

nbj

la nouvelle barre du jour

numéro 120

décembre 1982

collectif de direction:

Hugues Corriveau

Louise Cotnoir

Lise Guèvremont

maquette de la couverture:

Danielle Péret

distributeur

québécois:

Diffusion Dimédia inc.

539, boul. Lebeau

Ville Saint-Laurent QC

H4N 1S2

(514) 336-3941

distributeur

européen:

Le castor astral

52 rue des Grilles

93500 Pantin

France

correspondance:

la nouvelle barre du jour

c.p. 131, succ. Outremont

Outremont, QC H2V 4M8

Les copies des oeuvres envoyées à la *nbj* ne sont pas retournées. Les auteurs et auteures des textes que nous publions sont seul(e)s responsables des opinions qu'ils ou elles émettent.

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

La *nbj* est subventionnée en partie par le Conseil des Arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

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

Dépôt légal — Quatrième trimestre 1982

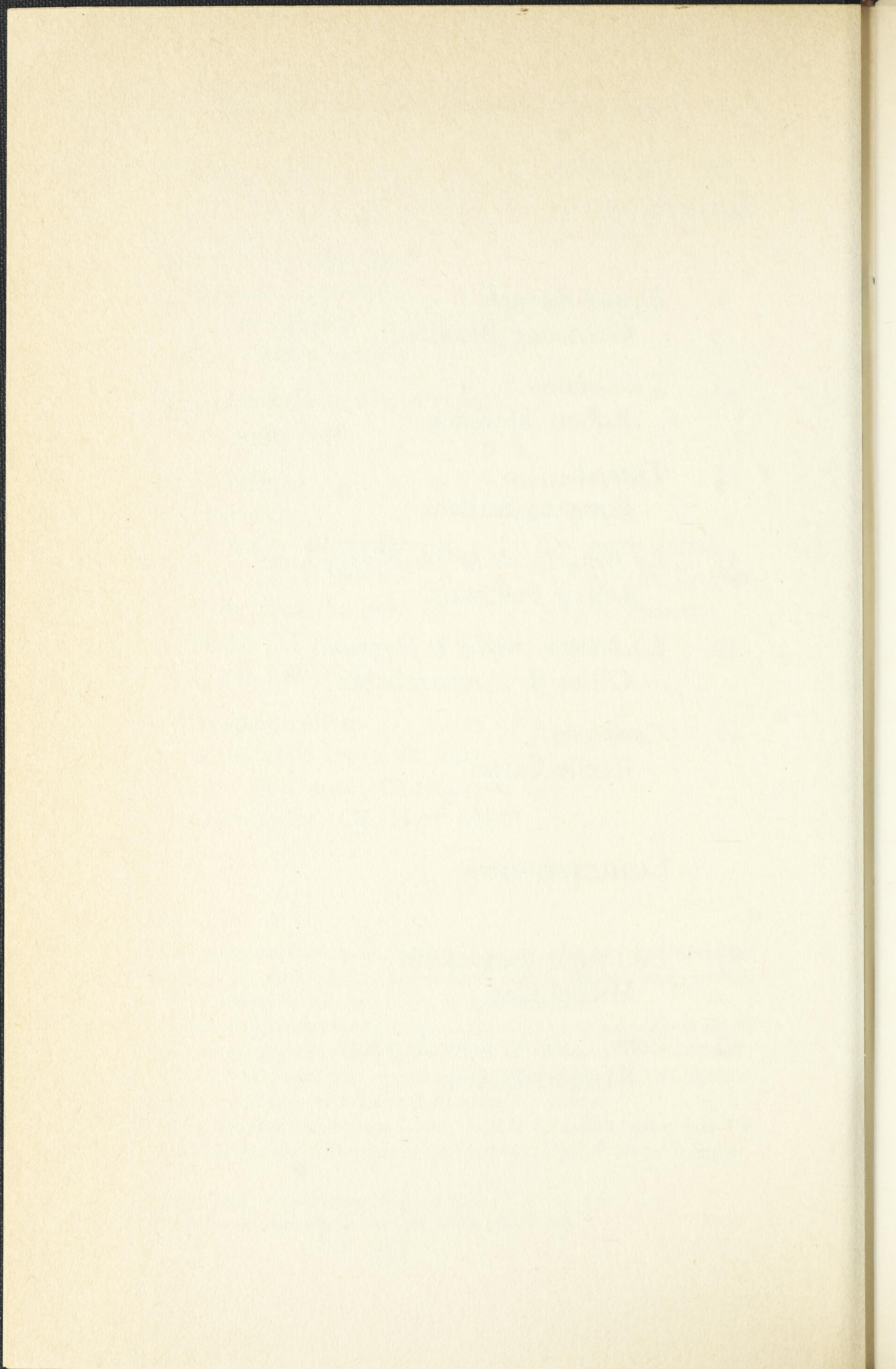
Bibliothèque nationale du Québec, ISSN 0704 - 1888

