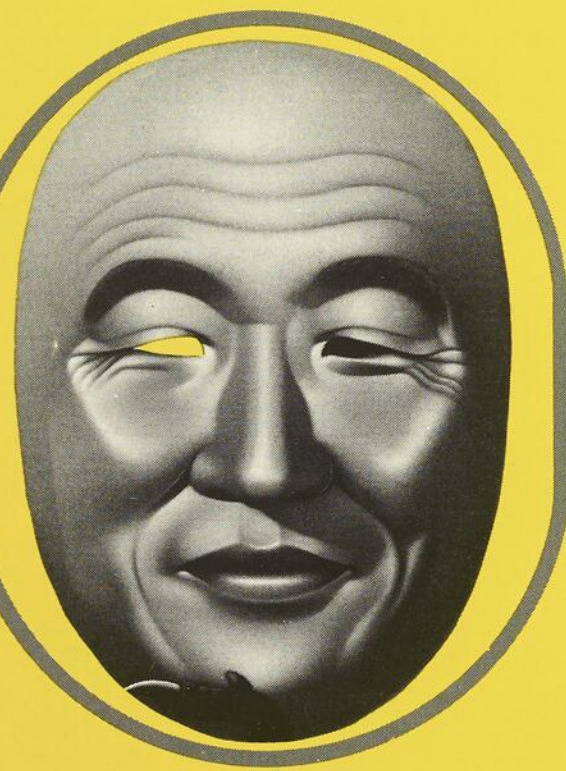
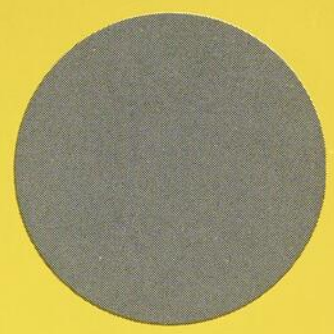


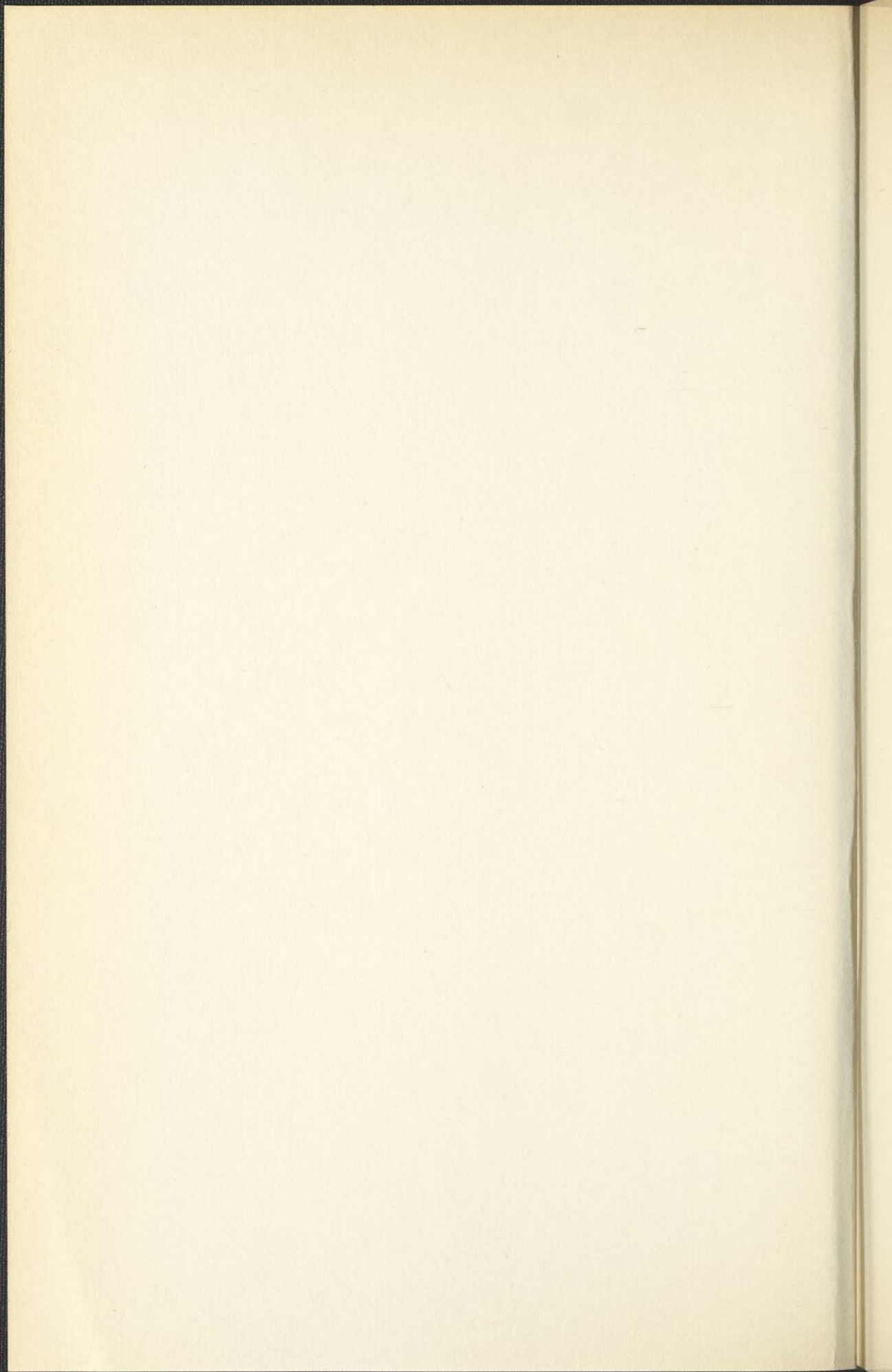
3.00

R  
G10

S

# la nouvelle barre du jour





*la*  
*nouvelle*  
*barre du jour*

# LA NOUVELLE BARRE DU JOUR

---

Numéro 82

Octobre 1979

---

**Directeurs:**

Michel Gay  
Jean Yves Collette

---

**Distribution exclusive:**

Diffusion Dimédia Inc.  
539, bd Lebeau  
Saint-Laurent, Qué.  
(514) 336-3946

---

**Dépositaire en France:**

Librairie La répétition  
27, r Saint-André-des-arts  
75006 Paris

---

**Correspondance:**

La nouvelle barre du jour  
C.P. 131, Succ. Outremont  
Outremont, Qué. H2V 4M8

---

La *nbj* est répertoriée dans *Radar*, dans le *Canadian Index* et par la *Pressothèque de langue française*.

---

Les auteurs sont priés de n'envoyer qu'une copie de leurs oeuvres, les documents n'étant pas retournés. Les auteurs des textes que nous publions sont seuls responsables des opinions qu'ils émettent.

---

La reproduction des textes et des illustrations paraissant dans la *nbj* est strictement interdite sans l'accord écrit de l'auteur et de l'éditeur.

---

La *nbj*, le mensuel des nouveaux écrivains.

---

Dépôt légal — Quatrième trimestre 1979  
Bibliothèque nationale du Québec. ISSN 0704-1888

---

## Sommaire

---

### FICTION

---

- 6 **Exergue** suivi de **Elle**  
Suzanne Jacob
- 12 **Le Parc et la suite, etc.**  
André Roy
- 19 **Prétexte pour une morte**  
Claudine Potvin
- 25 **Encres**  
Michel Beaulieu

---

### ESSAI

---

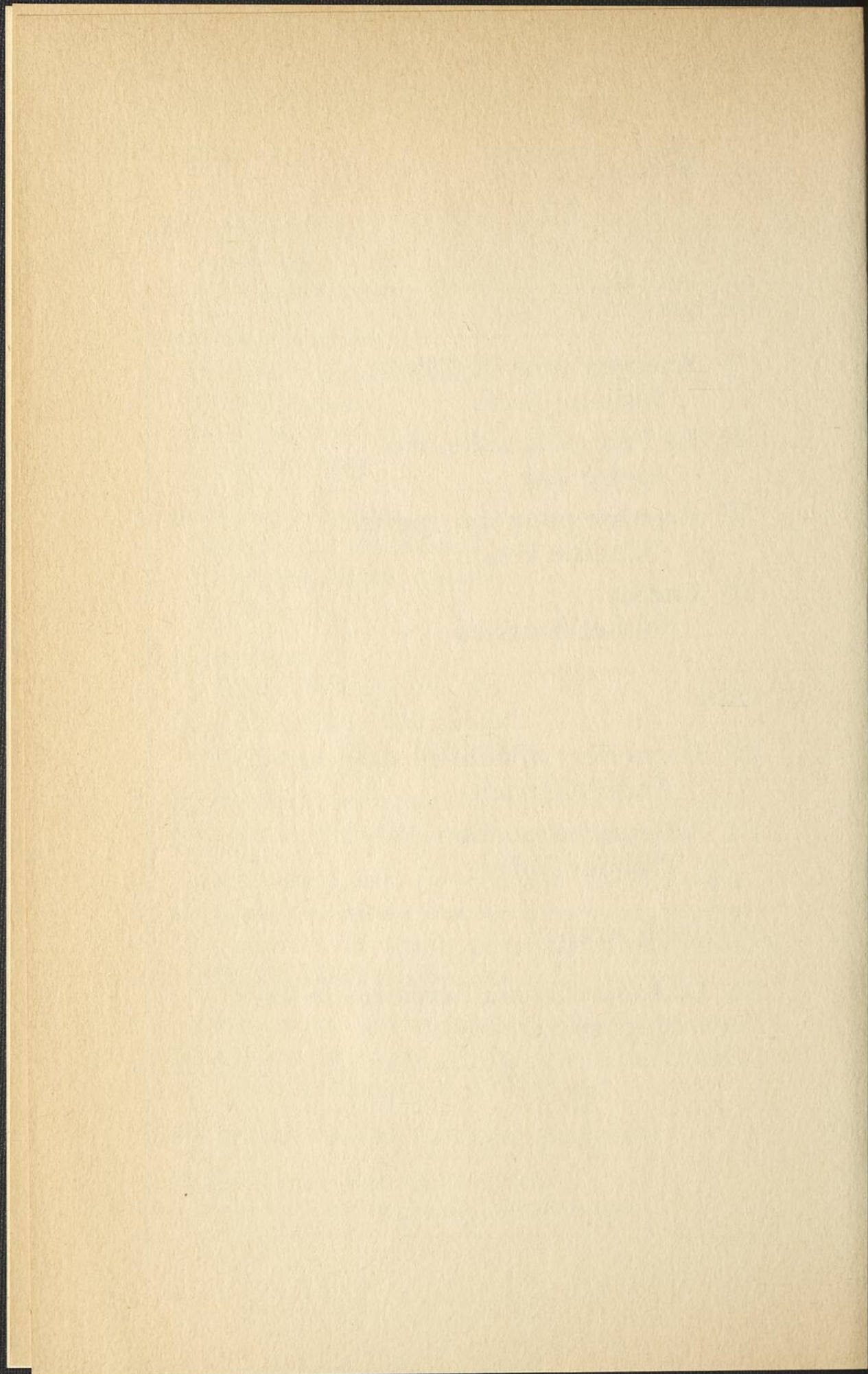
- 38 **Du raide y m'aide en sa lecture...**  
André Gervais
- 61 **Ailleurs est un lieu**  
Philippe Sohet

---

### COMMENTAIRE

---

- 84 **Le Biocreux: où l'écriture se livre**  
Hugues Corriveau
-



fiction



**Suzanne Jacob**

**Exergue**

suivi de

**Elle**

## EXERGUE

Je n'ai jamais remonté de rivière. Ni la Ouesse, ni aucune autre. Je n'ai pas de mémoire. Je n'ai jamais appris l'histoire des humains. Il n'y avait pas d'histoire des hommes, là où je suis née. Nous étions les premiers, moi et mon père. Nous sommes entrés à l'hôtel, et les draps n'avaient encore jamais servis. Les phrases qu'on utilisait entre les hommes n'avaient pas servi souvent non plus. On inventait les mots à mesure et nous n'avions pas à en inventer tous les jours ni tous les mois, car les réalités étaient peu nombreuses. De plus, ces réalités-là portaient davantage à se taire qu'à se parler. Sur le perron de l'hôtel, à partir de trois heures quinze, le samedi, des hommes s'alignaient et ils regardaient au-dessus du monde. J'ignorais l'existence de toutes les autres espèces d'humains. Oui, je croyais que nous étions seuls parmi la terre et ses animaux, et cela ne me donnait jamais le sentiment de la solitude.

Je n'ai pas le sens de l'histoire. Je n'en souffre pas. Le sens de l'histoire m'apparaît comme le virus d'une époque acharnée à faire la preuve qu'il y a déjà eu, sur la terre, des humains. Non. Sur la terre, il n'y a jamais eu que moi et mon père,

circulant devant un hôtel où des hommes alignés regardent au-dessus du monde.

«Comment sont-ils là? ai-je demandé un jour à mon père.

— Il est sans doute passé trois heures quinze.»

Cela ne me donnait pas l'émotion de la solitude.

Je n'avais pas de mère; je n'en avais jamais eu. Personne, là où je suis née, n'a jamais eu de mère. Il y avait bien des femmes, oui, et elles étaient méprisantes. Elles crachaient par terre en circulant devant les hommes alignés qui regardaient au-dessus du monde.

«Pourquoi crachent-elles? ai-je demandé un jour à mon père.

— Parce qu'elles croient à Dieu.

— D'où vient Dieu?

— Dieu vient du crachat et c'est une histoire qui ne nous concerne pas.»

Mon père et moi, nous dormions ensemble. Puis, un matin, il n'a plus été vivant, mon père. Les hommes alignés m'ont aidé à le mettre dans la terre, comme un noyau. Ensuite, les femmes sont montées et elles ont forcé la porte de ma chambre. Elles m'ont contrainte à me laver le corps. Elles m'ont rasé les aisselles, les jambes, et le sexe. Elles ont craché sur moi, et elles ont étalé avec leurs doigts leurs crachats sur mon corps. Puis l'une d'elles m'a conduite dans sa maison. Chez elle, nous ne jouions jamais. Nous crachions. J'apprenais à cracher. Un matin, la femme a dit:

«Je dois te renseigner au sujet de l'existence des autres espèces d'humains.»

Nous sommes parties. C'était une marche très longue car nous avons dû nous arrêter plusieurs

fois chez des marchands pour acheter de nouvelles chaussures. Nous avons marché ainsi pendant une longue période, pendant toute une époque de jours et de nuits. Enfin, elle a dit:

«Nous y sommes.»

Et me voilà. Me voilà parmi vous, pendant que mon père est un noyau dedans la terre foulée par les hommes alignés.

## ELLE

L'acrobate muait sous le regard habitué des tigresses.

Par la lucarne de l'océan,  
je voyais ELLE fêler patiemment ses porcelaines.  
Elle promenait une tristesse poreuse sur des plages de minerai.

Ses épaules faisaient la moue en se détournant vers un siècle antérieur.

«À la soupe! À la soupe!»

Personne ne se ruait aux gamelles. Toi non plus.  
On n'avait plus faim.

«Quel drame!»

Les atrocités font sourire à présent. Elles rassurent.

L'acrobate s'était volatilisé. Il pleuvait lentement des mauvais sorts pas sorciers pour deux sous. Un nain roux s'agitait et faisait appel à la police parce que tu t'étais mise à courir et ta gorge saignait abondamment. Tu es entrée dans l'écurie mauve que nous avons achetée au prix du mirage absolu. Tu t'es assise dans la paille moisie et tu as compté tes médailles. Tu avais retiré ton scapulaire, tu jouais avec tes orteils, tu mettais tes doigts dans tes oreilles. Tu délirais des balbutiements, tu chantonais des mots intimes, tu radotais, tu marmonnais:

«J'ponds une fois par mois  
Ça m'donne des migraines  
Si j'pondais dans de la laine  
J'aurais dix fois moins froid.»

«Les chevaux attendent que tu les selles.

— Quelle importance?»

Tu songes à ta poupée de coton. Tu trembles quand le capitaine te ravage la mémoire. Tu boudes tes triptyques. Tu les échanges contre des psychés fendillées.

«Je t'ai vue grimacer dans le rétroviseur. À quoi bon. Je roulerai toujours à cent milles à l'heure. Il gèle à pierre fendre.

— Ah!»

Tout le monde est d'accord parce que tout le monde s'en fout.

Alors elle monte sur le terre-plein encombré de landaus et de bicyclettes et elle parle en sémaphore avec ses beaux bras blancs d'alouette. Je l'aime. Elle

nourrit ses dauphins luisants de poissons semés dans des bocalux de terre cuite. Elle va vers la falaise interdite.

«Et après? disent les hommes en bâillant et en rotant.

— C'est l'appareil digestif, s'excuse un homosexuel en frottant sa gourmette sur la flanelle de son costume.»

Un inconnu expose ses tapisseries sous l'arc-en-ciel. Elle a les yeux qui lui brûlent. Un autre oeuf s'écrase sur le trottoir.

«Bof! et un grand amour!»

Avec une lame de rasoir, elle fait les gazons des propriétaires. Ils la couchent, ils la mangent, mais ils ne l'exploitent pas. D'ailleurs, elle est sans race connue et son oeil est velu. Elle se prend pour une noix du Brésil et elle se coince la tête dans le casse-noisettes.

Tu es nue sur les rails de nulle part.

Ton sexe est comme un poing fermé qui dort.

Je verse de l'eau dans des passoires brillantes.

