pouvaient s'empêcher de réfléchir à « l'idéal de pureté artistique qui touch[ait] puis occup[ait] entièrement le terrain des arts plastiques » (Mavrakis, 2008 : 64). Les peintres de l'époque, entraînés dans la crise de la mimésis survenue avec le célèbre *Laocoon* (1763) de Lessing, nient progressivement toute référence à la nature, ce qui provoque, malgré leur évidente émancipation par rapport à leurs homologues littéraires, une sorte d'impasse irrécupérable. *L'art pour l'art*, voilà ce à quoi ils aspirent dorénavant, leur peinture devenue une fin en soi, repliée sur ses propres combinaisons de formes et de couleurs, dérivant tranquillement vers une inquiétante absence de sens.

À l'inverse, les romanciers misent sur la peinture figurative pour traiter du mythe créateur, jusqu'à en faire le point focal de leur intrigue. En ce sens, Mavrakis souligne que « [c]'est un peu comme si la figuration interdite, expulsée des tableaux, trouvait refuge provisoire dans cette nouvelle forme de roman, réactivant à travers cet hébergement inattendu d'un art par l'autre

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

leur histoire commune » (2008 : 110-111). On peut également prétendre à une admiration à peine voilée pour les peintres, seuls capables d'engendrer l'être dans sa présence matérielle par le biais de la couleur, alors que les écrivains constatent désormais l'irrémédiable limitation de leur art.

D'un autre côté, ces récits du peintre mettent en garde contre la dissolution du sens dans l'abstraction en montrant des personnages « au point d'impossible où se dévoile [leur] visée » (Mavrakis, 2008 : 169), entraînés malgré eux dans la destruction de leur art et bientôt de leur existence. Le lecteur assiste à une suite tragique d'épreuves, de moments de solitude et de dépressions, avec, à la clé, la mort physique ou morale du héros et, corrélativement, de l'amante et modèle, alors dépossédée d'un regard *créateur*. Frenhofer, le peintre imaginaire du *chef-d'œuvre inconnu*, est quant à lui médusé par sa « belle noiseuse », portrait d'une courtisane nommée Catherine Lescault qu'il garde jalousement auprès de lui, la perfectionnant de jour en jour jusqu'à ce qu'il sente ses cheveux remuer et sa chair s'agiter. Dans son esprit, l'œuvre qu'il tient sous les verrous, à l'abri des regards indiscrets, n'est ni plus ni moins qu'une « femme avec laquelle [il] pleure, […] ri[t], […] cause et pense » et dont il est « père, amant et Dieu » (Mavrakis, 2008 : 43).

Une même tangente se dessine dans *L'Œuvre* (1885) de Zola, où les actions de Claude Lantier, peintre à l'ambition démesurée, sont portées par un semblable désir de pureté. Plusieurs autres récits, versés dans le fantastique, témoignent quant à eux d'une effervescence pour la thématique du double et de l'immortalité qu'elle sous-tend. *Le portrait de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, de registre fantastique, donne à voir l'obsession du modèle pour son effigie peinte. L'art, par une opération transgressive, se retourne contre Dorian Gray après qu'il a formulé le vœu de « demeurer jeune à jamais et que ce fût le portrait qui vieillisse, que sa beauté à lui demeurât intacte et que ce fût le visage peint sur le tableau qui fasse les frais de ses passions et de ses péchés » (Wilde, 2006 [1891] : 145). Ainsi, de jour en jour, son double peint se creuse de rides, de cicatrices et se fane, jusqu'à ce que Dorian, pris de remords et de honte, assassine Basil Hallward, l'homme à l'origine de son portrait, avant de mourir de façon théâtrale. D'autres tels Maupassant, Huysmans ou Octave Mirbeau, ont voulu jouer de cette ambiguïté mimétique, dans un but, peut-être inavoué, de garder intact le « rêve de peinture » qu'ils entretenaient depuis longtemps.