Sommaire

- 5 *Espaces des mots*
 Germaine Beaulieu
- 13 *S'il s'obstine...*
 Robert Morency
- 23 *Transit*
 Francine Saillant
- 31 *La traversée de la rue Notre-Dame*
 Louise Fréchette
- 39 *L'Liasons simples et fragments*
 Gilles-R. Archambault
- 47 *Comptines!*
 Cécile Caron

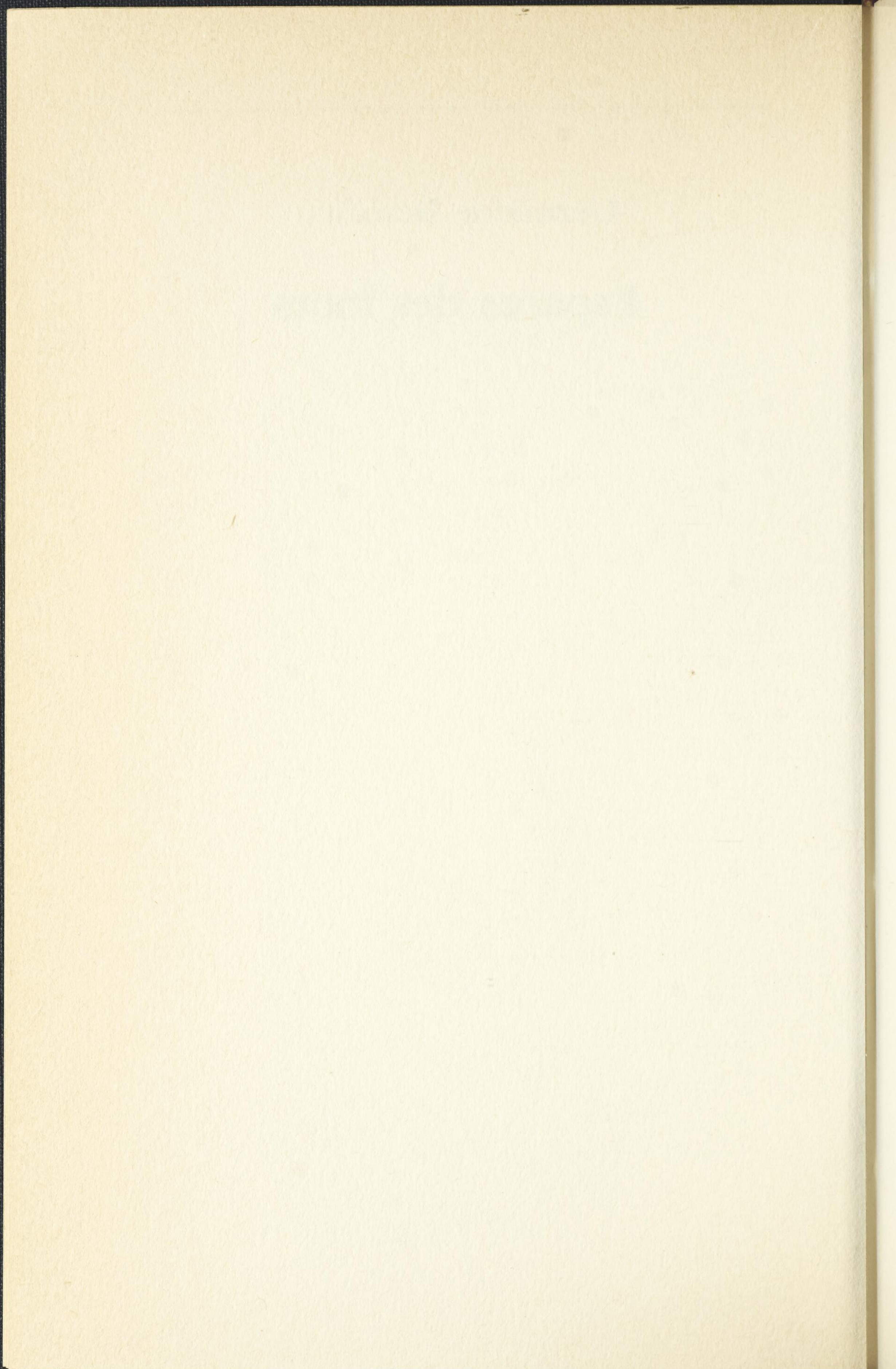
Commentaires

- 57 *Cent pages imaginaires*
 Michel Gay
- 62 *Voire sorties dans la photo*
 Richard Boutin



Germaine Beaulieu

Espaces des mots



OU SE JOUE LA FÉBRILITÉ
SE COMPOSE LA TRADITION DE L'OBSCUR.
PAR QUELS ESPACES PASSENT DONC LES
MOTS?

D'où lui viennent ses mots?
Quels espaces imprimés sont fécondés par
l'imaginaire?
Elles saisissent les graffiti et mettent l'accent
sur l'image. Pause désormais marquée
dans ses sens et ses territoires.

Vers les centres de la mémoire se dresse
l'incertitude des mots. Censeurs et isotopes
dans les circonscriptions de l'imaginaire,
ils se forgent, s'impriment, circulent.
Défaite exagérée au niveau de leur vérité
ils portent à vif leurs propos et reprennent
le défi du sens.