Nous n'avions consommé que l'acide légal que les parents mettent sur la table.

Tu es nue sur les rails de nulle part.

Ton sexe est comme un oeil éteint et mort.

Je répands l'air préservé dans nos outres.

Nous ferons un festin. Tu mangeras du bison.

Tu en as grand besoin.

**André Roy**

**Le Parc et la suite, etc.**

lieu très encourageant, tard le soir et la soirée prête à toutes les aventures, le premier état amoureux quand tout le corps surpris, il attend, lumière à sa gauche change de couleur, lumière et l'air visiblement, je sortirai de l'ombre, les risques d'aimer augmentent mais tout compte fait c'est quelqu'un. vient de perdre ses peines, refait quelques calculs, c'est mon affaire scolaire, travaille en pleine obscurité, tout ce qui aura un nom, une surface, il est grand temps d'être impressionné, veut qu'il soit touché, la plus petite reconnaissance serait de mise même: la complicité n'est pas un objet perdu

dire que tu auras des doigts, lentement d'abord, c'est évident, encore une fois ce n'était pas un rêve, ce ne serait pas un marché, des données, l'échiquier et des regards à rendre compte?

qu'est-ce donc qui me limite à ce corps, réseau, hasard, qu'est-ce, sentiments à profusion ou en fusion? pas de discours obligatoires, d'espoir obligatoire, ça va et c'est mobile, ce n'est pas bavard mais les yeux, eux, sont très volubiles. l'air bleuté, l'impression d'assister à un spectacle: dans la drague la main ouverte et le regard précis; la réponse viendra comme un couteau

le pincement au coeur, le furtif, le calme revient, glisse et ce qui m'entraîne, c'est sombre je l'ai dit, ensuite glisse, est-ce un succès?

il y eut ta main, et ta main, et ton oui, le désir dans ta main, après. c'est bien à toi que je parle, rien n'est plus pénible que de garder silence (silences font poids, font gris), je te parle et il est temps, parfois le coeur gros, à quoi servent les humeurs? les saveurs parce qu'orgueilleux( l'orientation utile pour la drague, ce parc, ne pas parler tour à tour voilà le rythme: la course, le désordre et le paysage ordonné (il le faut). c'est mobile

et c'est mobile, vois qui remue, il s'approche, je vois tout jusqu'aux détails de l'air, sans doute la chaleur, l'anxiété; j'ai toujours préféré les longs cils recourbés. agile mais je suis prêt, mon corps est là, mon nom las, je le regarde, le moment et la formule à fixer, à affiner, tout et rien ne doivent m'échapper, c'est comment dire et traduire «Je voudrais t'aimer» quand c'est un cul. désormais ce ne sera plus un cul, on espère mais c'est ambigu

tout est précis, ça fait impression, voilà ce que je voulais dire: les désirs ont encore une âme

donc à partir de ce moment d'autres déplacements, royalement je m'approche, d'autres regards, et nous en serions aux présentations, aurais-je gagné? comme un rêve il fait chaud, a fait chaud, ça crève les yeux

on est déjà peu sûr à moins de décliner son nom, de déclarer ses peurs, tes folies et nos dernières techniques de l'heure (fist-fucking?). être là, ce visage a une histoire, tu ne me tromperas pas n'est-ce pas? une vie et l'éclat, l'animé, le visage parce que l'air animal, frissons font aussi musique. espace entre ton visage, contacts pendant que ça palpite: au-dessus un amas d'étoiles, le vide peut-être

soudain puisque soudain je revois ses yeux, comment les prononcer? l'attention serait défectueuse, pas de courant, quelques mots nécessaires et le bon destinataire, le voyage de toi à moi serait plus court, c'est recommandé: une bouteille à la mer, une bataille de dragueurs

comment présenter sa tendresse, lèvres d'abord ou dans la façon de parler? lèvres seraient mieux ici, délicates dans tous les sens, mais c'est arbitraire, osées pour la cause, mais qu'est-ce qu'être gai?

qu'ai-je à perdre? je te toucherai et je m'éloigne, c'est si instantané, vitesse pour les sentiments à coup sûr

sans motifs ou sans humeurs, agité mais soirée tout confort, on s'imagine que la nuit sera voluptueuse, pensées rapides, répétées et réciproques, de quel côté l'aventure nous déposera entre autres? ce ne sera pas une histoire d'amour, ç'a bien été une histoire d'amour

où tout un système de figures familières, de gestes inutiles (vraiment?) mais doux, des familiarités et des détails quand on touche, c'est dérisoire, c'est important, je peux pleurer par ma faute, c'est fou et je suis encore en vie: je t'aimerai donc je serai

ce n'est évidemment pas si simple, les livres manquent ici, les références et le sol mouillé, les feuilles, toute une surface humide à savoir, tu me reconnais; tes doigts ou le genou, qu'est-ce qui te sert le mieux?

c'est: attente, oiseaux, silences, faire semblant que la musique, le fond muet de toute chose, la musique dans le projet de te caresser à cet instant, c'est l'éternité d'amour, les planètes et ce qui dure le plus, corps appelés, nuit fragile, c'est super nova

ou bien ça ne marchera pas, ça n'a pas marché parce que c'était patent, la souffrance alors: «Je me mutile et je ne te le dirai pas»; la marque mais le sang qui n'apparaît pas est décevant

problème direct, problème drague, la somme de toutes les techniques, la nervosité possible et impossible, plusieurs phrases que je me répétais histoire d'être présentable, je sais que je suis dans l'imitation générale (un peu de lecture ici pour tenir le coup)

le visage qui vient de me frôler, je m'interroge, pourquoi cette hallucination? l'haleine et le souffle, je parle. le désir, le décor, qu'est qui ferait nuit commune? problème direct, problème nuit alors. je profite des détails de ton corps, quelques idées (folles, perverses, elles deviennent évidentes) s'additionnent, je profite et tout s'arrangera, confort, assurances, comment en rester là? n'est-ce pas que déjà cependant que dans la nuit tu me feras l'amour? je l'admets, les plaisirs sous plusieurs espèces, que veut ton corps? je ne ferai pas de commentaires, ton corps c'est suggéré et communion, c'est discret: «Ton avenir entre mes mains!», je demande et je change, monnaie de n'importe qui. le petit bonheur aura lieu tout à l'heure, il ferait tiède sans doute donc ce sera sécurité, l'évidence dans je suis étonné pas tant de tendresse comme si mes inquiétudes ne me laisseraient plus te voir. entre le vêtement et la chair, quelques anciennes questions me sont créditées, c'est encore dans toi encore

la crainte de te plaire et de ne plus te plaire, une affaire de secrets mal compris, je garderais quelques sentiments pour d'autres, des réserves de baisers (des tas de baisers!), quelques lèvres de plus, caresses en sus, on fixerait un temps à l'amour et à la conversation, un poids à ses passions et à ses devoirs, on limiterait les relations, les attentions, le parc était venu et après, et d'ailleurs on n'en sait pas plus que d'autres, c'est incognito et les coins favorables de notre intimité, nous sommes rigoureux même dans le désordre, calculateurs comme techniciens, tu ne me liras pas à ciel ouvert

nuit. chambre. et bien. car ta main me l'a dit, j'en ai été retourné, nuit roulée et l'aventure, le baiser c'était pourtant prévu mais il arrive qu'il arrive à l'improviste: ce n'est pas un drame: c'était un coup de foudre

nuit. chambre. et deux. après: le parc, et d'ailleurs le comble, l'étonnement, l'espoir bien sonore comme bien sonnante, oui il faudrait une petite pièce d'espoir, le reste livrera beaucoup de surprises, des cadeaux, ensuite la possibilité de pleurer parce que la joie, j'ai mon dictionnaire pour les codes et des désirs pour tous les jours (je les compte!), je sais que tu m'aimeras et malgré tout. ou le hasard et le courage de t'aimer par la suite. ou après on recommencera, toujours chacun de son côté

printemps/été 1979

**Claudine Potvin**

**Prétexte pour une morte**

Elle se réconcilie avec sa pâture, son amante, sa douce chandelle. Elle boit tout le temps, se laisse glisser le long des vagues, fait l'amour à l'ombre des algues marines. Assise entre deux eaux, elle contemple bêtement le sourire ingrat des vivants, cherchant à oublier le son de sa voix. Les grandes marées d'automne la poussent sans cesse vers le large et pendant ces éternelles et interminables pluies d'octobre, elle enfanta. Elle creuva seule ses eaux pour faire l'ouvrage plus vite, se mit au monde dans la boue et la sueur mêlées.

Refaire le chemin, retourner aux sources tariées de mon enfance. Tout se complique toujours dans la mémoire; les souvenirs s'embrouillent et se disputent la vedette ou bien ils s'éloignent tous à la fois, se jouant de moi. Pendant les temps d'hiver, j'en sens encore le poids comme celui d'un homme couché sur moi et qui m'étouffe. Un enfant se noie au creux de mon ventre et mes plaintes ne peuvent que l'enfoncer au coeur de mes grandes eaux délirantes. Je divague.

Trois heures vingt. Attendre encore trente minutes. L'impossible seconde qui dure et dure et dure ne s'interrompra donc plus. Le rythme de ses soupirs s'accélère, laissant derrière lui les traces d'une mort à venir, mort à finir.

Le cancer mange lentement toutes les cellules de son esprit. Au fur et à mesure qu'elle parle se détériore sa bouche et se décomposent ses sens.

Cette nuit sa mère est morte. Pas d'enterrement, pas de salon funéraire, pas de condoléances, aucun bruit: un peu de tristesse. J'ai dû partir avant l'aube.

Un enfant qui sort de vous, ça vous ronge et vous éteint. Ça gruge toute une partie de votre être. Irrécupérable. Ça ne va pas. Je suis une pourriture abjecte, nauséabonde. J'ai un sein qui pèse sûrement à lui tout seul cinquante livres. Je sais bien que je vais mourir dans quelques jours. Mon mari ne peut plus m'adresser la parole. Il ne le vit pas dans sa chair mais il imagine son phallus grossi de la sorte et s'effraie. Pourtant ils aiment tous posséder un membre gigantesque. Chez la femme, ça les écoeure. Il vaut mieux que ce soit mignon, discret, féminin.

Dans sa chambre, trois autres femmes souffrent: une vieille italienne qui chie au lit et que les infirmières maltraitent parce qu'elle pue; une bonne grosse mère de famille québécoise qui vient de subir une opération chirurgicale (la vésicule, bien sûr) déjà en train d'ingurgiter des cokes et des cheaps à la caisse. Elle mange, vérifie si son tube fonctionne bien. Aujourd'hui, pas de pus, dit-elle. C'est vert c't'affère-là, peux pas voir ça. Mais elle le regarde constamment et raconte tout ce qu'elle voit. Là-bas une jeune fille: ne parle pas beaucoup, a apporté des livres. Rien d'intéressant.

J'arrive pas à me lever avec mon sein. Il me fait mal quand je bouge. J'ai envie. Je sonne mais personne n'arrive. Ça prend toujours beaucoup de temps. Il pleut: quel temps mort! Je ne sortirai pas. Je m'ennuie. Dé-pri-mé-e. Tous ces cou-

teaux imprimés sur ma chemise d'hôpital. Noirs sur blanc. Mon téton-sain observe son jumeau avec découragement. D'habitude on l'enlève dans ces cas-là; ablation, qu'ils disent. Pour moi, impossible: généralisé.

Son cancer se généralise. Générateur de nombreuses tumeurs toutes plus malignes les unes que les autres. Ce matin, au réveil, elle a vu ses pieds, complètement verts, comme gelés. Sa peau séchée, ridée, grisée, vieillie tout à coup, tache les draps dont elle se sert pour se cacher et mourir sans regard. Se métamorphoser en chien qui agonise et crier toute la rage qui l'étreint. Elle se détruit lentement, s'éteint à petit feu, se consume peu à peu.

La solitude, le désir évanoui... Je ne veux plus croire en rien, me fermer, refuser; je dois pouvoir, merde. J'en ai marre de leurs ratourages emmerdants. Je joue bien sûr mais je ne jouerai jamais assez bien pour tous les mettre échec et mat. Maintenant me dégager, ignorer, l'envoyer promener, ne pas avoir besoin de tendresses ou de caresses surtout, ne plus rêver même. Je me transformerai tranquillement en un minuscule rat. Percer à travers, pénétrer, mordre et en baver. Je rage de tout mon corps et de toutes mes dents et je pleure sur moi, mais de colère. Colère pour tarder, tant tarder à comprendre le sens des gestes, le sens des mots, l'asphyxie dans laquelle nous devons tous périr pour avoir cru un seul instant. Ne plus jamais croire, refuser de naître, de donner vie. Je hais ce monde et

tout ce qui vient avec lui. Jamais de repos, Christ. Pouvoir vivre. Peut-être mortes. Comme il me semble pénible et lourd de mourir. Je m'en sacre de lui. Tous les malappris de salauds pourraient bien se joindre; ensemble ils ne feraient qu'un dans ma tête, dans ma face. Pas envie d'être douce. La douceur m'écoeure, la politesse aussi. Moi pas sourire demain matin. Moi visage si pâle et je crie la détresse qui nous entoure toutes... nous toutes... toutes les âmes cancéreuses de ce monde. Se battre, se défendre, lutter. Tout se résume toujours à rien. Ne plus posséder aucun corps, aucune carte. Je n'aspire pas à posséder mon corps mais à le renier. Qu'il n'existe plus en moi que déchéance et amertume, pas l'ombre d'une attente, plus l'ombre d'un doute.

Dire le trop-plein pour faire le vide.

Je m'enroule au fond de mon abîme que je ne trouve pas assez profond. Que l'espace s'agrandisse jusqu'au néant que la profondeur de la béance entre nous tous se fasse océan, diluer les souvenirs, les inondations, les remords, les remous, les refoulements.

Voilà des mois que la crise la plonge et l'enfonce dans cet abîme. Demain, déjà plus peut-être. Comme elle hait cet homme qui l'observe, anxieux d'en finir avec ce cauchemar. Il vient là, l'épie, la guette, la touche même. Depuis deux jours, elle ne lui résiste plus; maintenant elle le cherche, enfouit ses propres mains charognes dans ses bras immenses et se moque de sa peur.

Vengeance permise du dernier instant. Sursis.  
Soulagement.

**Michel Beaulieu**

**Encres**

## hibernation

chambres d'ici l'hiver  
captifs du flou  
des calorifères  
tressant les écheveaux contre le plafond  
parallèle  
«je» chu  
ci joue qui gît jambes sondées  
rotules soudées genoux  
à peine tressaillant  
l'heure échue  
elle décantée l'absente nue  
parmi le vrombissement  
la lentement quand  
le visage s'en dégage  
ô l'avenue

l'un plus que l'autre et l'autre  
moins monacal et soustrait  
l'autre abstrait de son devenir  
implorant là  
l'évadée de l'espace concis

*je ne dors pas* (toi tu  
qu'oui) demain  
une autre nuit  
propice aux abattements

3.10.78

(à bernard Noël)

## quartiers

1

et ce coup de téléphone  
qui se fait tant attendre  
et toi non plus qui n'appelles jamais  
cette question longuement retournée  
quand tu ne réponds pas  
quand la sonnerie se fait lointaine  
quand tu franchis à peine le palier  
peut-être n'est-il pas de nature  
ou peut-être l'est-il  
à clamer l'appétit

2

attention neige demain  
moins onze à zéro  
mets ton capuchon qu'on aille skier  
de l'autre côté du parc le dauphin  
vibre dans la vitre  
des tons de violet dédoublent l'image  
une voix parle de mauvaise haleine  
il a toutes les apparences de la réalité  
la musique suit  
depuis très longtemps déjà  
la machine repose  
sur une serviette pliée

3

l'avion chasse l'espace  
l'un va l'autre s'amenuise  
derrière le robinet fuit  
goutte à goutte dans les reins  
l'évier sera bien un jour percé  
nul chien ne jappe  
à travers les portes calfeutrées  
celui des matous qui rôdait  
vers la fin de l'été  
ne quémande plus son bol de lait  
les dernières boîtes sèchent  
sur les tablettes le vieux journal  
colle encore par plaques au plancher  
qui d'autre demain ne s'éveillera pas

11.78

## n'y a-t-il pas là le moindre doute

sinon ce mot qui se retient  
quand vient l'instant d'ouvrir l'énigme  
de la pointe arrondie du couteau  
d'en gober le contenu légèrement salé  
qu'un peu de jus de citron contracte  
en voletant sur les doigts  
que nous lècherons beaucoup plus tard  
en nous délectant d'une trace d'ongle  
où se rappelle ce repas n'y a-t-il  
pas le moindre soupçon pas le moindre dit  
vague sur vague assemblé pour la panique  
fuiras-tu fuis-tu déjà dès avant que ne soit  
proféré le moindre mot celui qui cherche  
à t'ouvrir à te gober comme on dit d'une huître

31.12.78

(pour francine léger)

## particules

1

pourvu que chaque oeil tienne  
en béant sous l'éclipse l'effusion  
depuis la contraction des dents  
langue rétractile avare de mots  
le je s'affronte à son renoncement  
qu'iras-tu flairer dans les quartiers  
n'y voyais-tu rien qui te trouble  
où jamais tu n'es retourné  
de toi-même ainsi qu'un gant

2

il y a dans le flottement ce nom  
négligemment déposé sur les tables  
et toi souvent je ne te capte pas  
le rouge apparaît dans les carnets  
la vaisselle s'amoncelle dans l'égouttoir  
une fois de plus l'on rédigera le tract  
les noyanx cassent dans l'accélérateur  
il est possible que demain je te parle