Avec le temps, les œuvres romanesques interrogeant le rapport du peintre à la création se concentrent davantage sur le mythe *personnel* de l'artiste. Il n'est plus question du peintre en tant que génie et dieu, préoccupé par la question de l'incarnation, mais bien de ses doutes quotidiens, de ses aspirations profondes parfois incompatibles avec le reste de la société. À cet égard, des récits comme *La montagne secrète* (1961) de Gabrielle Roy ou *La mort vive* (1980) de Fernand Ouellette, empreints d'une sorte de spiritualité mystique, témoignent d'une recherche constante du sacré dans l'art. Dans le cas de *La montagne secrète*, Pierre Cadorai, le personnage principal, veut recréer la splendeur d'une montagne du Grand Nord canadien, celle qui porte, croit-il, une vérité universelle. Comme chez Proust (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919), l'objet de désir du peintre, lorsque projeté sur la toile, ne conserve de ses origines qu'une sorte d'émotion primitive.

.

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

La thématique de l'intériorité domine les discours des personnages de peintres, de même que les récits s'attachent à la banalité de leur existence. C'est notamment ce qui se trame dans les *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon, qui a décidé de mettre en scène des peintres universellement reconnus (Piero della Francesca, Goya, Van Gogh, Watteau) pour mieux cerner leur relation à l'échec. Les histoires de ces « vies minuscules » sont celles d'artistes sur le point de sortir de l'anonymat, n'ayant pas encore modifié le cours de l'histoire, mais persévérant dans leur vocation en dépit de cette non-reconnaissance. Pour saisir l'homme au plus près de sa quête, Michon choisit souvent de donner la voix aux modèles. Leur regard non pas érudit, mais empreint d'une douce naïveté ajoute une couche de sens supplémentaire à l'œuvre : celle-ci est réévaluée au profit de leurs ressentis et des impressions qu'elle laisse en eux.

C'est ce qui se passe aussi avec des fictions comme *Moi, la putain de Rembrandt* (1998) de Sylvie Matton, *La jeune fille à la perle* (2000) de Tracy Chevalier ou encore *L'Odalisque* (2000) de Dominique Sampiero, où le modèle de Matisse détaille de façon poétique son expérience de la création. En accordant préséance aux figures du modèle, les écrivains attestent du rôle incontestable, voire primordial de ce dernier dans l'avènement puis l'achèvement du projet pictural. Leur subjectivité se mêle à celle du créateur pour multiplier les points de vue sur le processus artistique. La nature de leur relation reste toutefois fortement ancrée dans un érotisme balisé par un jeu de pouvoir intentionnel. La plupart du temps, l'homme orchestre les postures à adopter et le modèle, souvent une femme, se plie consciemment à ses volontés. Dans *Les relations d'incertitude* (1987) d'Anne Walter, une jeune modèle se soumet aux diktats du peintre Volodia, qui n'hésite pas à lui faire subir les pires bassesses pour alimenter son œuvre. Même docilité obligée chez la jeune Marie van Goethem des *Filles peintes* (2014) de Cathy Marie Buchanan ou encore chez les belles rousses que peint inlassablement Philippe, l'un des deux narrateurs (l'autre étant sa femme, peintre également) des *Portes closes* (2013) de Lori Saint-Martin, qui n'hésite pas à qualifier son expérience de « viol ».

De fait, les romans du peintre contemporains, même s'ils ne montrent plus la réification du modèle comme dans les récits de facture balzacienne, continuent néanmoins de corroborer l'idée d'une relation asymétrique entre l'artiste et le *sujet* de l'œuvre. Ce dernier, par la tribune qui lui est désormais octroyée, pénètre dans les arcanes de la création en témoignant des incidences d'une obéissance consentie. En cela, le personnage du modèle se charge d'un érotisme troublant, exerçant un certain ascendant sur la figure de l'artiste. Néanmoins, le cadre régissant les séances de pose demeure quant à lui inchangé : c'est toujours le peintre qui dicte les actions à entreprendre selon ses intentions premières. La liberté du modèle, en ce sens, n'est ni plus ni moins qu'un leurre.