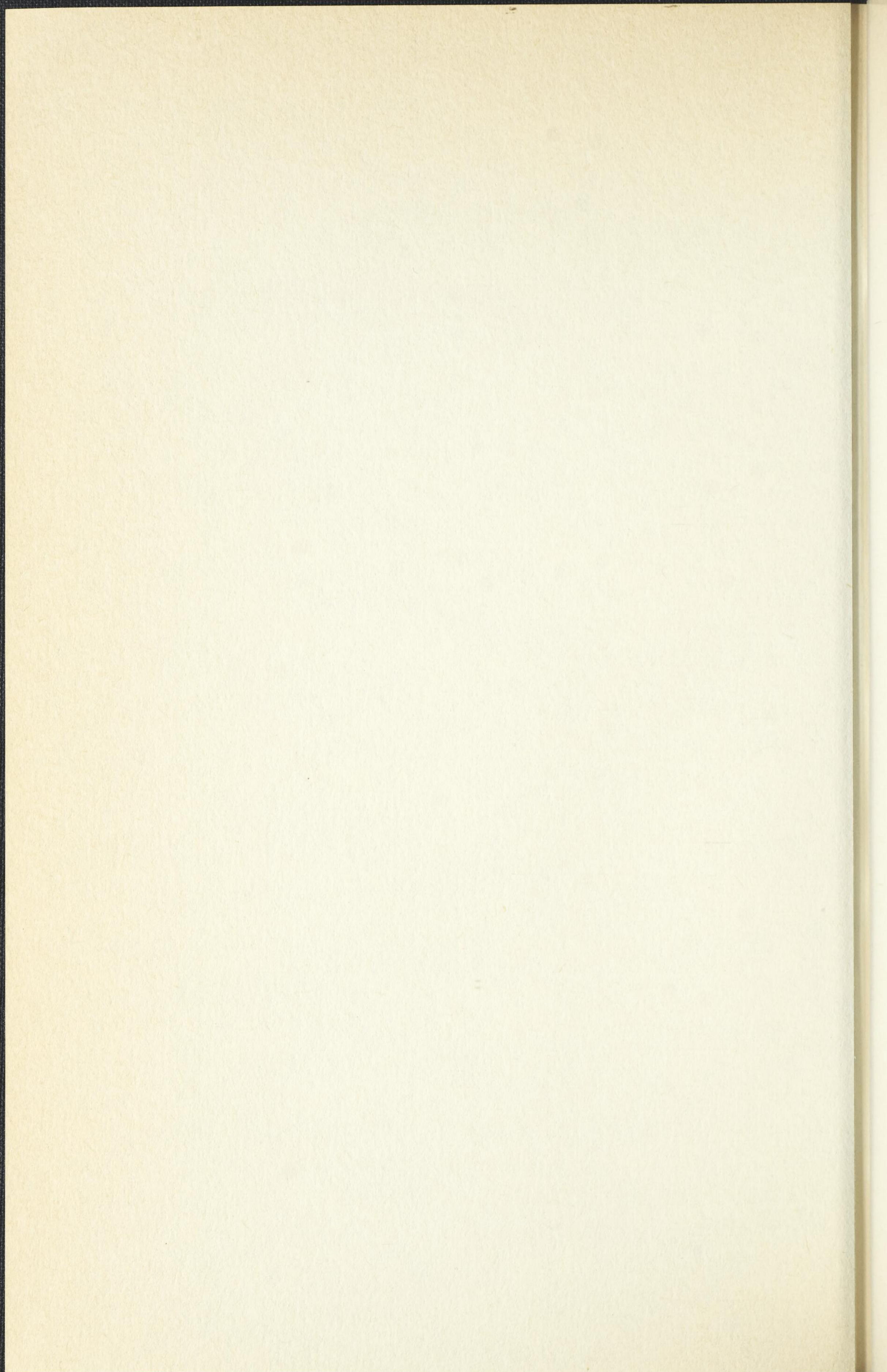
Je m'arrête,
reprends mon souffle, mon mot
me monte une échéance dans la pensée où les
circuits
doivent produire dans la mémoire du temps.
Je suis la maîtresse des circuits, dominée par
l'imaginaire. Je pose dans l'arène du corps
jonglant le sens et trahissant l'origine sous
les yeux arqués des preneurs de mots.
J'imagine mal la fuite.

Reprise de l'élan en position loquace.
L'attaque se paralyse pour céder au discursif.
Elles s'entendent en parlant ensemble.
Bien sûr se séduisent par l'intelligence
des paroles
se parlent la même langue longtemps axée vers
l'intérieur.
Exorciser les sens et reprendre les codes inusités.
Elles songent aux contes remplis d'images,
de SORCELLERIES
Le mot/torture.
Anonyme, il autorise l'espace de l'image.

Traces de souvenirs _____ MOTS
Elles proposent l'image,
détournement d'un code vers le POLITIQUE
d'un nouvel imaginaire.

Robert Morency

S'il s'obstine...



s'il s'obstine — le plaisir analogue qu'y calibre
l'appareil — l'uniforme où composite, comme en
une tout autre histoire, s'échappe net d'un savoir
l'écho qu'en lui improvise

de fait, compact l'excitation. hors l'image qu'ex-
cite limite la mobilité, feinte à la rupture — la
rétention dure, l'atteinte temporaire — l'oeil
impose, tactile l'efficente immersion, prélimi-
naire

bref, l'impact. en amas autrement l'inscrit. l'im-
mobile que réclame impatient un contraste l'appé-
tit, la bataille et la trace de l'emprise. le détour
ronge la surprise du parcours, très à l'écart s'use

osseux — cahiers à usage restreint — l'ortho-
graphe, sous le fragment mobile cette distraction.
oscille, aux accessoires discrets qu'évoque versatile
la résistance de l'oeil

petite dissension,
propage l'attribut saisi, le désir maintient incisive
l'exclusion — ces prémisses éphémères, déficients
— menace ce qui, inutile prive