3

l'oeil chaque fois cherche l'oeil et l'oeil  
s'écarte chaque fois de sa trajectoire en ondoyant  
parmi les rainures floues du mur de fond  
le grain des blocs de béton bouché par la peinture  
lisse où glisse le doigt les ongles nus

28.3.79

## notes pour un théâtre de lumière

le personnage nu de sa peau même  
si sa toison le blesse crié va  
dans le temps qu'il s'impose à soi  
chu parmi la matière de ses rêves  
et fouillant ses propres visages  
le personnage va dépouillé va  
jusqu'à l'intense tressaillement va  
depuis le nerf qui l'habille qui l'exauce  
dans le temps de son obscur balbutiement

3/4.4.79

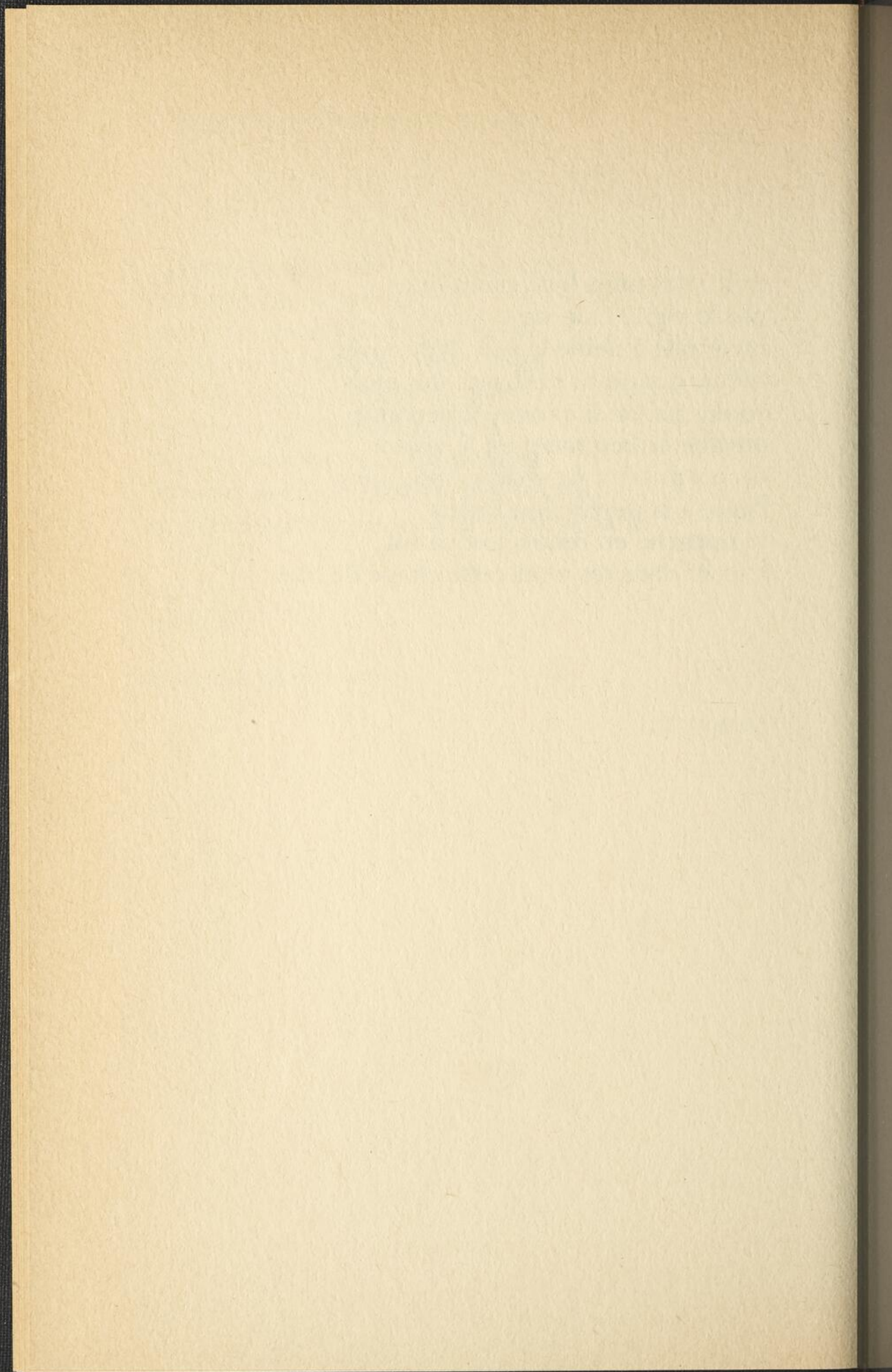
(pouranouk simard)

## blues

noire des nuits lentement bues  
par la vigne et le sarment tu  
qu'éraille à peine la voix l'éprouvée  
même quand tu t'effraies des mots  
roulés parmi la rauque amertume  
envahis le lieu muet en le vêtant  
du corps ceint de chaque intention  
l'apte à la déréliction l'épris  
t'approche en renonçant va-t-il  
tresser dans tes mots cette chape de bleu

4.4.79

(pour c.p.)



essai



**André Gervais**

**Du raide y m'aide en sa  
lecture, d'écriture  
trois exemples**

**D'un travail des morceaux à propos des  
choses de Marcel Duchamp**

Puisqu'il n'est question ici, rapidement, que de rappeler certains points et d'insister sur certains mécanismes.

Il n'est pas inutile alors de remarquer que la définition courante du ready-made n'est pas de Duchamp, mais plutôt de Breton et date de 1934:

objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste<sup>1</sup>

définition qui est reprise, à quelques mots près, par André Breton et Paul Eluard, en 1938, comme étant celle de Duchamp:

Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste (M.D.)<sup>2</sup>

et par Arturo Schwarz, en 1962, comme étant bien celle de Duchamp:

objet commun élevé au rang d'une oeuvre d'art à travers le processus de l'appropriation<sup>3</sup>.

Cette définition où cela va de la promotion à la dignité et de la dignité à l'art est loin d'être celle que Duchamp, on s'en doute, propose dès les années 10 et précise chaque fois qu'il est possible dans les années 50 et 60 (dans *A propos of «Readymades»* (SS, 141-142), en octobre 1961, par exemple). Écrits entre 1913 et 1917, sept notes de la Boîte Verte (DDS, 49-50), deux notes de la Boîte Blanche (DDS, 105 et 107) et l'éditorial du second

et dernier numéro du *Blind Man*<sup>4</sup> mettent plutôt et déjà l'accent sur l'aspect théorique et technique du ready-made:

— en 1913:

Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas «d'art»? (DDS, 105)

— en 1915-16(?):

PRÉCISER LES «READYMADES»

En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), «d'inscrire un ready-made».

— Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous délais).

L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous.

— Inscrire naturellement cette date, heure, minute, sur le readymade comme *renseignements*.

Aussi le côté exemplaire du readymade (DDS, 49).

— en 1917:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He **CHOSE** it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view — created a new thought for that object (*The Blind Man*).

Ces trois brefs morceaux fondent toute l'importance, me semble-t-il,

a) du choix comme surdétermination de l'objet (la chose):

«pas n'importe quel objet, n'importe comment; (...) certains objets dans certains contextes (...) certaines dispositions, certains arrangements, certains rapprochements entre les objets», dit Claude Lévi-Strauss<sup>5</sup>;

b) du hasard comme rendez-vous — comme «*blind date*» dit

Jean Clair<sup>6</sup> — entre d'une part l'ironisme d'un scripteur (d'un ôteur) et un objet ordinaire (de type commun) et exemplaire (qui sert d'exemple) alors choisi, d'autre part par l'oculisme d'un regardeur et cet objet;

c) du change comme bricolage, étant donnés:

1° l'objet déplacé, arraché «au nombre comme à sa fonction», dit Bernard Pingaud<sup>7</sup>, isolé (ôté) de son contexte (industriel, commercial, utilitaire, ornemental, etc.),

2° le titre et/ou l'inscription et/ou la signature ajouté(e)(s);

d) du pas d'art comme «figuration d'un possible» (DDS, 104), du pas de goût comme anesthésie d'une esthétique<sup>8</sup>.

Se dégage alors l'idée qu'un ready-made est une fiction réglée (précisée), placée par D dans son espace, jouant picturalement et littérairement selon le programme qu'une lecture anagrammatique fait de son écriture — *ready-made*, read me: y a D — puisqu'il s'agit, en toute intimité et selon le dispositif qu'une lecture hypogrammatique y intime — *ready-made*, à la ryme —, de se D-placer, fictionnellement, dans son (ai)R(e)-autisme<sup>9</sup>.

Fiction plutôt discontinue, plutôt prescriptive, sans «personnage»<sup>10</sup>, où se mettent en scène, polylingues, mot(s) (ou partie de mot(s)) du titre, de l'inscription et de la signature et nom(s) (ou partie de nom(s)) de l'objet et de ses composantes, ainsi que nom(s) et mot(s) (ou partie de nom(s) et mot(s)) de leurs mécanismes conjoints, rhétoriques ou autres. C'est dire comment mots et objets sont littéralement pris aux rymes de l'anagramme<sup>11</sup> —

«object and commentary are allied in an endless contrapuntal play of syllables» dit Michel Sanouillet<sup>12</sup> — et par là même rendus disponibles en tant qu'autobiographie, «oui, mais du texte c'est-à-dire, plutôt: *Autographie*», dit Jean Ricardou<sup>13</sup>. Déjà, en 1959, Claude Lévi-Strauss remarque que

Dans les «ready made», que ceux qui les ont inventés en aient été pleinement conscients ou non (mais je crois qu'ils en étaient conscients, parce que les surréalistes n'ont jamais manqué de vigueur de pensée théorique), ce sont les «phrases» faites avec des objets qui ont un sens, et non pas l'objet seul, quoi qu'on ait voulu faire ou dire. C'est un objet dans un contexte d'objets (...) <sup>14</sup>.

Mot/contexte de mots: phrase. Objet/contexte d'objets: «phrase». Duchamp, comme on le voit, jouant, à la brisure mot(s)/objet(s), à (se) faire des phrases, à se mettre en phrases, à se fictionnaliser, intratexte/infratexte (le ready-made) pris au surintratexte restreint (l'ensemble des ready-mades) et général (l'ensemble de l'oeuvre), pris aussi, bien sûr, à l'intertexte restreint (tel sonnet de Mallarmé, par exemple). Se dire, alors, est dit: made.

Qui dit ready-made dit, donc, objet(s) et mot(s).

D'abord une classification, duchampienne et, dans quelques cas, schwarziennne, des premiers<sup>15</sup>:

— ready-made (selon Duchamp)<sup>16</sup>: objet tel quel;

— ready-made aidé (selon Duchamp): objet assisté, rectifié

a) graphiquement et/ou littérairement: corrigé;

b) spatialement: suspendu, renversé, déployé;

— ready-made imité (selon Schwarz): objet copié tel quel;

- ready-made élevé (selon Schwarz): objet devenu tel quel;
- ready-made provoqué (selon Schwarz): objet tel quel ou aidé en vue de tel événement;
- ready-made réciproque (selon Duchamp): objet tel quel ou aidé en vue de telle antinomie interne (surintratexte restreint ou général) ou externe (intertexte restreint ou général);
- ready-made malade (selon Duchamp);
- ready-made malheureux (selon Duchamp);
- semi-ready-made (selon Duchamp): assemblage, collage d'objets tels quels ou aidés.

Cette classification, élaborée pour une bonne part dans l'après-coup par Duchamp et par une critique qui a beaucoup utilisé la présence littérale de Duchamp<sup>17</sup>, se présente à la fois comme offrant les possibles d'une combinatoire interne — ainsi un ready-made peut être hybride: imité aidé, par exemple — et comme déployant l'hétérogène d'une découpe externe: graphique et littéraire (aidé, imité), intratextuel et intertextuel (tous et réciproque), spatial et temporel (aidé et provoqué, élevé), anesthésié et souffrant (tous et malade, malheureux), unique et divers (tous et semi-).

Ensuite un appoint multiple des seconds: un ready-made peut être, à l'occasion du change — voir plus haut, c) —, titré ou non (le titre étant alors, c'est-à-dire à l'origine, écrit sur le ready-made) et/ou inscrit ou non (l'inscription étant déjà présente ou alors ajoutée sur le ready-made) et/ou signé ou non (la signature étant alors écrite sur le ready-made). Cet appoint se présente donc aussi comme offrant, pour cette région de l'oeuvre qui compte, entre 1913 et 1967, sauf erreur, quarante-sept ready-mades irrégulièrement portés à l'attention du regardeur, les possibles d'une combinatoire

interne, de sans titre/sans inscription/sans signature (onze ready-mades) à titré/inscrit/signé (sept ready-mades).

\*

## DE LA JANTE ET DU TABOU

*Roue de bicyclette* (1913): semi-ready-made; sans titre, sans inscription, sans signature.

C'est une roue avant de bicyclette renversée et vissée au siège d'un tabouret de cuisine. En la matière, le renversement, comme l'écart, «est une opération» (DDS, 41). La bicyclette étant dans le chemin, plat ou pente, il y a lieu de faire quelques opérations: écart de la bicyclette, réduction de celle-ci à sa roue avant, mise à nu de cette roue, renversement et fixation de cette roue dans du bois — opérations qui rendent possible la venue d'autres chemins et, particulièrement, d'une cheminée:

To see that wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoy looking at the flames dancing in a fireplace. It was like having a fireplace in my studio, the movement of the wheel reminded me of the movement of the flames<sup>18</sup>.

Cette roue à tabouret n'est pas sans évoquer aussi l'épure d'un rouet, c'est-à-dire d'un unicycle, mais d'un unicycle sans pédale et à la roue en l'air. Et si le rouet implique la laine, la roue à tabouret, son hypergramme (rouet/*roue* à tabouret), implique l'haleine d'un soufflet en tant qu'elle attise les flammes d'une cheminée.

Cette roue n'est plus pour le circuit et ce

tabouret n'est plus pour la cuisine car, ainsi étrangement accouplés, ils s'empêchent d'y être l'un l'autre. En la matière, l'accouplement, comme l'écart, est une opération: elle désigne ici son objet. Tabouret vient de l'ancien français tabour (lequel donne tambour) à cause de la forme ronde du siège. Le sens et l'aspect de «pelote à aiguilles» qu'il a au XVI<sup>ème</sup> siècle n'est pas sans convoquer ce il sied à je qu'il soit à rayons métalliques d'une wheel: oui, il sied à je qu'il soit à rayons métalliques d'une roue (o) à fourche (u et i) dans un siège. Ce oui vient à bout de deux métaphores: l'une, cette petite reine qu'est la bicyclette, issue d'un site extérieur; l'autre, cette reine de la cuisine et du foyer qu'est la femme, mère ou épouse, ayant ses assises d'un intérieur — en joignant bout à bout, en court-circuitant deux synecdoques: tel morceau mobile, rectifié (sans pneu) d'une bicyclette et telle partie d'un mobilier de cuisine. Structurellement, cela va d'une part des rayons de la roue aux barreaux des pieds, en passant par une connexion qui inverse ces données: de la fourche pleine (et réduite à un manche) au siège plein, d'autre part du centre de la roue au tour du siège en même temps que de l'ouverture vers le haut de la fourche à l'ouverture vers le bas des pieds. Fictionnellement, ce oui est ce que cela — et particulièrement le titre — dispose de son autonomie:

J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé<sup>19</sup>.

À voir le sans lieu de sa propre (im)mobilité, c'est avoir la roue dans le tabouret: exactement comme à voir le sans ombre de son propre emportement, c'est *Avoir l'apprenti dans le soleil* (1914).

Tabouret, ta roue bée, sans pneu, sans route, c'est-à-dire sans message, sans direction. Sans freins (à tambours). Mise à nu et à l'envers, allant vers le divertissement de la fiction que cela constitue. Il s'agit de te faire la cuisine avec sa fourche(tte) — ce -ette(s) est celui, également, de *fossettes d'aisances* (1924): là les «petites énergies gaspillées» (DDS, 272) des moules infimes de la surface de la peau, ici le réinvestissement sans perte — plantée et vissée dans le tabou en te faisant, de tous ses rais, la roue. Mais la domesticité d'un tel accouplement est inquiétante: la sexualité d'une telle cuisine est interdite. Cette fourche, en ce qu'elle désigne l'écart des jambes, des aines et, ainsi, la — tabou — raie est donc bien celle d'une roue avant et rappelle de ce fait, à se retourner, qu'un siège, fût-il celui d'un tabouret, est bien un derrière. D'autre part telles *vis à vices* (1949) et *bite en spirale* (1925) n'en indiquent pas moins que le fonctionnement à angle droit ( $90^\circ = 30 \times 3$ ) de ces deux cercles vissés et vicieux est bien dans cette optique que Duchamp désignera en 1939 comme oculisme de précision et qui est proprement l'isme du regardeur regardé: au cul l'isthme comme au siège la fourche, au cul l'isthme comme rais de roue à tabouret de roue à tabou, et l'unicycle au siège du tabou fait la roue, sur place et à volonté, et la roue tourne, ne délivrant aucun message, n'envoyant aucun pneu, tant jante — et tant rymes (jante: rim, en anglais) — elle est à toute interprétation. Nul doute qu'à Neuilly, selon ce travail générateur des noms qui lui est et sont propre(s), la roue y est à l'oeil et sans pneu.