Malgré tout, des auteurs d'horizons différents ont su jouer d'audace en présentant une intrigue axée sur la vulnérabilité des personnages, entraînant du même coup la révocation du paradigme interactionniste à l'œuvre dans la plupart des récits contemporains. *Le Peintre du lac* (1997) de Jane Urquhart, *Homme invisible à la fenêtre* (1993) de Monique Proulx et *Déluge* (2010) d'Henry

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

Bauchau mettent en scène une relation ambiguë qui vient d'une complexification des rôles des protagonistes et d'une nouvelle importance accordée à leurs fondements identitaires. Ainsi, les romans du peintre en question *intériorisent* l'acte pictural en valorisant non pas le rayonnement de l'œuvre, mais sa patiente gestation, ce qui s'avère d'autant plus pertinent qu'ils réussissent à garder intacte la notion de désir inhérente à toute création.

3. Objectifs de la recherche

Ma recherche s'attarde donc à l'idée de vulnérabilité au sein d'univers narratifs évoluant au même rythme que l'œuvre peinte, afin d'en cerner ses incidences sur le processus créateur, la « poïétique » au sens où l'entend René Passeron dans *Pour une philosophie de la création* (1989). Le concept, d'abord développé par Valéry dans son *Introduction à la poétique* (1938), est utilisé par Passeron pour signifier le rapport du créateur à son œuvre en tant que discipline et philosophie des conduites créatrices, dans tous les domaines où l'art opère (contrairement à Valéry qui restreignait le concept au seul domaine langagier). J'ai ainsi voulu amorcer une réflexion sur les apports, négatifs ou positifs, de la vulnérabilité sur les romans du peintre contemporains qui en usent de façon novatrice. Par mon étude, j'ai voulu déterminer de quelle façon la *poïétique* est réfléchie par la vulnérabilité, et quels liens entre les protagonistes elle permet de faire éclore dans des récits beaucoup plus équivoques que ceux dérivés du traditionnel *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.

J'ai choisi de retenir pour cette étude la thématique de la vulnérabilité telle qu'exploitée par les philosophes Paul Ricœur et Emmanuel Levinas, tous deux inscrits dans une vision phénoménologique de la question. Ces penseurs, qui me servent de référence première, m'ont aidée à replacer le concept sur le terrain narratologique qui m'incombait afin de le rendre opérant avec celui de poïétique. René Passeron, à cet effet, m'a offert un cadre théorique pertinent qui m'a entre autres permis de démystifier cette seconde notion, qui me paraissait inextricablement liée à la fragilité des personnages. Ma réflexion s'appuie ainsi sur les rapports qu'entretiennent les personnages, êtres de papier, avec leur création (elle-même œuvre de langage) et sur les liens entre la poïétique fictionnelle et la vulnérabilité. En investissant les arcanes de la création sous cet angle, je désirais discerner les principaux effets d'une œuvre portée par les failles et les incertitudes des personnages, en plus de voir de quelle manière ils peuvent lui fournir un rayonnement universel.

4. Résumé de l'étude

J'ai pu établir que la poïétique de la vulnérabilité se manifestait selon trois axes particuliers : l'ubiquité du corps, la tension narrative et l'ambiguïté de la relation peintre/modèle.

Le corps emprunte des chemins divers pour *se dire*. Comme cette « Trinité » dont parle Max, le narrateur paraplégique d'*Homme invisible à la fenêtre*, il

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

questionne autant l'artiste, le modèle que la toile. Sa vulnérabilité se découvre dans les limitations physiques des personnages, mais aussi dans l'imperfection de leurs traits, de même que dans l'œuvre picturale porteuse de paradoxes sémiotiques. Celle-ci reflète les failles du modèle et du peintre, leur énergie parallèle. Elle porte les traces d'une lutte entre forces contraires, entre puissance et faiblesse, qu'elle interroge sans cesse à travers un lexique unique de couleurs et de formes.