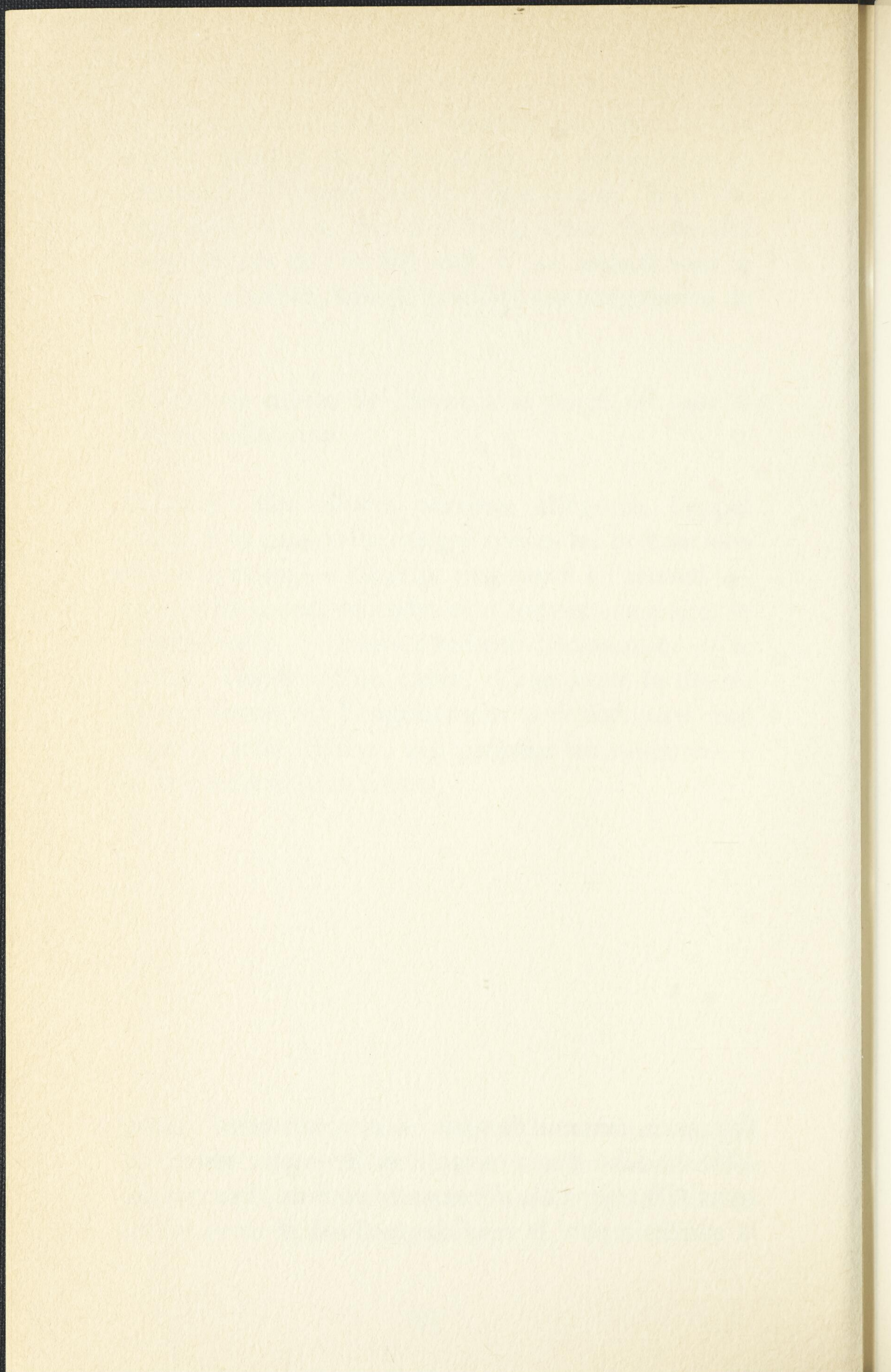
et les enjeux diffus, le pouvoir incessant et les règles usuelles de la passation — retombées et fissures — l'image distraite que moule, jauni, le drap *actif*, *le corps joue ses dernières odeurs étouffe* (les récits piégés de l'étoffe) *rétif*, *il fait obstacle* sous la main et soulève, amère, la reddition progressive de l'appât