La légende d'un dessin de 1909, fait aussi à Neuilly, *Au bar*, mettant en scène, au questionnement à la barre, un homme en jaquette et haut de

forme assis sur un tabouret et une femme en manteau, robe longue et chapeau à plume, debout, se lit ainsi:

Grève des P.T.T.

— T'as pas reçu mon pneu... alors? —

Les lettres P.T.T. se retrouvent dans les plis du manteau et de la robe tandis que le pneu en question, absent ici comme là, engage ici ce qu'il dégage là: une roue de bicyclette mise à nu et renversée sur un tabouret n'est pas un homme trop habillé et «renversé» sur un tabouret. La jaquette ne coupe pas encore<sup>20</sup> mais la roue de bicyclette, elle, a déjà coupé toute communication, a déjà déserté toute route à suivre, a déjà crevé toute explication.

Le premier mobile en circuit fermé (à tout message) est là, immobile. Et, du même coup (de pouce), la première machine célibataire.

\*

## DE L'ONDE DE CHOC ET DU RETOUR

*L.H.O.O.Q.* (1919): ready-made aidé (corrigé); titré-inscrit, signé *rasée L.H.O.O.Q.* (1965): ready-made réciproque; titré-inscrit, signé.

Il s'agit de faire en sorte qu'elle se retourne, de ce retour interne, de ce retour sur elle-même, sur son titre, comme une vis à vices, à (se faire) prendre son trou selon telle réciproque concurrence:

*Ready-made réciproque*

*Se servir de la Joconde comme choc à cul.*

Non plus un Rembrandt à passer de ce côté pour y être repassé — «Readymade réciproque Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser»

(D.D.S., 49) —, mais la Joconde à s'être retournée de l'autre côté pour y passer.

La première interview publiée de Duchamp, en septembre 1915, à peine un mois après son arrivée aux États-Unis, s'ouvre sur une phrase à propos de Rembrandt:

It is just because Rembrandt is none of the things that posterity has given him that he remains. Un peu plus loin, il ajoute:

Rembrandt could never have expressed all the thoughts found in his work. In the religious age he was the great religious painter, another epoch discovered in him a profound psychologist, another a poet, still another the last one, a master craftsman. This may prove that people give more to pictures than they take from them<sup>21</sup>.

Non pas seulement prendre (to take from) des peintures, mais prendre (to take, to use) une peinture, une oeuvre d'art et, dit Duchamp en 1961, «to expose the basic antimony between art and readymades» (SS, 142), en faire une chose, la réinsérer dans le va-et-vient quotidien comme planche à repasser, as an ironing-board. Comme planche à ironie, comme tremplin à ce que Duchamp désigne vers 1914 comme «ironisme d'affirmation» (DDS, 46) et qui est proprement l'isme du scripteur, en ce qu'il y a d'une part réitération en ce nom, de sa première à sa dernière syllabe (Rem/b/randt), du mouvement de passage ou itération du mouvement de repassage, d'autre part roque, sur l'échiquier du goût, de l'oeuvre d'art (et de son lieu, le musée) et du ready-made (et de son lieu, la maison), proposant ici une oeuvre d'art comme planche à repasser et là (en 1917) une pissotière comme oeuvre «d'art».

Enfin, et puisqu'il y va d'une réciproque

comme récit mis en scène miroirique, c'est sans doute sur cette toile de Rembrandt comme planche à repasser que sera repassée avec le faire d'un palindrome presque parfait (Re-b/Ber, ran-/n-ar-) la robe de toile noire de Sarah Bernhardt — «Sa robe est noire, dit Sarah Bernhardt» (1922) — dans son rôle de veuve fraîche qui brûle littéralement les planches. Le féminin est repassé sur le masculin que déjà le féminin passe dans le masculin pour qu'il se retourne, pour qu'il en soit retourné.

À l'orée de la Première Guerre, la *Broyeuse de chocolat* (1913-14) est mâlic, et malicieusement mâlic avec ses 3 rouleaux, son châssis à 3 pieds Louis XV, sa cravate, sa baïonnette et son chocolat. C'est selon tel «adage de spontanéité» (DDS, 46) qu'elle tourne et retourne sur elle-même, littéralement cousue de fil blanc, à broyer du «chocolat au lait» (DDS, 96). Nul doute alors qu'elle aussi se joue (de) son titre: elle est bien, là, la broyeuse de choc au... con et de choc au... cul puisqu'à les enfiler d'un anagramme qui emprunte leur c commun ainsi que l'o de l'un et l'l de l'autre elle est la broyeuse de chaud(s) col(s) là. Il ne faut donc pas se surprendre si le Grand Verre se joue à la brisure, sur fond en son temps de cols alités (1959), d'un grand verre de lait: impossible, comme on le sait, ce voyage du chocolat au lait des célibataires à la voie lactée de la Mariée.

À la sortie de la Première Guerre, *L.H.O.O.Q.* rejoue le tout à son tour. La Joconde est bien une femelle: «là! chaud con de» dit Ulf Linde<sup>22</sup>, une femelle qui se retourne sur elle-même et, de ce retour(nement), par l'adjonction, au calembour phonétique: «elle a chaud au cul» dit Duchamp, d'un «calembour pileux»<sup>23</sup>, devient un mâle. Ces deux calembours dont la contiguïté est tout l'enjeu

— elle sourit parce qu'«elle a chaud au cul» et elle a chaud au cul parce qu'«elle sourit» est «il sourit» — sont inscrits à la mine: le calembour phonétique à 5 lettres faisant cette espèce de sigle là où est précisément le con de la Joconde, le calembour pileux à 3 pointes (celles de la moustache et celle du bouc) faisant cette espèce de triangle là où est précisément le célèbre sourire de la Joconde. C'est par ce tourniquet, ce gond pileux que cela va, à la lettre, de bas en haut — du con (O.) au sourire (O.) — comme de face à de dos — du sourire au cul avec queue (Q.), qu'en quelque sorte le (re)tour(nement) est joué.

Par la mise en facteur commun (là chaud/(el)le a chaud) et par le sas interne que constitue cette mise, il y a passage de chaud con à chaud cul: lisez aussi, puisqu'il s'agit aussi bien de choc, de choquons à choc eu.

Le choc en question est d'abord celui de regarder un tableau, et particulièrement ce tableau de Léonard, avec oculisme de précision: cet oculisme auquel le regard est suspendu et comme inter-dit d'une langue à l'autre, s'écrit en anglais look et hook — c'est d'ailleurs avec ces mots que rythment le bouc suspendu et, par synecdoque, le calembour pileux — et en français *L.H.O.O.Q.*, et il est bien au cul l'isme de précision du regardeur, en l'occurrence: Duchamp, qui fait le tableau.

Y va aussi de cette écriture *rasée L.H.O.O.Q.*. Rasée est l'anagramme d'erase et une Joconde à la mine rasée (shaved) est une Joconde à la mine effacée (erased): par le sas interne que constitue la mine, il y a passage du visage au crayon, de la surface à poil au calembour pileux<sup>24</sup>.

Le choc en question est aussi celui d'une combinaison: «a combination readymade and

iconoclastic dadaism», dit Duchamp dans *Apropos of Myself* (1964). C'est-à-dire d'un assemblage considéré comme l'organisation calculée d'une rencontre icône/con en même temps que chromo/gros mots.

Enfin, si le choc en question compose, dit-il encore, «a very risqué joke on the Gioconda», c'est que cette plaisanterie très osée n'est pas autre chose que l'onde de retour de ce choc qui casse le nom même de la Joconde:

a. joke. on. the.

Gioc. on. d . a.

Ainsi ce vers («Comme la vie est lente») du *Pont Mirabeau* d'Apollinaire que le dernier mot du vers suivant («Et comme l'Espérance est violente») retourne en la violence de sa cassure (vie oh! lente, vie eau lente).

C'est par le sas d'une carte, carte postale en 1919 et carte à jouer en 1965, que s'ouvrent et se ferment le voyage, la visite et l'identité de la Joconde duchampienne, non sans appel avant ni sans écho après.

Six mois environ avant *L.H.O.O.Q.*, le *Ready-made malheureux* (avril 1919) appelle, via une lettre de Buenos-Aires. Il s'agit d'un précis de géométrie suspendu par des ficelles au balcon de l'appartement de Suzanne Duchamp, rue de La Condamine à Paris, à l'occasion de son remariage à Jean Crotti. Ces ficelles reprennent les fils blancs de la *Broyeuse de chocolat*. Ce Crotti cumule le chocolat au lait de la broyeuse et le cul de la Joconde. Ce précis de géométrie annonce le triangle des pointes du calembour pileux. Ce balcon et cette rue de La Condamine annoncent le con de dame de la Joconde et l'inscription à la mine des deux calembours. Ajoutez enfin que La Condamine étant l'une

des quatre parties de Monaco, on parle toujours de la Mona Lisa à con.

Puis entre *L.H.O.O.Q.* qui parle de la Joconde à cul avec poils.

À partir de cette banque de 3 données (Joconde + calembour phonétique + calembour pileux) s'opèrent deux variations complémentaires. La première est à calembour pileux, mais sans Joconde et sans calembour phonétique: c'est un dessin au pochoir qui illustre un poème de Georges Hugnet intitulé *Marcel Duchamp* (1941). Cette jointure Marcel Duchamp/Joconde est le prélude d'une efflorescence intertextuelle et particulièrement photographique dont le point de départ semble bien être cette photo d'Irving Penn (1948) où l'on voit Marcel Duchamp souriant et croisant les mains comme sourit et croise les mains La Joconde, mais croisant inversement les jambes, pris comme un coin dans un coin de murs en forme de pointe de chasteté, coin qui rappelle les décors acérés du *Cabinet du Docteur Caligari* (1919).

La seconde est l'envers de la première: c'est rasée *L.H.O.O.Q.*

À peine un mois après rasée *L.H.O.O.Q.*, le *Cheque Bruno* (février 1965) fait écho précisément de cette «Banque Mona Lisa». Si Georges Hugnet «il arrange or, jus n'y est» dit Duchamp en 1962 de la cassure de son nom, eh bien Philip Bruno il arrange brun, et le jus y est: le brun d'«unlimited dollars».

L'arrangement, dont parle la Boîte de 1914, de la merdre et de l'arrhe n'a donc rien perdu de sa raideur: en l'inversion calculée du m de merdre comme dessin de la moustache de 1919 et du ar d'arrhe comme première syllabe du rasée de 1965, il informe tels ready-mades à faire leur «raidie

merde», dit Roger Dadoun<sup>25</sup> Et cette raidie merde a tout à faire avec l'angrais Duchamp.

---

0. DDS abrège *Duchamp du signe*, Écrits de Marcel Duchamp, édition de Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, 314 p. SS abrège *Salt Seller*, Writings of Marcel Duchamp, édition des mêmes, New York, Oxford University Press, 1973, 196 p.
1. André Breton: Phare de «La Mariée». Reproduit par Robert Lebel. *Sur Marcel Duchamp*. Paris, Trianon Press, 1959, p. 89.
2. André Breton et Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris, Galerie des Beaux-Arts (cf. DDS, 49).
3. Arturo Schwarz: «Contributions à une poétique du Ready-made». *Marcel Duchamp/Ready-mades, etc. (1913-1964)*. Milan, Galleria Schwarz et Paris, Terrain Vague, 1964, p. 24.
4. Cité, dans la typographie originale, par Ulf Linde: «MARIée CÉLibataire». *Marcel Duchamp/Ready-mades, etc. (1913-1964)*, p. 62. Écrit en avril 1917 par, dit Duchamp dans cette lettre à Serge Stauffer du 6 août 1960 (réponse à la question 16), «la «Rédaction» du Blind Man: (Beatrice Wood, Roché et moi)». Des wood, rocher et champ à la pissotière: de la «nature» à la «culture» en quelque sorte.

5. Georges Charbonnier: *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* [enregistrés en 1959, publiés en 1961]. Coll. 10/18, 441. Paris, U.G.E., 1969, p. 113, 114-115.
6. Jean Clair: *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*. Coll. L'Oeil absolu. Paris, Chêne, 1977, p. 68.
7. Bernard Pingaud: L'objet littéraire comme «ready-made». *L'Arc*, Aix-en-Provence, no. 59 (no. intitulé *Marcel Duchamp*), 4<sup>ème</sup> trimestre 1974, p. 19.
8. Rappeler ces paragraphes d'*Apropos of «Readymades»* (1961; SS, 141):

A point which I want very much to establish is that the choice of these «readymades» was never dictated by esthetic delectation.

This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste... in fact a complete anesthesia.

S'entend ici, de «never distated by esthetic delectation» à «based on a complete anesthesia», infra-textuellement, tel anartist dont parle Duchamp en 1959, répondant ainsi d'un mot à la question enfouie, inouïe de 1913. Rappeler aussi cette lettre du 10 novembre 1962 de Duchamp à Hans Richter (citée par Hans Richter: *Dada — art et anti-art*. Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, p. 196):

Ce Néo-Dada qui se nomme maintenant Nouveau Réalisme, Pop-Art, Assemblage, etc., est une distraction à bon marché qui vit de ce que Dada a fait. Lorsque j'ai découvert les *ready-made*, j'espérais décourager le carnaval d'esthétisme. Mais les néo-dadaïstes utilisent les *ready-made* pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique.

et cette réponse de Duchamp à Otto Hahn en 1964 («Marcel Duchamp». *L'Express*, Paris, no. 683, 23 juillet 1964, p. 22):

Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un

exercice sur la question du goût: choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique. Mais on peut faire avaler n'importe quoi aux gens; c'est ce qui est arrivé.

Pourtant, j'attirais l'attention des gens sur le fait que l'art est un mirage. Un mirage, exactement comme dans le désert, l'oasis qui apparaît. C'est très beau jusqu'au moment où l'on crève de soif, évidemment. Mais on ne crève pas de soif dans le domaine de l'art. Le mirage est solide.

9. Rappeler ceci, qui s'est passé le 1<sup>er</sup> octobre 1968, durant la *dernière* soirée:

Je l'entends alors relater que, s'étant dernièrement astreint à un voyage spécial pour assister à une conférence qui le concernait, il n'en a pas entendu un seul mot car on l'avait *placé trop près* de l'orateur, explique-t-il.

L'enjouement général que suscite le récit de cet épisode incite Teeny [Mme Marcel Duchamp] à en confirmer l'exactitude (...).

*Placé trop près*, ces trois mots prononcés comiquement tout à l'heure par Marcel résumant l'essentiel de son échappatoire. Ainsi s'interprète mieux sa *Boîte-en-valise* avec laquelle il put s'éloigner de son oeuvre, en l'emportant réduite à un léger bagage. Ainsi, se justifieraient même les «répliques» tardives [de ses ready-mades] qu'il a tolérées parce qu'elles convenaient à son système d'isolation étanche. Elles média-tisent des liens trop intimes pour être supportables et, à ses yeux, elles sont bien moins des oeuvres que des attributs.

(Robert Lebel: «Dernière soirée avec Marcel Duchamp». *L'Oeil*, Paris, no. 167, novembre 1968, p. 20).

Où se continue l'idée du pas d'art («moins des oeuvres que des attributs») par laquelle, grammaticalement ou autrement, il est D-placé. Ce qu'indique, dès 1959, Patrick Waldberg dans un article à propos de Marcel Duchamp et Robert Lebel:

Et s'il fut toujours hanté par ce qu'il y a d'unique en lui — par ce qu'il y a d'unique en chaque homme — ce n'est pas «sa propriété», au sens stirnérien, qui l'occupe, mais bien plutôt «ses propriétés», comme on

parle des propriétés du sodium, ou de tel corps, simple ou complexe.

(«Marcel Duchamp. L'unique et ses propriétés». *Critique*, Paris, no. 149, octobre 1959, p. 864).

Marcel Duchamp, unique marchand des propriétés de son sel.

10. Rappeler ici telle récente hypothèse de Jean-François Lyotard sur les jeux de peinture et les jeux de langage:

Je serais presque tenté d'émettre l'hypothèse qu'il y a toujours des *dicta* derrière, même chez Rothko, avec la différence que ces *dicta* ne sont évidemment pas des *narrata*. Et ce serait la différence avec la peinture d'histoire en général: il n'y a aucune obligation qui fait que ce à quoi l'oeuvre picturale se réfère soit une narration, que ce soit un récit. Autrement dit, il y a les autres jeux de langage qui apparaissent là qui peuvent venir comme ce à quoi se réfère le jeu de peinture (...) ce jeu de peinture j'imagine qu'il a une référence, comme un message, et qu'il parle de quelque chose, et je fais l'hypothèse que la référence d'un jeu de peinture est un énoncé, ou un ensemble d'énoncés, et je me dis ceci: il est possible que dans le cas de Rothko l'énoncé qui est la référence secrète de ces vastes aplats chromatiques est peut-être un énoncé prescriptif, et cet énoncé serait plutôt du genre: écoute! Un énoncé qui, probablement, est un paradoxe.

(Jean Papineau: entrevue avec «Jean-François Lyotard, De la fonction critique à la transformation». *Parachute*, Montréal, no. 11, été 1978, p. 8).