La narration, quant à elle, témoigne du jeu entre ce que le personnage du modèle consent à révéler ou non lors des séances de pose. Son silence, porteur de non-dits et de désirs muets, compte autant sinon plus que sa parole et s'incorpore aux pensées du peintre jusqu'à parfois le hanter. Ce dernier en déploie les échos dans un récit analeptique qui entre en résonnance avec ses propres blessures émotionnelles. L'ambiguïté de leur relation découle de cette tension supposée entre deux vulnérabilités, de même que dans la dualité entre l'être et le paraître, la vérité et le mensonge. Chacun éprouve, à des degrés variables, le sentiment de devoir masquer sa fragilité, ou encore de s'en servir comme arme de séduction. Et c'est cette indécision constante qui explique l'absence de hiérarchie entre le peintre et le modèle, l'un et l'autre ne pouvant jamais que *deviner* leurs intentions respectives.

Penser la relation du peintre et du modèle en ces termes suppose que leur rôle reste lui aussi indéterminé et fluctuant. Désormais à rebours des représentations érotiques classiques, où la domination de l'un entraînait la dissolution de l'autre, les récits en question montrent que le désir n'est plus exclusivement associé à la sexualité. Même si le corps et sa mise en scène attisent la curiosité du peintre et éveillent chez lui des pulsions endormies, la vulnérabilité du modèle agit comme un aimant puissant, puisqu'elle n'est jamais là où elle se réfléchit et se dérobe dès que l'œil croit la voir affleurer. La nudité, de moins en moins tangible, acquiert une aura fascinante, désormais chargée d'une symbolique universelle. Le peintre la désire autant qu'il la craint, car, malgré son indéniable attrait, elle lui apparaît souvent trop familière. Pourtant, cette fragilité originelle ne peut être appréhendée sans un certain consentement au risque : celui, notamment, de laisser tomber les armes, de se colleter à ses propres failles. Dans le cas inverse, les peintres s'emploient à domestiquer l'autre, ce qui, en fin de compte, aboutit à une création stérile, aussi froide que les portraits de Sara dans *Le Peintre du lac*.

L'avènement de la création, en ce sens, découle de la *mise à nu* commune du modèle et de l'artiste. Ce que l'on voit nettement s'imposer, c'est une transformation des schèmes relationnels habituels, où le peintre, doté d'une toute-puissance inébranlable, ne s'ouvrait jamais pleinement au regard de l'autre. Dans le passage à un imaginaire de la vulnérabilité contemporain, c'est la façon même dont interagissent les personnages qui se modifie, le modèle ayant acquis le *droit* d'influencer le travail pictural en cours. Dès lors, de nouveaux conflits émergent au sein du couple, qui ne concernent plus la victoire de l'effigie peinte sur la femme de chair, mais plutôt l'authenticité dans les échanges entre les protagonistes. Le véritable contraste avec ces récits traditionnels réside dans le pouvoir heuristique du modèle. Partie prenante de l'équation poïétique, ce dernier entraîne le peintre sur le terrain

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

de sa vulnérabilité par des actions *dialogiques*. Ses mots ressemblent à des perches lancées à l'intention de l'observant, qui n'a d'autre choix que d'y répondre en créant.

Le Peintre du lac est un exemple de cette logique d'une poïétique conditionnée par la parole sans fards du modèle. Dans ce premier cas, Sara, le modèle, use de provocation pour obtenir les confidences d'Austin, le peintre. En lui livrant son passé avec si peu de retenue, la jeune femme désire percer le mur de son indifférence et le connaître autrement que dans le cadre balisé des séances de pose. Mais le peintre préfère rester muet, croyant à tort éviter le « piège » du sentimentalisme. Durant ces années de création, Sara se trouve réduite à une sorte d'équation spatiale, un simple assemblage de lignes et de courbes. Une tension émerge entre les dires du modèle et ses silences, seules armes qu'elle détient désormais contre l'insensibilité d'Austin. Les secrets qu'elle retient entre les mailles de son histoire constituent sa liberté et sa dignité. Le narrateur en témoigne dans une prose analeptique, long *mea culpa* que l'œuvre finale viendra clore. S'y côtoient alors la lumière du modèle et l'obscurité des lacs de son enfance, les êtres chers qu'il a perdus et ceux qu'il n'a pas su aimer. Des lignes de faille qui, transformées par la peinture, en assurent la pérennité, puisque puisées à même l'*ipse* du créateur. Conscient de la superficialité de son comportement et de son art passés, Austin accepte enfin sa vérité, même si cela suppose d'avouer ses fêlures. Sa *cape de frayeur* y est donc représentée, métaphore symbolique d'une identité fragilisée par la peur. Un premier constat se dégage donc de mon étude, à savoir que la vulnérabilité profite à l'œuvre peinte en raison des préoccupations universelles (la peur dans ce cas-ci) qu'elle soulève.