la relation même de l'arme à sa portée en une si fragile balistique

à l'endos des cahiers persiste, allégorie, l'appel lancé de la passerelle malgré toutes les précautions de l'entretien — curieux emprunts à l'arsenal — par petits coups, saccades et d'emblée complice, le regard imite, — était-ce mesure d'économie? — le temps, l'espace d'un cadre, d'une joute la divergence féroce ou l'engouement précaire juste par appétit (celle, hâtive, que propage un soupçon — le froissement des tissus)

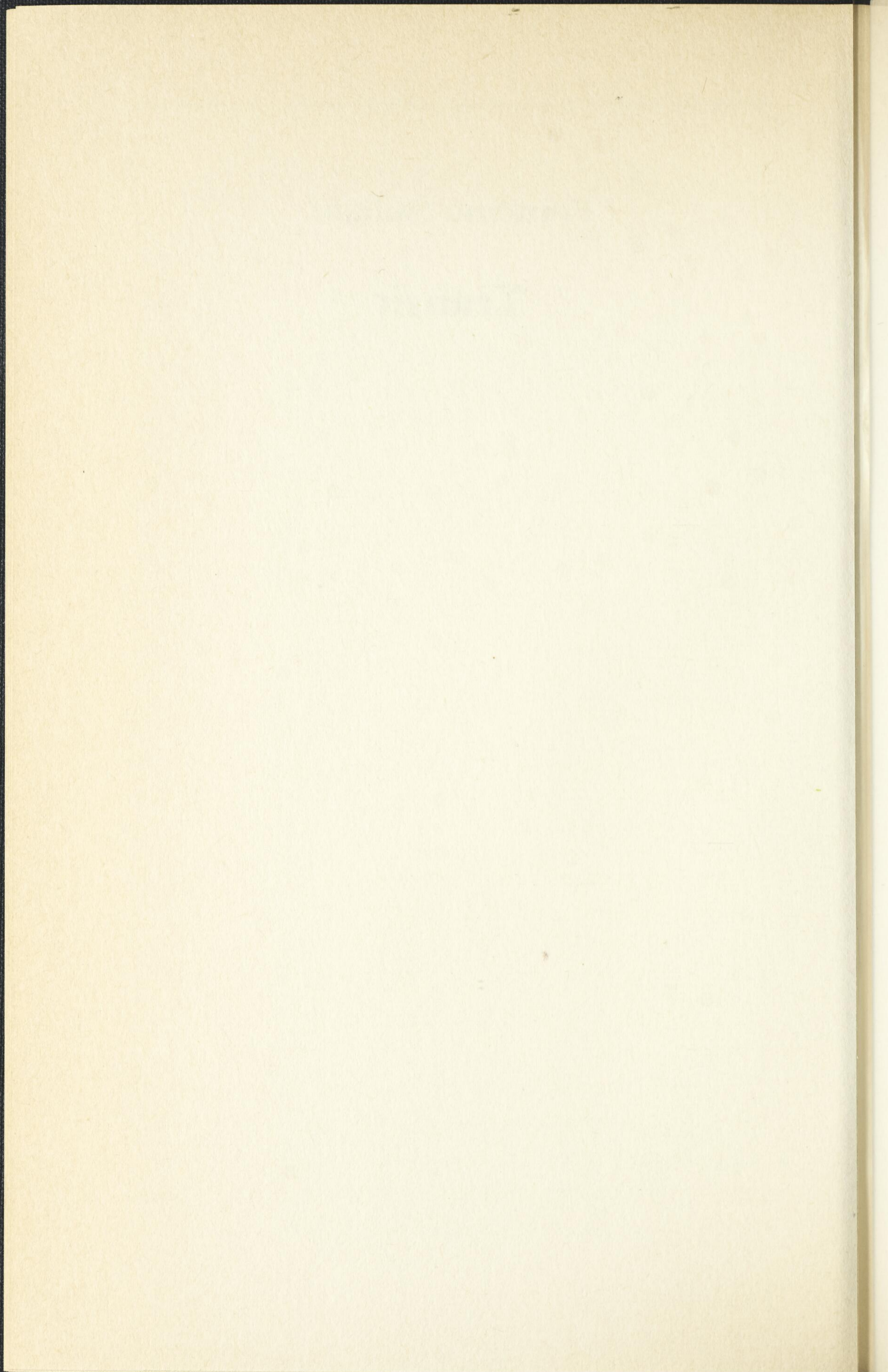
dans l'immédiat, pour suivre la tension qu'un plausible restreint. et en faction les fouilles du papier, en aval et amont, celles qu'illustrent sommaires, le jeu compact