En ce qui concerne ma lecture Duchamp, cet énoncé serait plutôt du genre: écris! De l'autobiographie (celle d'un scripteur, celle d'un regardeur) à l'autographie (celle d'un ready-made) se pointe le seuil, c'est-à-dire «ce qui saute quand ça se répète» dit Thierry de Duve («Le temps du ready-made». *Abécédaire. Approches critiques*. Troisième tome d'un ensemble de quatre volumes consacré à *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*. Centre Georges Pompidou, Paris, 31 janvier — 2 mai 1977, p. 171), ce qui s'ôte quand ça s'écrit au point que «la différence que Duchamp nous convie à penser (et on peut tout

juste la penser, on ne peut même pas la dire) congédierait une fois pour toutes l'idée d'altérité» (p. 170): «D'ailleurs ce sont toujours les autres qui meurent» dit l'épithaphe Duchamp.

11. Il est possible de dire que Duchamp a textualisé surtout une langue (le français), mais aussi quatre autres langues: surtout l'anglais, mais aussi l'allemand (dans des oeuvres des années 10), l'espagnol et le latin (dans des oeuvres des années 50 et 60). Avec, bien sûr, tous les recoupements et toutes les jointures possibles, et fictionnalisés, d'une langue à une autre.
12. Michel Sanouillet: «Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition». MRE DCAP, édité par Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine. The Museum of Modern Art, New York, et Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 54.
13. In *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, tome I, *Problèmes généraux*. Coll. 10/18, 720. Paris, U.G.E., 1972, p. 106.
14. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, p. 115.
15. Ni Duchamp (dans ses interviews et ses brèves conférences), ni Schwarz (de sa «Contributions...» à son catalogue (p. 372-580d) de *The Complete Works of Marcel Duchamp* [1969]. 2<sup>ème</sup> édition révisée. New York, Abrams, 1970) ne suivent absolument leurs définitions, implicites ou explicites, et ne donnent, pour chacune d'entre elles, tous les exemples possibles. Ainsi *A bruit secret* (1916) est dit par Duchamp semi-ready-made en 1916 (?) (DDS, 49) et ready-made aidé (assisted ready-made) en 1964 (*Apropos of Myself*). Ce que font, également, les différents catalogues, de Lebel (1959) à Clair (1977), quelquefois sans discernement. Ainsi *Eau et Gaz à tous les étages* (1958) est dit par Schwarz ready-made imité dans son catalogue alors que dans sa «Contributions...» (article de 1962, publié en

1964) il est dit qu'il n'y a pas d'exemple, chez Duchamp, de ready-made imité.

16. Rappeler ici que c'est en automne 1915 que Duchamp, à l'occasion d'*In Advance of the Broken Arm*, choisit, à New York, pour désigner cet objet, le terme générique de ready-made. Ce qui laisse supposer que, en ce qui concerne au moins *Roue de bicyclette* (1913) et *Pharmacie* (1914), Duchamp, selon ses propres dires, est préoccupé par autre chose. Ainsi:

(...) quand j'ai mis une roue de bicyclette sur un tabouret, la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made ni même de quelque chose d'autre, c'était simplement une distraction.

(Pierre Cabanne: *Entretiens avec Marcel Duchamp* [enregistrés en 1966]. Paris, Belfond, 1967, p. 82).

Voir Ulf Linde («La Roue de Bicyclette». *Abécédaire. Approches critiques*, p. 35-41) et Jean Clair (*Duchamp et la photographie*, p. 69-74) là-dessus.

17. Ce nominalisme, comme tout Duchamp, est performatif: il dit ce qu'il fait en faisant ce qu'il dit, «in order to satisfy [his] craving for alliterations» (SS, 142). Ainsi ready-made aidé, bred (élevé) ready-made, ready-made réciproque, ready-made malade.
18. Duchamp à Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, p. 442.
19. Cela dans une lettre, datée du 26 juin 1955, de Duchamp à Guy Weelen, citée par Jean Clair dans son *Catalogue raisonné*. Deuxième tome d'un ensemble de quatre volumes consacré à *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*. Centre Georges Pompidou, Paris, 31 janvier — 2 mai 1977, p. 70. En 1959, un non est ce que propose de son anatomie le nu d'Étant donnés:
- 1° la chute d'eau  
2° le gaz d'éclairage (1946-66).
20. *Jaquette* (1955 ou 1956): «Le calembour de Duchamp repose sur le rapprochement du mot «Jacket» (en anglais, couverture mobile d'un

livre) et du français «Jaquette» (en anglais «Cut-away»), dit Robert Lebel dans son catalogue (*Sur Marcel Duchamp*, p. 176). Si dust-wrapper (couverture mobile d'un livre) n'est que l'inverse, dans le domaine des célibataires, de dust breeding (*Élevage de poussière*, 1920) — non plus élever sur le verre de la poussière, faire pousser de la poussière, mais enlever la poussière (enlevage de poussière) — cut-away, par les basques en lames de sécateur (outil de jardinage, outil Duchamp) de sa queue, récapitule, dans le même domaine, à la fois les «grands ciseaux» (DDS, 97) de la Broyeuse et les Moules mâlic dont chacune des formes est «coupée par un plan horizontal imaginaire en un point appelé point de sexe» (DDS, 76): point de sexe pour la queue en sécateur, quelle coupaison! Duchamp le tailleur (tailor) lui fait la queue (tail) tailleuse. La taille et les taillis, bien sûr, ne sont pas loin de cette petite coupe dans le dictionnaire.

21. Marcel Duchamp: «A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast». Reproduite par *Studio International*, Londres, vol. 189, no. 973, janvier/février 1975, p. 29. Ces remarques seront reprises avec force en 1957 lors d'une interview par Jean Schuster (DDS, 247):

Ce sont les RÉGARDEURS qui font les tableaux.

On découvre aujourd'hui le Greco; le public peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre.

et surtout lors d'une intervention intitulée *Le processus créatif* (DDS, 187-189) dont voici le premier paragraphe:

Considérons d'abord deux facteurs importants, les deux pôles de toute création d'ordre artistique: d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité.

22. Ulf Linde: «Picabia». *Francis Picabia*, édité par Jean-Hubert Martin et Hélène Seckel. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 23 janvier - 29 mars 1976, p. 23.

23. André Bazin: «Pastiche et Postiche ou le néant pour une moustache» [1945]. *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome I, *Ontologie et langage*. Paris, Cerf, 1958, p. 95. À propos de la vraie moustache d'Hitler et de la moustache mythique de Chaplin, celle-ci faisant effraction et autorisant le tournage de *The Great Dictator* (1940). Rappeler brièvement ici que les premiers films de Chaplin (qui commence à tourner en janvier 1914) arrivent en France durant l'été 1915, que Duchamp arrive à New York le 15 août 1915, qu'il voit alors plusieurs de ses films — ce que confirme telle lettre de Duchamp à Louise Arensberg de Buenos-Aires le 10 janvier 1919: «Charlie est très applaudi ici et j'ai revu plusieurs de ses anciens films et j'attends avec impatience Charlie in *Soldier's life*» — dont sans doute *A Woman* (en français: *Mam'zelle Charlot*) sorti en juillet 1915, film dans lequel il apparaît, sans moustache et avec beaucoup de grâce, travesti en femme: Duchamp en Rose Sélavy photographié(e) par Man Ray en 1921 n'est pas loin de ce Chaplin en *A Woman*. C'est alors la troisième fois que Chaplin se travestit: deux films de 1914 (*A Busy Day*, en français: *Madame Charlot*, sorti en mai; *The Masquerader*, en français: *Charlot grande coquette*, sorti en août) le montrent le premier en «mégère peu apprivoisée», le second en «élégante vedette de cinéma» dit Marcel Martin (*Charlie Chaplin*. Coll. Cinéma d'aujourd'hui, 43. Paris, Seghers, 1966, p. 165 et, surtout, p. 38-57).
24. Et cela va jusqu'aux instructions, portées au dos comme elle a chaud au cul, qui filent ce calembour: «photographier lumière frisante pour faire apparaître la signature au crayon et la date», lumière frisante se disant d'*L.H.O.O.Q.* comme lumière rasante, son analogue, de son homologue — rayons à ras de crayon.
25. Roger Dadoun: «Rose Sschize». *L'Arc*, no. 59, p. 28.

**Philippe Sohet**

**Ailleurs est un lieu**

Les acquis les plus innovateurs en sociologie, pour ces dernières années, sont liés, vraisemblablement, à la constitution d'une théorie sociale de la déviance. Les mécanismes sociaux créateurs de déviance se dévoilent de manière surprenante et dans des domaines divers (schizophrénie, délinquance, toxicomanie).

Par contre, nous ne possédons encore guère de repères critiques sur l'existence et le fonctionnement de lieux ouverts à l'interaction avec des personnes ou des populations marquées, modelées par ces mécanismes sociaux créateurs de déviance.

Sans doute est-il trop tôt pour en tirer un premier bilan théorique. Tout au plus pourrait-on en recueillir dès à présent certains témoignages. Éminemment subjectifs, brouillons, ceux-ci seront inscrits par cette immersion dans un ailleurs, par cette confrontation du rejet, par le cheminement confus, les multiples interrogations qui ne cessent de s'opposer et qui sont le lot de telles tentatives.

C'est de ce seul statut que se prévalent les quelques notes qui suivent.

Gratte, hameau d'Ardèche, fut de 1974 à 1976, le lieu d'une tentative d'ouvrir un espace sans trop d'étiquettes. Lieu capable de se mouvoir avec les saisons et les diverses personnes de passage (momentanément ou à long terme), la plupart exclues, à divers titres, des rouages normalisants de notre société.

## L'espace apache

Impréhensible, échappant: Jean-Claude.

Il nous glisse en permanence, comme il nous a glissé des mains, ce jour-là, en «crise», où il s'est retrouvé six mètres plus bas. Intact.

Cette angoisse, notre angoisse profonde de repérer les gens, les «nommer».

Bozzo, je le dis.

Même s'il s'agit du Bozzo de Godot, joueur de l'innommable, quêteur de l'attente, mieux, de l'objet de cette attente, il me reprochera de vouloir le mettre dans mes catégories, mes petites boîtes.

Même si «Bozzo» me semblait provenir de son manteau à grands carreaux, clownesque, tiré d'une quelconque garde-robe paroissiale: illisible dans sa fonction-signé.

Bozzo nous vient, *indécriptable*, déraciné, institutionnalisé, mais non aseptique. Vivant. De mille éclats. Même si c'est Bozzo, c'est un nom, mon nom, mon besoin de nommer; le nommer: entrer dans une ligne avec lui. Lui nous échappe. Il ne nous a pas livré ses balisages.

Les lieux de croisements n'ont pas eu lieu. Lieu? *Avoir lieu*: formule exacte. Nous n'en avons pas? Nous n'avons pas vu ces lieux-là. Il est parti. En coup de vent. Il a tout laissé, se décoquillant de ses bagages, vêtements, comme si à les garder trop longtemps, ils le réifiaient.

Je remonte au village. Sur la gauche, en contre-fort du chemin, un sapin bandé. Linge blanc noué au fort du tronc, hauteur d'homme. Arbre apache. C'était un lieu où se tenait parfois Jean-Claude.

Plus tard, on repèrera le jeune cerisier, fraîchement greffé, sur le bas des premiers pâturages, *apaché*, lui aussi. Se rendre compte que le sapin, le cerisier gardaient les sorties du hameau: le chemin vers le village, le sentier vers les potagers vers le creux de la vallée. Et pourtant: des endroits hors des lignes fonctionnelles.

Et cette aquarelle, laissée avec quatre pierres aux coins, sur le mur de l'arche, que, naïvement, j'avais rentrée à la première pluie, que j'ai retrouvée ensuite au potager des tomates, dans un cadre de terre, puis au bord de la source.

De Jean-Claude, il nous reste ces lignes de balisage, la quasi-sacralisation du lieu, les indices de sa relation au monde comme d'un espace investi.

Des repères que nous n'avons pu lire. Repères qui n'ont pas eu de lieu? Non, plus exactement des repères qui ne sont pas entrés dans un commerce d'échange: Bozzo n'est pas un nom apache.

P.S.: Bozzo, est-ce seulement le nom du personnage de Beckett?

### **Xavier ou la constitution d'un lieu**

Xavier: une trentaine d'années. Grand, maigre, légèrement voûté, cassé, barbiche à la Napoléon III, chevelure épaisse lui couvrant les yeux (voir sans être vu). Toujours en équilibre périlleux entre deux étiquettes qu'on essaie de lui coller: muet, handicapé mental, schizo, autiste, débile...

Ne pas le toucher, le frôler. L'approcher au-delà de «ses» quinze centimètres serait atteindre à l'intégrité de la bulle dont il s'entoure. De sa mère:

«bons baisers à Xavier (à ne pas matérialiser)». Et ce corps qui vit cet isolement sur lui: indifférent au froid (s'oublier une heure et demie sous la douche glacée) comme à la chaleur. Son arme: ses crises. Effrayantes, frapper la tête contre les murs, s'arracher les cheveux, se griffer, déchirer ses vêtements, se frapper, retourner le contenu de sa chambre. Résultat: «l'âme charitable» pour venir voir «ce qu'il y a», faire cesser le bruit, le laver, lui préparer à manger. La tentation lancinante de nous coincer dans une stratégie de débilité.

Mars-juin 74, trois mois d'expérience qui précéderent le lancement de la communauté permanente. Xavier est avec nous. Épreuve de force: la crise ne peut plus être vécue comme moyen de persuasion. De deux choses l'une. «Ou tu te frappes vraiment la tête au mur, coups et sang, plus de simulacre, ou nous nous mettons d'accord pour dire que c'est un signe que quelque chose ne va pas; mais alors, plus d'ambiguïté, prenons un signe tout-à-fait arbitraire, frotte-toi la tête contre des fleurs, des arbres pour nous signifier un dérangement.» Va pour les fleurs. Bien qu'en présence de nouvelles personnes (non entrées dans le champ des repères) il retournera quelques fois à ses anciennes expressions. Les fleurs sont importantes, même s'il s'agit encore d'un rapport de force, la sonnette du maître au valet.

Importantes, non pas anecdotiques, ce sont les premiers lieux de rencontre entre lui et nous, la première fissure de la bulle, un terrain commun créé par lui et nous. Sur la même brèche, ultérieurement, il écrira, parfois, par exemple, son mal de dents: «mes dents sont des trous». Lui qui ne livre que quelques borborygmes possède une petite

dizaine de langues internationales différentes. Alexandre, une vieille machine à écrire sur les genoux, des mètres de papier à ordinateur sous les rouleaux, prend ce que Xavier dit. Des textes fourmillant de noms, de personnages de bandes dessinées, d'événements passés: texture cassée, éclatée comme son parler, dispersée, multiple, recoupée: une histoire perpétuellement détruite et reconstruite, miettes.

Parallèlement, toute une approche, pas trop concertée, anarchique, du corps: à des moments privilégiés, Xavier s'est laissé mêler à des effusions collectives, embrasser. Temps pour se fissurer, donner du jeu à son personnage, apprendre à jeter des cailloux aux autres. Le premier temps pour s'investir en dehors de soi, AILLEURS.

- Ailleurs est un lieu

Xavier vit de nouveau avec nous. Depuis quelque temps déjà. Autre pôle: l'espace. À jouer avec son personnage, Xavier commence aussi à explorer et donc à baliser d'autres «espaces», quitter soi, conquérir. D'abord à l'aube, puis à d'autres moments, on a pu le voir parcourir le village. Plus exactement y créer ses trajets, non pas les chemins. Non pas les passages fonctionnels, les plus courts entre deux lieux d'activités: du potager au poulailler. Non pas. Mais des errances, des errances finalement assez précises pour être des lignes d'erre (Deligny).

Ces lignes qui délimitent une aire, son aire. Des lignes pour tenter de se délimiter, reconstituer, finalement, son corps. Toujours le jeu des contre-poids: se désinvestir d'un personnage figé (pour se

en se réinvestissant ailleurs. Réentrer dans notre réelle condition d'errance mais peut-être de manière plus fragmentée, éclatée, inscrite, aussi. C'est parvenir à commencer à multiplier. Multiplier ses inscriptions, multiplier. Vivre dans *des* «en dehors» ce que je ne vivais que dans *un* «dedans». S'éclater ailleurs, peinture, espace, musique.

Multiplier ses balisages, accroître le nombre des repères posés, c'est créer de nouvelles potentialités de lieux de croisements (où être croisé). Des passerelles sont mises en place. À s'y croiser, il y a au moins quelque chose de commun entre Xavier et moi: les ruines au Sud du hameau. Vraisemblablement pour des raisons différentes. Moi: le calme d'un endroit non-fonctionnalisé, l'imagination de ce qu'on pourrait en faire. Lui (projection?): vision déchiquetée, morcellée, lieux déconstruits, en reconstruction? Peu importe. Ce qui importe: tous deux sommes un peu de là, de *ça*. Quoi alors? À produire de nouveaux lieux de croisements, à se planter des signes à tous les niveaux, à baliser le quotidien du vécu, à repérer les personnalités, à pister l'affectif, s'est créé peu à peu, pour lui, un lieu. Sur les accointances du lieu «à l'image de» et du lieu comme «scène pour», il faudra essayer de revenir.

- L'invasion et les lieux primaires

L'été. Outre la communauté, une trentaine de jeunes viennent faire du chantier au hameau. La communauté se retire dans les bâtiments du haut du village. Xavier voit les deux tiers de «son» espace envahi. Les objets changent de place, les horaires discordent, des têtes non repérées, bruits

non apprivoisés. Fragile, le lieu est détruit.