Ce premier constat s'applique aussi à *Homme invisible à la fenêtre*, le récit de Monique Proulx, où l'effacement discursif du peintre et narrateur rappelle la présence « décalée », voire « empruntée » d'Austin. L'un et l'autre restent en exergue de leur propre vie, optant pour le rôle de spectateur au lieu de celui d'acteur, se gardant d'entrer réellement en contact avec les autres. D'une certaine façon, leur attitude contribue à l'émergence de figures d'importance comme celles des modèles qui envahissent l'appartement de Max pour s'attirer sa sympathie et son attention. Mais alors qu'Austin se refusait à voir la tristesse de Sara, Max est quant à lui tout de suite subjugué par la douleur de ses modèles, qui comporte à ses yeux un potentiel créatif inépuisable. Qui plus est, la sauvagerie et l'animalité constituent les symboles par excellence de l'univers de Proulx, car ils interrogent l'impuissance sociale et sexuelle qui accable le narrateur. Ici encore, c'est le modèle qui insufflera à son œuvre une nouvelle altérité. Lady, par sa sensualité assumée, le poussera à réinvestir son corps, en réveillant en lui des zones érogènes jusque-là oubliées. En utilisant le pinceau comme métaphore phallique, Max parvient à transcender son invisibilité dans une œuvre aux propriétés salvatrices. Son autoportrait final forme ainsi la synthèse de ses proches, un corps total et triomphant qui lui donne assez d'impulsion pour recommencer à vivre.

De l'alliance traditionnelle entre échecs poïétiques et fins tragiques du peintre, qui permettent de distinguer un modèle narratif classique fondé sur le mythe prométhéen, nous sommes passés à un imaginaire conçu autour de la vulnérabilité comme principe de cohérence artistique et de ses impacts

Eunoïa
ISSN XXX-XXX

positifs sur la figure de l'artiste. Les romans du peintre contemporains misent désormais sur le manque, le vide, voire l'échec, plutôt que de considérer ces derniers comme des fatalités paralysantes. Dans *Déluge*, la honte de Florian, ressentie depuis son enfance, est le premier indice de sa folie, mais aussi un moyen de progresser vers la sérénité. Même si le peintre sait sa mort proche, celle-ci n'est pas vécue ni perçue comme une sanction. Au contraire, elle représente pour ce dernier une ouverture vers d'autres possibles créatifs. Cependant, il ne peut s'y acheminer seul, puisque sa blessure requiert une présence empathique et compassionnelle pour cicatriser. À cet effet, le modèle contribue à créer ce lien fondamental susceptible de réduire ses élans destructeurs. La poïétique découle donc d'un échange de forces entre les protagonistes et d'un combat pour la liberté imaginative.

Il y a donc absence de hiérarchie au sein du couple peintre/modèle dans les romans issus de mon corpus du fait de l'oscillation entre la dissimulation et la révélation de la vulnérabilité des protagonistes. En ce sens, la notion d'autorité ne convient donc plus pour caractériser leur interaction, dont l'ambiguïté semble le symptôme d'une autre forme de pouvoir : celui d'assumer ses manques. Sans vouloir ériger la vulnérabilité en dogme, ces récits nous montrent sa valeur en tant que réservoir de connaissance et de création, qui fait contrepoids à une certaine dictature du paraître. Car comme l'exprime Pierre Bertrand dans son *Éloge de la fragilité*,

> [l]'homme est un être autrement mystérieux, autrement dangereux, bien autre chose que cet « animal domestiqué », cet être loufoque, inoffensif, complètement adapté, que nous montre, par exemple, la publicité tous azimuts qui ne fait qu'un avec l'image sociale telle qu'on se complaît à se la représenter et à s'y baigner (2000 : 61).