flagrante, rumeur de sosie — rien, nu hier l'insensible évident disait rouge la faille — ça, leste aux reins (l'humeur du débat et le côté douloureux de la soirée) repère la confiance du déjà vu



Francine Saillant

Transit



La distance était venue du rapport inceste au corps,
perméabilisé, mille et une nuits de fois dévié et
ainsi vu. Bientôt quitter les landes et ce voyage.
Exulterais-je à ses mains (leur façon de prendre?)

MAIS CES BUILDINGS FASTES ET CES YEUX
PERS DE BLUES EN BLUES

CETTE NOIRCEUR À VENIR LA MONTÉE DE
LA DROITE

Puis ces rivages où se perdre; que de plages
délivrent leurs creux teintés de mangue.

QU'EST-CE QUI FERA MOURIR CONTEMPLER
LE MONDE OU LE LIQUIDER?

Pendue au beau milieu des masses, délaissant des
kyrielles et des kyrielles de blindés, de pepsis,
masses uniformes en chute libre dirait Newton,
fuyant ce maudit réel, la folle cruauté du simili-
chair, du simili-monde en feu.

Je disais que mourir c'est s'élaner sans vertu sans héroïsme à l'encan des tableaux défoncés de cette guerre.

Satirs ou prismes de tous les verts possibles, en massant ses hanches, je n'avais plus peur de perdre ma langue, je réfléchissais au sang coulant partagé comme l'air ou l'électron, tandis que toi, illisible face aux fenêtres infinies, sise à ton carré mythique, tu traçais des couleurs sur ma violence intime.

Bouche mordorée, sanguine ou limitrophe. Des oiseaux plantés là, en forme de statuaire. Nager par hasard à l'air libre de l'eau. Il n'y a plus d'yeux pour contempler les horreurs sèches, le fulmigène déroulement. Comment survenir à ce vide, à la vitesse du corps quand les mots diluent et crachent. Comme une perte de la vue, du sens, sans région, que cette langue faufilée, multivocale et puissance.

TU ENTENDS LES HURLEMENTS QUI TREMBLENT DE SOUVENIRS EN CENDRES D'ELLE MAIS LES VOÛTES FANTASQUES DE GRIS S'ÉCROULENT.

Que tes mains fouillent encore l'écriture aux ardoises mortes, cassent les pierres feux, mouillent à l'avenir. Qui se concassent avec les restes d'ambre oublié de la Baltique, morceaux de forêt millénaire; que le fleuve coule sur les miroirs.

TU TE DEMANDAIS SI LE SON DE SA VOIX
S'ÉLOIGNAIT, DÉTACHÉ, RACOLLÉ, ENDURCI
PAR DES PEINES TU CROYAIS LIRE DES
MÉTÉORITES SUR SA PEAU

Les mauves de la forêt sans peuple, les grandes
marées destituées qui s'avalent les unes les autres.
Poissons éventrés et pieuvres dans la mémoire
chaque jour déjà jaunie.