Xavier régresse. En revient aux crises, nie le jeu intervenu entre lui et son personnage, les passerelles ont été détruites, coupées. ON — ah! ce on! — travaille aux ruines. Il en revient, prostré, à ses premiers espaces: la chambre, les toilettes, la table (quand il n'y a plus personne). Lieux premiers, lieux primaires: foetal, oral, anal. Lieux du maternage, de la prise en charge, les cris et le gavage. Et le rituel. Reporter, à nouveau, l'éclatement sur soi. Ces milliers de capsules, élastiques, plastiques, papiers, boutons, bouts de bois, de ficelles, de fer, pommes de pin, fil de fer, vêtements, pierres, terre, feuilles, laine, pinces à linge chaque jour entassés volumineusement dans sa chambre.

Et, quotidiennement dispersés, pro-jetés, répandus violemment dans cette pièce. Espace éclatant. Éclaté comme ces ruines, éclaté comme ce parler, comme les périples de ses parents ambassadeurs, comme ces noeuds qu'il crée un peu partout dans le village, comme ces mètres de textes, comme ces peintures de violence. Miettes d'une histoire perpétuellement détruite et reconstruite.

### **Pour une «phénoménologie des nouvelles du front»**

Commencer sans trop savoir quoi. Vivre trois mois. Une petite vingtaine. Un hameau isolé. Des étiquettes de tous bords, schizo, psychologues, débilés, artistes et tout et tout et, pour les bousculer, plein de mots: antipsychiatrie, implication, désir...

On a beaucoup vécu. Impudiquement, frôler les frontières de pas mal de normes.

À quelques-uns on a poursuivi. Plus défini, le projet? Les slogans commencent à s'ébranler. «Ouvrir un lieu où commencer à dénouer quelques-uns des noeuds qui forment la trame sociale, affective des individus mal dans leur peau». Style universitaire pompier.

Espoir secret: peu à peu on «saurait» ce qu'il y a derrière cette formule. Les noeuds, la trame affective... Le comment, le pourquoi, puis ensuite, évidemment, le *comment faire*.

Naïf. De plus en plus je m'immerge. Les étiquettes me pètent dans les doigts les unes après les autres: handicapés mentaux, malades mentaux, schizo. Psychotique se fissure.

Les repères s'effilochent. Marcher sur des nénuphars. Mouvant. Constructions rationnelles de cire.

Paradoxe: une notion croît. Se remplit de mille sens, adjacents, opposés, contradictoires, complémentaires. Jusqu'à ce qu'elle éclate à son tour: *lieu*.

Le lieu: refuge des dernières constructions, parce qu'extérieur au sérail des concepts aseptiques.

Mot flou harponnant çà et là ses contenus de sens. Calque à phantasmes. Du concept à la notion phantasme: le basculement. Avions-nous espéré jongler avec les concepts, explorer les domaines du délire, munis des cartes des discours scientifiques? Visites guidées.

Oh! pas trop consciemment, sans doute, à force de le nier. Puis, à s'y coller, on s'y retrouve. Nus, sans passe-droits privilégiés.

Soigné-soignant. Ligne de démarcation. La sub-

vertir (non plus la franchir), entrer dans un espace sans périphérie, sans repère. Ôter la balustrade de l'observateur. Ne plus avoir le pouvoir de dire: «les choses-là». Ne plus dire. Mais être dedans et *être l'ici*, participer de l'ici. Nous sommes là, nous sommes ici.

Topographies gratuites? Pas tant. L'enjeu est de poids. Psychiatrie, psychologie, psychanalyse, leurs discours-outils. Postulats, hypothèses (discordantes par ailleurs). À cas précis, formule adéquate, résultat attendu. L'institution est l'opérateur objectif: mise en oeuvre technique de moyens définis: la thérapeutique.

L'autre tentative: renoncer à formuler, ne plus dire, ne pas construire un nouveau processus-machine.

L'immersion dans, avec, le sans carte. Miser sur le rapport en direct. La fin des rapports schématiquement pré-établis. (Ah! cette neutralité bienveillante du manuel de l'infirmier psychiatrique.) Ce basculement: le saut du discours objectif à la jungle des rapports subjectifs. Le bouillon. Le lieu sans balcon. Rien de prévu. La perte des certitudes. Des choses s'y font. Du travail s'opère. Selon le climat (auquel, par ailleurs, nous sommes fort sensibles, vulnérables) selon les personnes, selon les passants, selon les rapports de groupe, selon la fatigue...

Sans le repère du discours psy, de ses agents qualifiés: la loi du groupe, ses rapports de force internes, ses traversées internes-externes (sa transversalité), leurs mouvances. Voir ce que ÇA donne.

D'abord, d'abord le risque. Le risque permanent de la coercition, arbitrairement collective, au sein du

groupe. C'est vrai, ils sont là, la coercition, l'arbitraire, ils circulent.

Alors, la nécessité vitale de poser les moyens d'éclater la cohérence qui s'établit, le discours qui se forme pour justifier l'arbitraire.

Traverser le groupe, relativiser perpétuellement ses mouvements. Par les passants, les provocateurs extérieurs: les miroirs du groupe. Par n'importe quel moyen: techniques de groupe, vidéo, panneaux de découpage.

L'écriture aussi, ce regard vers le haut.

Hors des pistes balisées de concepts, hors de l'espace à logia, dans cette mouvance, les rapports deviennent à consommation directe.

Phénoménologie des nouvelles du front en quelque sorte. Comment se voit-on, se vit-on, se voile-t-on?

Cette retranscription, du dedans, des croisements vécus entre personnes. C'est à une nouvelle lecture que j'accède, naïve et rude, une lecture en termes de personnages.

Communications parcellées.

### **JE est ailleurs**

C'est comme si on n'était que des personnages. Ou qu'on faisait tout comme. Ou que ce que nous sommes, en réalité, ne se donne à lire qu'au travers de notre panoplie de personnages. Personnes, ai-je dit, pas personnages.

Que notre banalité (notre «normalité?») serait cette aptitude à sortir à chaque coup, ou presque, enfin

sans trop de dérapages, le bon personnage, celui qui correspondra à la situation. Répondra à la demande.

Bon, ben et si celui qu'on nomme «psychotique», c'était celui qui n'avait plus ce jeu entre ses personnages. Ou qui ne l'avait jamais eu. Ou qui l'avait pas parce qu'il se donnerait à lire en direct. Qu'il nous livrerait crûment tout le «derrière» de ces personnages en jeu. Sans tentatives de cohésion, d'intégration, d'homogénéité.

Acte blasphème, indécence qui le range en dehors. Ce qu'il veut, peut-être.

Autre facette, le psycho, ce serait celui qui se figerait apparemment en un personnage. Renoncerait à jouer. Jouer comme avoir du jeu entre. Pas comme jouer avec. Peut plus. Que ce figé, immué, monolithique soit sa défense contre les projets contradictoires dont il est l'objet. Défense? Vite glissé le terme?

Quand en 75, t'as un père avocat de vieille tradition, qui t'a engendré à la cinquantaine passée, qui exhibe toujours des petits guêtrons de cuir blanc, qui voudrait te faire croire que le sexe, ça n'existe pas, qui te coupe les cheveux par dessus les oreilles et t'appelle mon petit, puis que tu fréquentes, en même temps, l'université, ses contradictions, sa réalité contemporaine, ses luttes idéologiques, que faire? Si t'es pas trop fort (et on t'a pas trop éduqué à l'autonomie) ou si l'un des deux pôles n'est pas dans une position de sur-détermination, que faire sinon prendre la tangente? Arrêter, au dernier examen de la dernière année avant d'être consacré (j'allais dire identifié) avocat (tiens), arrêter, dire non, s'enfermer dans un

mutisme, se laisser voguer: *je ne veux plus avoir à vouloir*. Affronter vos contradictions, merci! Bon, l'histoire de Jean, c'est de l'imagerie d'Épinal. O.K.! Mais Épinal, ça fait comprendre simplement des trucs qui peuvent se complexifier.

Personnage figé. Personnage défense. Oui. Mais aussi personnage témoin. Cri impavide des contradictions dont il est issu.

André, 14 ans. Avec ses deux voix, la forte, toujours en réprimande. La faible, toujours en défense, en quête du désir. Écoutez voir:

Il neige, André s'apprête à entamer une de ses longues randonnées solitaires.

(moi): «Tiens, André, il part nu-pieds. Pas froid André?»

(grosse voix): — T'es fou André, tu vas attrapper un rhume. Fais pas le con André.

(voix faible): — Ah! non, c'est mieux marcher nu-pieds, fait pas froid, aime bien ça, André.

(grosse voix): — Mais t'es con André, tu déconnes, va mettre tes souliers, tu sais que tu as tort.»

Le plus moche, c'est que c'est toujours la même voix qui l'emporte. Vous dis pas laquelle.

Là-dedans, pas de «je», des «il» tant il est vrai que le je n'est qu'un amalgame, socialement illusoire, de tous ces il.

Alors si on se dit que ceux qu'on étiquette psychotiques sont des gens qui peuvent plus jouer avec les autres, dans les règles. Qui peuvent plus parce que, en eux, tous ces éléments qui les rendaient en

mouvement se sont coincés. (Et parce qu'il n'y a plus de jeu entre ces il, j'en suis le jouet?) Ça, pour des tas de raisons. Pas de jeu en moi, entre mes moi, mes *il* plutôt, donc pas de jeu avec les autres.

Faux. Enfin pas tout à fait vrai. Parce que, justement, j'ai l'impression que j'ai jamais autant joué avec ceusses-là qu'on appelle «psycho». Rapports vivants, extrêmement, très personnalisés. C'est clair mais pas évident. Car le hic c'est qu'il le vit à sa manière, plus la nôtre.

Faut trouver des codes communs. Trouve pas toujours. Quand je pense à Jean-Claude, je me dis que des espaces apaches en Cévennes, c'était pas donné.

Y a une contradiction.

J'écris: le psycho a un personnage, figé, coincé; puis je montre combien il vit, est en réponse.

Quoi alors? C'est simplement qu'une fois de plus on se laisse prendre au piège de «se» prendre en centre de référence. Figé, coincé?

Par rapport à quoi? Par rapport aux manifestations extérieures que nous sommes en droit d'attendre. Réactions aux demandes, situations extérieures.

Lui, au contraire, a dit zut à ce tissu extérieur de contradictions, a placé cet écran protecteur. Fou-  
tez-moi la paix. N'empêche qu'il reste très présent à l'autre. Plus que jamais. En dehors des cadres établis, des tableaux institués.

Et tu te sens nu, toi. Enfin. Tu te heurtes enfin à quelque personne qui t'échappe.

De deux choses l'une.

Tu supportes pas cette frustration qu'on (on: pronom discret) échappe de tes réseaux de perception, d'appréhension. Tu le nies. Si pas pour moi, ÇA n'est pas. L'asile. Ou, plus subtilement, les raffinements thérapeutiques. Il y avait le couple frustration-exclusion, plus subtile, l'autre face: frustration-don, couple ambigu: il déraile, je me donne à le (me?) sauver.

Autre supposition: devant cet «autre», tu planques tout, et t'aventures sur un terrain inconnu. La jungle, non balisée. Tenter de lancer des passerelles, ces boyaux instables, fragiles qu'il faut sans cesse refaire, retendre? C'est l'aventure réelle, l'aventure de l'affrontement de la réalité, la confrontation de la réalité (et de ses normes que nous réajustons constamment, anxieusement) contre ce qui la nie entièrement.

L'obligation de créer. À partir de rien. Recréer aussi. Autrement. C'est également, aussi, la tentative périlleuse: dont on ne peut sortir indemne. Parce qu'elle frôle nos pôles constitutionnels, les plus essentiels. Les ébranle. Le voyage aux limites, aux périphéries de la norme. Croyez pas? Et comment sort-on de la lecture du trip de Mary Barnes? Mais cette tentative pour recréer, rebaliser, repérer de nouveaux niveaux ou, plus exactement, baliser autrement ces niveaux, se référer à d'autres lieux, appelle, pour ce faire, un LIEU.

Et on en revient encore à ce lieu à faire, ici ou ailleurs, un lieu qui, dès lors, maintenant, se structurerait non plus comme une «jungle» mais comme une scène de théâtre. Normal quand on avance le mot personnage ou entraîne d'évidence un autre: jouer, puis son lieu: la scène. Jouer un

personnage. Ce commun reproche de «jouer un personnage»: nier ce jeu entre personnages que nous sommes. Pour ce que, justement, jouer un personnage n'est pas innocent. Je caricature: deux manières de jouer un personnage. Jouer Jules César. Je puis jouer Jules César en m'y investissant: habillement, etc., etc., je m'y assimile. Je deviens César. Je LE joue. Et l'excellence de mon jeu est de convaincre que je LE suis (que JE ne suis donc plus). Relation duelle, bien sûr, on me demande d'être Jules César. Il y a un public précis qui paie pour être convaincu de se trouver devant Jules César, non le gars qui a ses histoires, ses traites, sa bagnole, son divorce en cours. L'acteur merveilleux (ah! les grands) sera celui qui parviendra à procurer les merveilles: l'illusion du non réel: du Jules César. Volontaire ou pas, il est acculé à ne pas être. À être ÇA: un rôle: l'image figée d'un personnage, figée-fixée-pré-établie. Établi dans l'histoire du scénario, pré-établi dans le rapport acteur-spectateur.

À l'opposé, y aurait Julian Beck. Celui du Living Theatre. Je dis lui. Pourrait être un autre. Les connais pas, lui a l'avantage d'être dans l'album de photos.

Bon, Julian Beck va pas jouer Jules César. Il va jouer son désir d'être César. Le désir du public de l'aliéner au nom de ce rôle.

En jeans ou à poil, il va mettre en scène, sur scène, le jeu des contradictions, des désirs, les siens, les vôtres, les autres. Dire qu'il sait plus très bien où il en est entre César, vous et lui. Mais qu'au moins il sait qu'il est là; entre ces trois pôles. Inconfortable au public, parce que, dès lors, il ne sait plus très bien non plus où il en est. Peut-on encore être

tout à fait spectateur?

Alors le théâtre devient un lieu non de reproduction d'une vie naïvement épinalisée mais bien le lieu de production d'une réalité qu'on peut tout aussi bien appeler vie.

Le jeu de l'acteur traditionnel, qui ne serait que la tentative pour se retirer quelque temps ailleurs, hors des contradictions dont il est, dont il est fait, et se fait. Comme le schizo, j'avance.

Et si ce fourre-tout de je ne sais trop quoi d'étiquettes n'était que l'assimilation d'une personne à un personnage. Ce constat forcé d'un compromis entre public et acteur conduisant à l'aliénation (double sens ce mot) d'un je en un ailleurs, irréel, dit-on.

Irréel et pas irréel. Irréel comme Jules César qui n'existe pas. Mais pas tout à fait irréel puisque, gosse, j'ai vu un Jules César de patronnage, lever un poing menaçant et découvrir malencontreusement son bracelet-montre.

Alors, le Jules César qui m'avait emmené quarante minutes, deux milles ans plus tôt avec ses Brutus et ses légions, eh ben! il n'était pas si loin. Il était aussi un peu comme moi. Finalement peut-être pas tout à fait ailleurs, autre? La montre, la fissure. La fissure. La fissure réintroduit du jeu, comme un boulon mal serré. La montre c'est cet imbroglio de ficelles, de cordes que je retrouve depuis quelque temps un peu partout: massif à l'atelier, discret dans la cour, subtil près du tissage et dont je soupçonne Xavier d'être l'auteur. La montre c'est cette inscription dans notre monde à nous. Dans le monde de ce qui est devant la scène. Suivre les ficelles nouées, les arbres *apachés*, remonter ces

pistes, les vivre sans vouloir les lire avec notre Larousse, c'est aller demander l'heure à César.

### **Le cirque et le concierge**

Demander l'heure à César. Cela tient plus du cirque que du théâtre. Et c'est vrai. Va pour le cirque. Parce que remonter ces pistes cela conduit à quoi? Aux jeux de cirque.

Les jeux de cirque: ces jeux dont on ne peut sortir indemnes, de part et d'autre. Tant il est vrai que le cirque appartient tant au clown qu'au gladiateur. Proposer un lieu en forme de cirque, où l'on peut venir essayer de nouveaux personnages, faire ses tours de piste, subir le test d'un premier public. Plus précisément: ne pas apprendre un nouveau personnage, le personnage d'ici, du lieu, de la commune, mais réapprendre à jouer avec ses personnages. Les réextirper. Dans la mesure où un lieu parvient à ne pas trop reproduire des rapports institués (certains types de familles, d'écoles...) qui ont originé des coincements de jeu propres à ceux qui s'amènent ici, la défense peut, peu à peu, apparaître caduque.<sup>1</sup>

Caduque parce que non nécessaire ou parce que certains sont prêts à aller au-delà, franchir l'enceinte, quérir avec eux les espaces apaches.

Défense lourde à entretenir, défense inadéquate. Côté clownesque, ces ratés de personnages (excès de gentillesse, dureté, agressivité), ces grimaces du

---

1. Ne me demandez pas les critères d'un lieu qui échappe à des structures de coincement. Je ne les connais pas. D'autant plus qu'*Ici* change perpétuellement. Je sais simplement qu'ici, à certains moments, il a pu être vécu comme tel par certaines personnes.

comportement: changer les manteaux. Ouais, mais les spectateurs, eux, reconnaissent la panoplie des éternels grands carreaux, gigantesques chaussures, draps de lit pour mouchoirs.

Désamorcer peu à peu certaines défenses, se rendre plus vulnérable car plus accessible — oh! si peu — provoque souvent des passes d'angoisse accrue.