Max, le protagoniste imaginé par Proulx, dit avoir enfin trouvé, au terme du roman, « sa couleur », celle qui représente *la laideur devenue beauté subjective* (HI : 223). Un paradoxe pictural auquel tendent tous les peintres fictifs que nous avons côtoyés ici : c'est, en d'autres mots, la mort qui se fait vie, l'absence devenue forme, l'imperfection transformée en style.

5. Conclusion

Bref, l'on voit se profiler, à travers ces romans, une réflexion sur l'art en général, qui prend des allures de mise en garde contre l'aseptisation culturelle qui menace de plus en plus notre société moderne. En fin de compte, le seul fait d'orienter la poïétique sur le chemin de la vulnérabilité constitue en soi une prise de position (même inconsciente). Henry Bauchau, Monique Proulx et Jane Urquhart, malgré qu'ils proviennent d'horizons différents, inscrivent leurs écrits à rebours des images modernes du corps, qui depuis les progrès amorcés par la science génétique et la chirurgie, se transforme en un principe interchangeable. Inconsciemment ou non, ces écrivains poursuivent une mission noble : celle de redonner une grâce au périssable, au mortel, à tout ce qui grève et qui gruge l'homme et qui le rend irremplaçable et unique.

Eunoïa

ISSN XXX-XXX

6. Références

Balzac, H. (1994) *Le chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris: Gallimard, Folio. [1832].

Bauchau, H. (2010) *Déluge*. Paris: Actes Sud.

Bertrand, P. (2000) *Éloge de la fragilité*. Québec: Liber.

Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1998) *L'Univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France. [1972].

Buchanan, C. M. (2014) *Les filles peintes*. Québec: Marchand de Feuilles.

Chevalier, T. (2008) *La jeune fille à la perle*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris: Gallimard. Collection Folio

Déry, M. (2019). *Requiem suivi de Poïétique et vulnérabilité sous tension dans le roman du peintre contemporain*. Thèse de Doctorat. Québec. Université Laval. https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/33907

Huston, N. & Oberson, G. (2011) *Poser nue*. Paris: Biro & Cohen éditeurs.

Mavrakis, A. (2008) *La figure du monde: Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*. Paris: L'Harmattan, coll. Littératures comparées.

Matton, S. (1998) *Moi, la putain de Rembrandt*. Paris. Omnibus.

Michon, P. (1984) *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984.

Ouellette, F. *La mort vive*. Vol. 10. Montréal: Quinze, 1980.

Proulx, M. (1993) *Homme invisible à la fenêtre*. Québec: Boréal.

Proust, M. (2019) *À la recherche du temps perdu II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard. Collection Folio classique. [1918].

Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck.

Roy, G. (1994) *La montagne secrète*. Vol. 53. Québec: Boréal. [1961].

Sampiero, D. (2000) *L'Odalisque*. Paris: Flammarion

Saint-Martin, L. (2013) *Les portes closes*. Québec: Boréal.

Urquhart, J. (1997) *Le Peintre du lac*. Paris. Albin Michel

Valéry, P. (1938) *Introduction à la poétique*. Vol. 70. Paris: Gallimard.

Walter, A. (1987) *Les relations d'incertitude*. Paris: Actes Sud.

ISSN XXX-XXX

Wilde, O. (1996) *Le Portrait de Dorian Gray*. Paris : Gallimard, 1996 (Trad. de l'angl.). Vol. 15. Savine, [1893].

Zola, E. (2006) *L'Œuvre*, Paris: Gallimard, Folio Classique. [1885].

Pour citer cet article :

Déry, M. (2019) Traces, cicatrices, stigmates : signes visibles et invisibles de la vulnérabilité.