Alors, vite, ré-inquiéter, ré-échapper, surprendre, comme pour être sûr de ne pas être à nouveau piégé, étiqueté. Ça, c'est le côté gladiateur.

Le défi. Cela commence dès l'abord, tester les limites du lieu, le seuil de tolérance, se masturber en public, casser la vaisselle, hurler, fuguer.

«Pascal, tu me passes le sel?

— Ouais, ouais, cinq fois quand j'étais petit.

— Je peux avoir le sel, Pascal?

— Rabiette bleue à Bonlay, mille rabiettes jaunes.»

Cela se poursuit plus profondément au fur et à mesure des approches. Surprenants, déroutants, désarmants, accès d'angoisse et d'agressivité. Plus forte est l'amorce de contact, plus forte est la réaction possible: la tasse, les carreaux, la pile d'assiettes, l'enregistreur, les poules.

Puis ré-approcher, re-connaître, à longueur de ponts détruits, passerelles coupées.

Les clowns ou le tragique des personnages étriqués, exagérés, stigmatisés, épinglés.

L'espace du cirque, ce lieu de l'anarchie jouée. Le clown sur les gradins parmi le public (quoi mon voisin?), a-normalité programmée, le dérèglement canalisé, le tragique pour rire. Alors quant à moi,

moi les permanents de cette aventure, je songe que l'espace du cirque possède son ordre, son ordonnateur: Monsieur Loyal.

Le garant de notre monde (ce rutilant costume, ce huit-reflets, ça rassure, c'est un peu comme chez nous en 1900) dans ce monde aux forces primitives: les fauves, force du bateleur, folie du clown, c'est Monsieur Loyal.

Me dire ce désir inconscient, profondément nié, d'être un peu ce Monsieur Loyal, ce montreur des forces premières en nous.

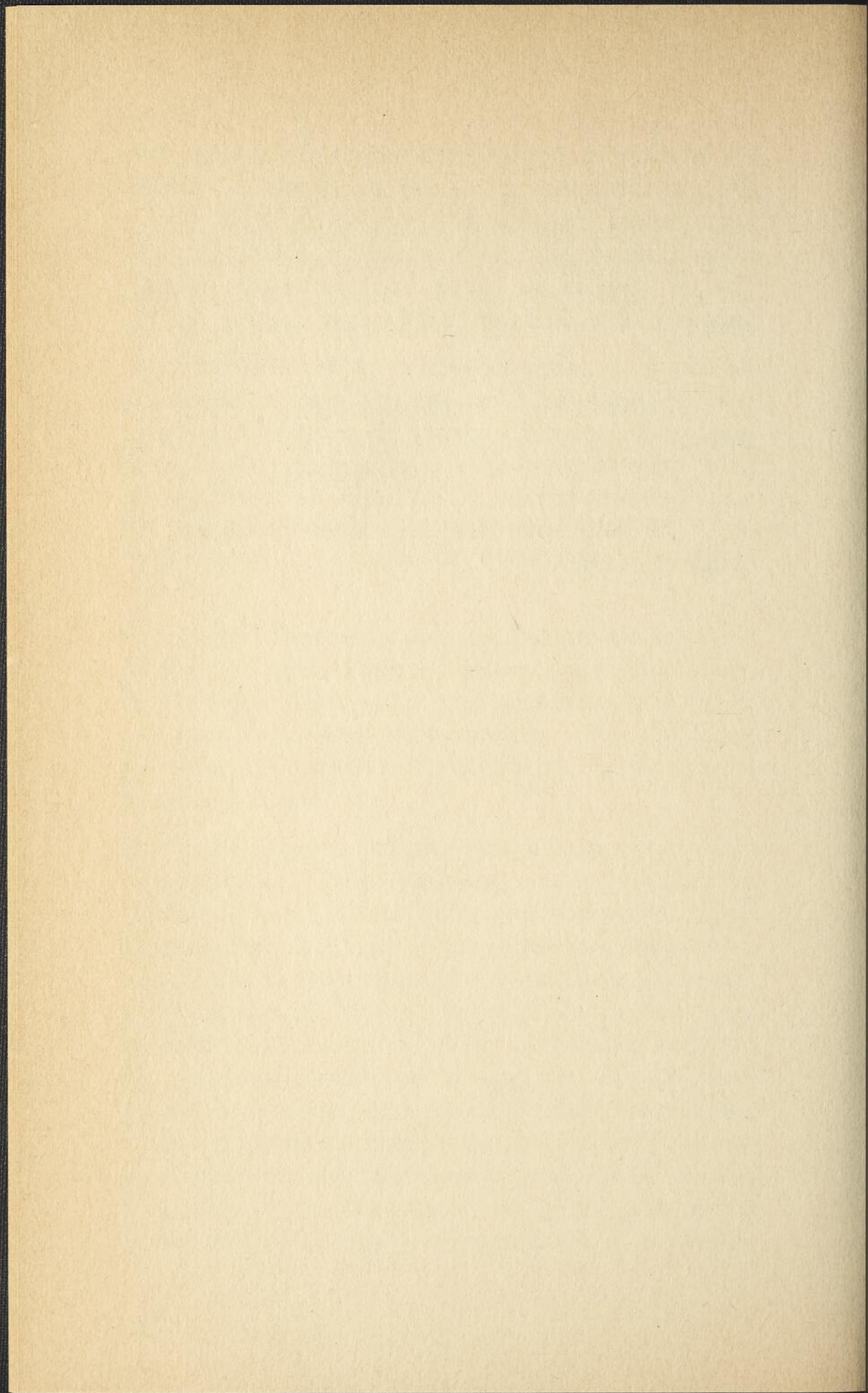
Ah! ce jongleur de concepts, ce démonstreur de folies, nous y revoilà. Ce montreur: cet article pardi.

Alors quoi? Ben alors, danger. Danger de se croire Monsieur Loyal, comme d'autres se croient César, de s'y figer. Mais jouer nos personnages à nous, jouer surtout notre désir honteux d'être un Monsieur Loyal, le mythe du thérapeute, notre schizophrénie à nous.

Non décidément, j'ai du mal à supporter cette comparaison. Trop puissant, trop efficace, ce Monsieur Loyal. Parce qu'en fait, vivre avec Jean-Claude, Pascal, Xavier, c'est, peut-être, avant tout, apprendre la frustration. La frustration de ne pas être thérapeute. N'être à la limite, finalement, que le prétexte de ce qui se passe ici. Je nous sens, de plus en plus, comme des concierges. Ces gars qui, du bas de l'escalier, essaient de savoir, d'interpréter ce qui se passe en haut, à partir des signes qu'on leur jette en miettes: bruits, passages, odeurs, poubelles. Cette frustration de n'être pas thérapeute, de n'être que le garant du lieu, ne fut-ce

qu'en tant que bâtiment. Parce qu'en fait mon occupation, c'est quoi? Aujourd'hui j'ai réparé le toit, continué la construction de la fenêtre, nourri les animaux, rangé le matériel, pensé à cueillir les noix. L'impression souvent que l'«intéressant» se fait en dehors de nous, malgré nous, parfois. Incontrôlable. Mais se fait. Et c'est mieux.

Le concierge, mine de rien et en définitive, il a pas mal de pouvoir. C'est lui qui gueule après dix heures (la norme), menace d'en appeler au proprio, faire la gueule, dieu, ce que certains d'entre nous peuvent la faire. C'est le flic de bas étage, hé oui. En définitive les locataires changent, le concierge reste.



# commentaire



## Le Biocreux: où l'écriture se livre par Hugues Corriveau

---

Suzanne Jacob, **La Survie**, Montréal, Le Biocreux, 1979, 140 p.

Évelyn Dumas, **Un événement de mes octobres (fictions)**, accompagné de dessins de Alain Medam, Montréal, Le Biocreux, 1979, 103 p.

Paul Paré, **Comme un cheval sur la soupe**, accompagné d'illustrations de Louis Paré, Montréal, Le Biocreux, 1979, 111 p.

Francine Peotti, **La Phallaise (prose sédimentaire)**, Montréal, Le Biocreux, 1979, 259 p.

---

### UN NOM ET UN DÉBUT

On ne peut ignorer au Québec la fondation d'une nouvelle maison d'éditions si celle-ci lance quatre ouvrages en même temps, plus encore si ces ouvrages sont de qualité. Or, c'est le cas du *Biocreux* qui, au début de la présente année, proposait des auteurs aussi divers que Suzanne Jacob et Paul Paré, Éve-

lyne Dumas et Francine Peotti. Si on exclut **La Phallaise** de Francine Peotti, les trois autres volumes étaient déjà composés et prêts pour une publication chez Parti Pris quand des difficultés financières ont obligé les auteurs à envisager la fondation de leur propre maison. Afin d'éviter des retards indus, ils ont cru bon de voir eux-mêmes à leur publication. Animée principalement par Paul Paré et Suzanne Jacob, cette maison s'est donnée un nom fort curieux. Paul Paré m'explique que l'expression **Le Biocreux** provient d'un de ses textes resté inédit. Sa traduction littérale serait près de «creux biologique», mais son sens tente de cerner l'espèce d'*aura*, de lieu englobant dans lequel l'auteur se trouve lorsqu'il écrit; en fait, le nom de la maison veut traduire à la

fois ce lieu premier de l'écriture et ce lieu où l'écriture se livre. Quant aux préoccupations premières de la maison, elles se situent d'emblée au niveau de l'expression. Encore là, une recherche précise de la qualité. Les manuscrits sont choisis en ce sens et doivent refléter un intérêt particulier pour les formes mêmes de l'écriture. Aucune préoccupation immédiate de rentabilité ne guide donc le choix, mais un certain parti pris formel, d'ailleurs très évident, si on considère les quatre premiers livres qui viennent d'être publiés.

#### LA PRÉCISION ET SES EFFETS

Quel plaisir que celui de prendre un texte qui, immédiatement, vous convainc de sa richesse. Après l'excellent **Flore Cocon**, paru l'an dernier dans la collection (SIC) chez Parti Pris, c'est le cas de **La Survie**, deuxième oeuvre de Suzanne Jacob. Un livre de matières et de gestes. Quelque part entre

la subtilité de la perception et la ténuité des regards posés sur les choses et les êtres. Quelque part entre le glissement furtif et la rencontre fortuite. Ce recueil de nouvelles nous propose l'indéfinissable moment qui fait du geste le plus anodin, un événement. Ce n'est pas sans évoquer **Les Instantanés** de Alain Robbe-Grillet ou **Les Jeux sont faits** de Jean-Paul Sartre. Mais je dis bien «évoquer», car il ne s'agit pas d'influences ou de sources directes. L'oeuvre ici, et voilà son premier intérêt, est éminemment personnelle. En cela, ce renvoi à d'autres oeuvres serait plutôt une valeur positive parce qu'il permet au lecteur de faire sourdre certaines lectures parentes, de faire remonter en lui des échos provenant d'ailleurs. Sorte de jeu intrinsèque entre les oeuvres, les unes et les autres se nourrissant.

Dix-neuf textes dans **La Survie**. Si on exclut celui qui donne son titre au recueil, tous les autres investissent ce qu'on pourrait appeler la *précision*. Terme curieux, il faut en conve-

nir, pour cerner une oeuvre. Mais c'est bien *l'effet* premier qui s'impose d'un texte à l'autre. Ces nouvelles, si on tente de les résumer, laisse pantois tant la fiction y est mince par rapport à l'énergique de la phrase ou du style, par rapport à ce que j'appelle *l'effet produit*. Il ne s'agit pas pour Suzanne Jacob de raconter un événement, mais d'en saisir plutôt la marque dans le temps, de présenter au lecteur le moment arrêté où l'enjeu de l'histoire se situe non pas dans son déroulement implicite, mais dans l'entre-deux qui en précise l'essentiel. Ainsi, dans la première nouvelle, une petite fille est assise et elle attend:

*Elle ne pense pas à la nappe blanche à fleurs vertes qui sent l'air frais dans le buffet, ni à l'ordre de la coutellerie à roses de métal, ni à la boîte de chocolat qui est rangée pour un prochain dimanche, ni [...]*

*Ce n'est pas l'heure de la sieste. Ni l'heure de la collation, ni l'heure du souper. C'est une heure de rien. La petite fille patiente est assise dans l'heure de rien. Elle patiente. (p. 9-10)*

Ni plus ni moins. Rien non plus à ajouter. Cette

attente, cette vacuité complète, mais en même temps cette disponibilité absolue devant l'improbable événement ouvrent le recueil de façon remarquable, forcent en quelque sorte le lecteur à devenir lui-même cette «petite fille» totalement réceptive à ce qui vient, à ce qui pourrait se produire. Or, ce que vous découvrez par la suite s'impose par le style très sobre de l'auteur. On se met en devoir de chercher le drame et on découvre quelque tranche du quotidien, quelque vague mystère. Qu'un homme indifférent rencontre une femme sur une route des États-Unis, qu'il lui impose d'être son copilote, qu'il ne remarque vraiment sa présence qu'au moment où il veut coucher avec elle, qu'elle le quitte le lendemain, qu'il soit toujours aussi indifférent, mais qu'il remarque, dans une autre chambre cet autre soir, qu'elle n'est plus là, voilà le prétexte de **L'Esprit d'observation**. C'est fort peu de choses, vous direz-vous, mais c'est suffisant pour que s'impose ce que justement le

titre présupposait: un esprit d'observation incisif, un souci du détail exceptionnel. Rien n'est plus surprenant peut-être que la banalité quand celle-ci découvre le côté caché de son insignifiance apparente, quand un auteur habile réussit à en extraire le secret.

Pour tout dire, voilà une oeuvre étrange où ce qui est raconté est moins important que sa manière. Encore qu'on doive nuancer cette affirmation, car cette manière de dire les choses crée à la fois son propre prétexte et devient, conséquemment peut-être, son propre événement. À preuve, cette histoire de Louis qui reçoit un banal coup de fil à l'instant où il craint de manquer de chartreuse verte (**La Chartreuse**); ou encore cette autre où des gens vont manger au restaurant Pierre de Coubertin (**Le Gong chinois du IV<sup>e</sup> siècle**); et surtout cette remarquable nouvelle qui nous dépeint les réactions d'une petite fille quand celle-ci va porter à sa mère malade les fraises qu'elle vient de cueillir (**Le**

**Temps des fraises**). Décidément, Suzanne Jacob aura réussi ce que fort peu d'auteurs réalisent, soit à construire un recueil parfaitement homogène, dont l'intérêt ne se dément jamais et qui s'impose absolument par la perfection formelle autant que par la profondeur de la réflexion qui s'y met en jeu. Ces remarques exigent par contre de faire une exception de la dernière nouvelle, **La Survie**. Comme bien d'autres, je ne crois pas que ce texte ait sa place dans l'ensemble. Son parti pris fantastique, le style même en font un texte à part. Suzanne Jacob eût été mieux inspirée en le publiant dans une revue qu'en le joignant aux autres textes. Du reste, il n'a pas, du moins à mon sens, les qualités implicites de l'ensemble; l'ellipse n'y fonctionne pas de la même façon et l'histoire elle-même n'atteint pas à ce déplacement de l'anecdote, à cette volonté de pénétrer autrement la réalité présente.

N'empêche, cette **Survie** est sans doute un des meilleurs textes que la

présente année littéraire nous aura permis de découvrir. Source d'étonnements et deuxième temps d'une oeuvre à suivre à la piste, avec une certaine passion.

#### L'HISTOIRE OU LA FICTION

Avec **Un événement de mes octobres**, Évelyne Dumas cherche à réévaluer, sous les aspects de la fiction, le traumatisme collectif qu'a été cet historique Octobre 70. La tentative a de quoi déconcerter puisque l'auteur nous propose une fabulation qui tient directement des procédés utilisés à l'époque médiévale, entre autres dans le conte allégorique. Ici, la «province» et la «ville» de Québec, ainsi qu'Ottawa sont impliquées dans le récit en tant que personnages respectivement nommés «je», «Québec», et «Podar». Cet artifice, pas toujours convaincant (loin de là), devient le prétexte pour tisser une histoire d'amour et de haine (vie et mort!) autour du personnage central de

«Chassis». Ce dernier nom, pseudonyme évident du célèbre assassiné de l'époque, marque une fois de plus le déguisement sous lequel Dumas a tenté de travestir la réalité afin de n'en garder que le côté moral, que l'esprit. Réduite à sa dimension «fictive», l'histoire résiste mal, tombe sans doute dans la banalité. Un amant trompé, une maîtresse laissée pour compte dans cette aventure qui mène Chassis devant l'évidence de sa propre mort, de son échec, de sa rancoeur désolée, qui met l'amante devant sa désolation victime. Un peu triste tout cela, un peu pauvre:

*Quant à Chassis, qui l'aimait? Sa femme, certes. Ses enfants et quelques amis. Mais vous? Ha! Allez le dire à d'autres. Et moi? Pour moi, il n'était qu'une image, image de vous tous, image que Chassis, amant, père et ami, ne méritait sans doute pas d'être, mais image que vous encouragez parce que ce qui vous intéressait, c'était qu'il vous serve, que son enlèvement et son drame d'homme vulnérable et puni dans sa chair d'avoir été votre complice, que tout cela renforce votre pouvoir sur moi, votre pouvoir de m'attacher, me ligoter, me*

*violer à la chaîne, comme une bande de motocyclistes déments.* (p. 53)

Oui... mais... J'aimerais bien pouvoir aborder ce texte de Dumas en analysant les doubles sens, les textes superposés, les isotopies vraisemblables du sens. Mais y a-t-il là matière à y croire? Cette question revient de façon insistante lorsque je repense à ce livre, lorsque j'y retourne, que je relis et qu'il me faut en parler. Si je considère implicite que la tentative de Dumas pour créer une fiction de cet événement historique est un échec, c'est justement qu'il m'est impossible d'établir cette relation adéquate entre la dimension purement fictive et celle proprement réelle (du moins celle qui renvoie à l'acquis historique préalable). Alors, pour expliquer que, malgré toutes les énormités présentes, malgré toutes les bêtises sentimentalistes envahissantes, j'ai aimé ce texte, il me faut restreindre mon jugement à la seule dimension vraiment valable de cette oeuvre, soit le retour de l'histoire, son insertion

minutieuse qui nous remet à la conscience une violence spécifique, un heurt qui remonte en nous et qui nourrit l'oeuvre dans notre rapport avec elle.

Le livre de Dumas est riche de ces évocations précises, de ce rappel des événements:

*Entre ses conversations avec ses ravisseurs, les repas, les lectures, le sommeil. Chassis écoutait la radio. Vendredi matin, il apprit au bulletin d'informations que Podar et Québec avaient obtenu que vous m'envahissiez, que vous m'investissiez de soldats, que vous m'imposiez les mesures de guerre. Il sut qu'il n'était que prétexte à me faire violer. Il crut perdre la raison.* (p. 73)

Peut-être était-ce la solution? Fallait-il chercher de surcroît les travestissements du merveilleux? Quoi qu'il en soit, il faut sans doute lire ce livre comme un *memorandum* pour reconnaître combien, en nous, quelque chose d'indélébile s'est marqué. De plus, il faut reconnaître l'intérêt que peut représenter toute oeuvre pionnière, et ce premier texte de «fictions» qui cherche à

renouer avec cet *événement* de notre histoire proche ne saurait passer inaperçu. On reconnaît ici une entreprise qui d'un côté peut déplaire, mais qui de l'autre remet habilement la mémoire à jour.

#### L'HUMOUR ET SES PORTÉES

Et ce **Cheval sur la soupe** de Paul Paré! Un éclat de rire auquel doivent répondre beaucoup de lecteurs dont je ne suis pas toujours. Mais qu'importe puisque Paul Paré, en humoriste, réussit très souvent, dans cette fausse pièce de théâtre déguisée en faux roman dialogué, à mettre en abîme la bêtise d'un certain théâtre qu'il ne semble pas aimer beaucoup... Il le fait en accumulant les bêtises, les gros calembours, les farces et les énormités, tout en se faisant jouer un tour (semble-t-il), car tout ça devient d'une certaine façon très sérieux et, dans son ensemble, assez réjouissant.

En effet, l'auteur *met en scène un metteur en scène* qui

tente de *monter* une pièce de théâtre *inmontable*. Or, cette pièce se crée au fur et à mesure qu'elle s'écrit. Les événements se produisent au gré des personnages selon que ceux-ci veulent bien jouer, veulent bien parler, considèrent qu'ils ont ou non encore des choses à dire. Tous ces jeux, toutes ces scènes s'accumulent tout à fait incohérentes et permettent au lecteur de se détendre, d'y aller d'une lecture très distante, un sourire en coin, secrètement convaincu qu'il ne se laissera pas prendre à tant de facilités. Eh bien, dois-je dire, j'ai été pris quelques fois au piège, j'ai souri, je me suis même amusé.

Qu'est-ce à dire et qui a-t-il ici qui vaille une lecture? L'abîme justement. Le fait précisément que Paré ait l'art du ridicule à tel point que survient ce degré de réflexion suspendue, cette incisive présence de l'absurde. Exemple:

*Une pause tout à fait inutile. On peut en profiter pour reprendre son souffle ou consulter le souffleur. Ou le chouffleur. Qui sait presque tout. (p. 76).*

Autre exemple:

*Dans le noir, j'ajuste mes lentilles cornéliennes pour bien voir le tragique de la situation. (p. 81)*

Je crains tout à coup de me tromper en vous servant cela sans préparation. Car, est-ce assez bête? Comment peut-on écrire de telles sottises? Cela m'inquiète. Mais voilà, inquiet, je suis intéressé et je poursuis cette lecture envoûtante où je surnage dans l'inutilité parfaite, le dérisoire consommé. Pour me rendre compte, à la fin, que ces jeux de mots dans ce jeu gratuit font réfléchir, portent à conséquence. On ne peut pas sortir d'un texte ironique sans en saisir quelque part la portée. Ici, le théâtre survient dans sa dimension la plus fragile, la plus ténue, puisqu'il ne sert pas à une représentation, mais plutôt se présente lui-même dans son état critique.

**Comme un cheval sur la soupe** ne se contente d'ailleurs pas de se nourrir d'un certain ridicule, il va plus loin, en ce sens qu'il pastiche certaines formes d'écriture théâtrale, cer-

tains points précis de la dramaturgie. S'y reflètent parfois le Beckett de **Oh les beaux jours**, le Jarry de **Ubu Roi** et surtout Arrabal. Ainsi, l'histoire même du théâtre se trouve prise à partie, se confond dans son propre drame:

*Donc, oui, voilà: de la gauche (de la droite, c'est la même chose, je ne suis pas tatillon, mais il faut tout leur dire, sinon ils demandent...), un préposé ad hoc pousse un cube à roulettes amovibles... il pousse... il pousse... jusqu'au milieu de la scène ou presque... encore un peu plus avant... non... recule... l'épaisseur d'une hostie... voilà...*

[...]

*De la droite (cette fois, j'insiste, juste pour faire chier) un autre préposé, aussi ad hoc que le premier et vêtu de même façon, entre en déroulant devant lui un somptueux tapis rouge: celui de nos envies. Il se rend jusqu'au cube, et comme s'il avait été mesuré exprès, le tapis également. Le préposé sort par la droite en évitant de marcher sur le tapis, on comprend pourquoi, la moitié de la salle a des domestiques, l'autre moitié rêve d'en avoir. (p. 64-65)*

Et citant, je me rends compte que la liste des auteurs auxquels renvoie un tel exemple serait longue. Il y a ici beaucoup de

façons de prendre le texte, de le rejeter aussi bien que de s'en servir. Ce qui compte, sans doute, c'est l'impact qu'il peut produire sur le lecteur, c'est l'écho qu'il trouve en lui. Et le ridicule tout à coup devient étrangement sérieux, pose certaines questions importantes dans l'impudence de son étalement. Le ridicule est-il bien ici ou ailleurs? La question d'une certaine limite aussi, d'une certaine perfection, d'une certaine attente, etc. etc.

Cette entreprise n'est pas non plus sans laisser le lecteur insatisfait. Car il y a ici abus, démission et facilité. L'auteur a tout juste consenti au minimum d'efforts pour susciter les bonnes questions, mais il y a loin pour atteindre une oeuvre suffisamment étoffée, il y a loin entre l'écho produit et la source d'émission. Ici, l'oeuvre trouve sa force dans la qualité des référents, dans le sujet plus que dans sa propre substance. On ne s'étonne donc pas de rencontrer à la fin du livre une certaine nostalgie:

*Avoir cru briser ses chaînes.*

*Avoir cru. S'apercevoir que les noeuds qu'on y a faits ne suffisent qu'à les raccourcir et rendent plus imminent encore le désœuvrement qu'on se prête faute d'avoir pu soutenir la continuité dans la vérité exacerbée de ses personnages. Il n'y a pas de vérité sans personnages. Ni sans déguisements. D'une foule de marionnettes, je me fais des ennemis en refusant de leur tirer les fils. Elles ne cherchent pas la vérité, elles attendent un rôle et si ça se pouvait, elles voudraient toutes le premier rôle. (p. 97)*

#### LA LETTRE OU LE JOURNAL

Dans **La Phallaise**, Francine Peotti dégage autant ses humeurs que ses angoisses, remplit, page après page, son manuscrit de tout ce qui peut, ça et là, faire une vie de femme, traduire ce qu'on pourrait appeler une *poétique* de l'existence. Mais d'abord quel titre! L'oeuvre vaut mieux que sa capitale; mais dommage tout de même qu'un auteur rebute ainsi les lecteurs en choisissant mal ce par quoi l'oeuvre, de prime abord, se propose. Donc, qu'en est-il?

*Rupture de ban, rupture de canal, rupture de liens, rupture de colonne. Ouvrez grand, tournez la tête, respirez! Ce larynx! Contrôle des sphincters, contrôle des tickets, contrôle des naissances, calcul différentiel incontrôlable, le chiffre devenu fou. Numbers let loose! Choses à faire, choses à vivre, à travestir, à solder. Vivre pour longtemps. Le long temps affiné qui vient de s'accommoder de n'être pas en transe. Prose poétique surmenée pleine de cris de bêtes et de mots broyés. Les mots ne crient pas. Lueurs. C'est toi qui crieras. C'est un organe fait pour servir. Que le froid soit revenu ne change pas un pet à ce harnais d'aventure fixé dans un virage. Le ton, bien sûr, ne sera pas égal, une rangée de dents qui m'appartiennent toujours. Que la bête vive! (p. 19)*

Claire et confuse, peut-être sont-ce là les qualités opposées entre lesquelles tout ce livre s'inscrit. Claire, en ce sens que l'auteur y retrace un quotidien, y traduit les insuffisances à vivre d'une femme en quête d'elle-même. Confuse puisque la solution n'y est jamais immédiatement donnée, plutôt tournante, tournoyante, recluse dans les tournoiements incessants de l'écriture qui s'adresse,

qui moule les mots, qui frappe et se relance. Or, peut-on dire d'un texte, sans risquer d'en diminuer la portée, que sa force réside justement dans la richesse de son écriture? **La Phallaise** est avant tout un événement de langage. Car, on y chercherait en vain la trame d'un récit fixe, d'une solide histoire romanesque. Le sous-titre choisi est en ce sens très clair: *prose sédimentaire*. Le lecteur fouille ce texte, le piste. En surgissent ainsi des morceaux, des éclats coupants, du texte riche qui se cache sous les morceaux de mots accumulés. Non pas délire mais foisonnement:

*(on dira de ce livre qu'il est une cage ouverte, mais où et donc car or ni?) (p. 43)*

Peut-être bien dans cette aptitude de cette prose à s'étendre dans les multiples, à joindre au poétique sous-jacent une certaine part de la réalité immédiate.

*Prologue à quoi? Entrée dans la matière de qui? Une vie de poulet-romarin à n'attendre personne... Quel poulet n'attend personne? Qui s'invite à souper digne et tendre et se prend par la main? Non. Je*

*suis de celles qui sont de ceux qui sont ceux qui aiment mettre le couvert. Même si c'est chaque fois pour ceux qui sont chaque fois les mêmes. Semblable en cela à ceux mêmes qui ne les aiment pas. Dans trente ans, je pourrai dire: depuis quarante ans, je mets le couvert. Je me tire les yeux, lèche les sourcils, fais trois fois le tour de la maison (sept pièces-cuisine), cherche le hérisson à rendre lisse, tourne le fuchsia vers ce qui reste de lumière, allume une lampe, étends les pieds, crème les mains, épile les seins, (p. 27)*

Et toute cette prose pour en déborder finalement, sinon pour le débordement lui-même dans ses conséquences. Ce texte très riche ne se dénoue pas, il se laisse très lentement suivre dans sa vigilance. Et les mots, tout pleins de sens, ne s'évident pas, ils restent toujours suspendus dans leur emploi, encore serviables, suscitent la relecture pour parvenir (est-ce possible?) à dévier la première piste vers une seconde qui elle-même, subséquentement, exigera une autre voie. Francine Peotti a donné avec ce livre son coup d'envoi, difficile certes, exigeant et dense, mais

merveilleusement écrit:

*En finir d'abord avec. Écrire pour en finir avec. Ne peux décemment fermer ce livre sans en finir avec. J'aurais cru que la phallaise s'arrêterait avant toi, mais la phallaise continue te traversant de prime conscience, de vive et apéritive chair. Me retrouvant, moi, traversée, alors que je traverse, moi, renversée, alors que je renverse. Me retrouvant moi. (p. 252)*

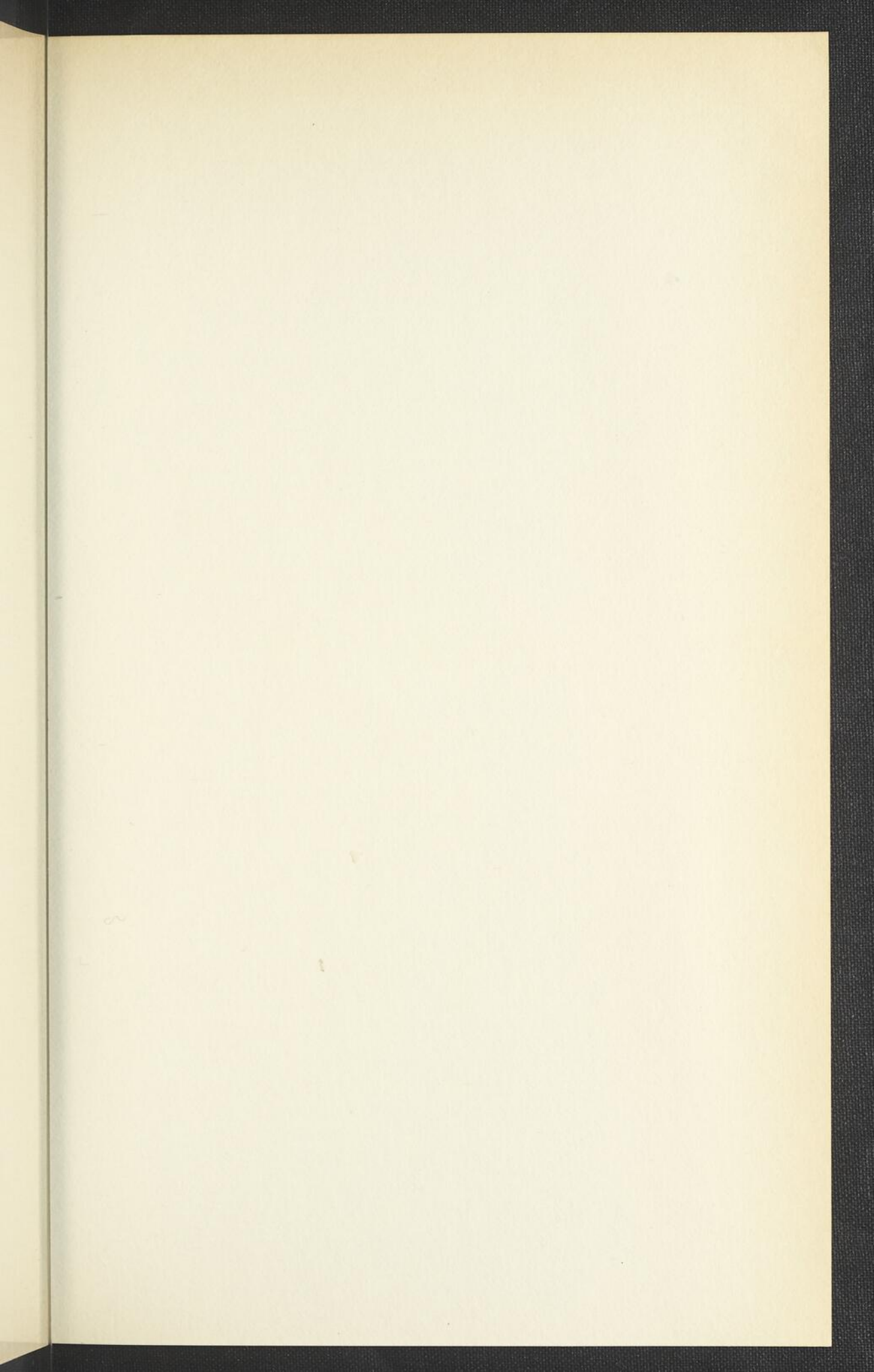
#### UNE SUITE ET UNE ATTENTE

Comment ne pas reconnaître que ces premiers textes d'une nouvelle maison ont de quoi enthousiasmer? Rare bonheur donc que de découvrir à la fois des textes et un lieu où le sérieux est de rigueur, où la qualité est primordiale. On ne pourra donc pas ignorer les textes à venir prochainement au **Biocreux**, ne serait-ce que pour apprécier si notre intérêt sera soutenu. **Le Biocreux** annonce la publication d'un roman, **Le Plat de lentilles**, de Madeleine Ouellette-Michalska (qui publie, en même temps, à Sherbrooke un

recueil de nouvelles); de contes, **Les Fables de l'entonnnoir** de Paul Paré et d'un premier roman d'un nouvel auteur, Marie Lafleur. On ne peut qu'espérer en la qualité de cette prochaine production et surtout être attentif à ce qui viendra dorénavant du **Biocreux**. Notons pour terminer la beauté des volumes déjà publiés ainsi que l'intérêt des illustrations de Louis Paré et de Alain Medam. Il est à souhaiter que là aussi **Le Biocreux** continue dans cette voie.

---

Achévé d'imprimer  
en septembre mil neuf cent soixante-dix-neuf  
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée  
Louiseville - Montréal.  
Imprimé au Canada



nbg — 82

*des textes de*

Suzanne Jacob

André Roy

Claudine Potvin

Michel Beaulieu

André Gervais

Philippe Sohet

*des commentaires de*

Hugues Corriveau



**\$3.00**