Tous ces crans, toutes ces icônes sablant les nuées;
vague odeur d'encens, de pourriture.

ALORS NOS YEUX TROUBLES DERRIÈRE LES
VERRIÈRES ENGORGÉS DE FASCINATION

Lumière différente qui s'arche et s'enlace aux
flammes tranquilles du midi, vont et viennent.
Peu de mots, lente exaspération de l'empire marin,
jamais de paix. La vitalité. Que dire quand on
s'engage au silence éblouissant d'une nuit, quand
la peste du sang appauvrit, quand les claquements
aquatiques s'immiscent entre jambes et bouches,
délient l'encerclement des bras et des cuisses et
tout à fait fondue, cette impression d'immorcelle-
ment; aussi les visages, caméléons.

Des noms inter-reliés, lus sous les blouses blanches,
sur les mères, par leurs enfants égarés dans la
nature, des noms éraflant ton beau profil, des
noms intimidants. Des vêtements bouffants sur les
corps allégés.

Des individus nombreux qui marchent les uns sous les autres, monstres de précision, véritables démons de la logique, entassés sous des cubicules géants. J'enlève le sens des mots parce que ces sens là m'échappèrent.

J'embarque dans un train, j'explore des wagons vides, des affiches montrent des enfants brûlant leurs écoles,

Tant d'étreintes torrides, de transformations anciennes l'à venir.

Des cris sans douleur, juste pour leur objet, de se projeter artificiellement. Les désirs de rencontre croisés, comme sous les rivières, qui fuient tout simplement.

DU BONHEUR SANS INDIFFÉRENCE IL Y A
LOCALEMENT L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU
LYRISME QUI SE PROPOSE DANS ET PAR LE
PROCÈS DU MÉDIOCRE DES GRAFFITI TRÈS
SAVANTS DES MÉTROS FOUS DE COEUR

LEUR REGARD ÉVASIF À PEINE FRELATÉ
PAR LA CULTURE DE LEUR VÊTEMENT

Le teint de pêche des fillettes et la soirée lambine.
Au vol les baisers.

DES AMANTES AGGLUTINÉES VIOLETTES AU
SEXE OPALE

L'ensevelissement des paysages aux autres paysages, l'émotion de ta mathématique, ton silence, c'était ça, une forêt japonaise.

Surprendre des rayons mats, presque odorifères. Ils embaument tes bras renversés par l'amour.

À se demander du temps, c'était ça; la similitude de tes rides à ton rire équivoque.

LE PROJET DE LA RÉALITÉ S'EFFACE AU BLOC
MAGIQUE

J'écoute se toucher les surfaces persanes, retenue de je ne sais quel désir. Une pudeur chronique.

Petit pays plein de sapins, moi dedans furtive et sauve, embarquée sur des luges nocturnes et saignée de plaisir, choisissant coûte que coûte d'y voir toutes les animales de mon corps.

Le chant d'INDIA SONG et la mort ô très haut loin. Déferlement des soupirs corporels. Midi. Prendre un thé au lait, petit soleil cognant. Détecter les cloisons, les fermetures. Entrer très abruptement à ce calme destin.

Réverbères après réverbères, fuite des loups; c'est aussi le silence raflé, commis.

LE SINISTRE DES RUES LE GRAND DÉSERT
C'ÉTAIT SEVESO
DORÉNAVANT LA GUERRE EST INVISIBLE

Ta mémoire réfugiée à Lhasa.

L'effondrement quand tu savais avoir oublié ton nom, ta peur de ne pas savoir. Tu fouillais dans la foule parmi les troncs brûlés, les personnages empressés, tableaux et trottoirs se succédaient, baignaient tous noirs sous les miettes atomiques.

DÉTERRANT L'EXIGUÏTÉ FINALE

Cette évasion la plus prompte, aiguë.

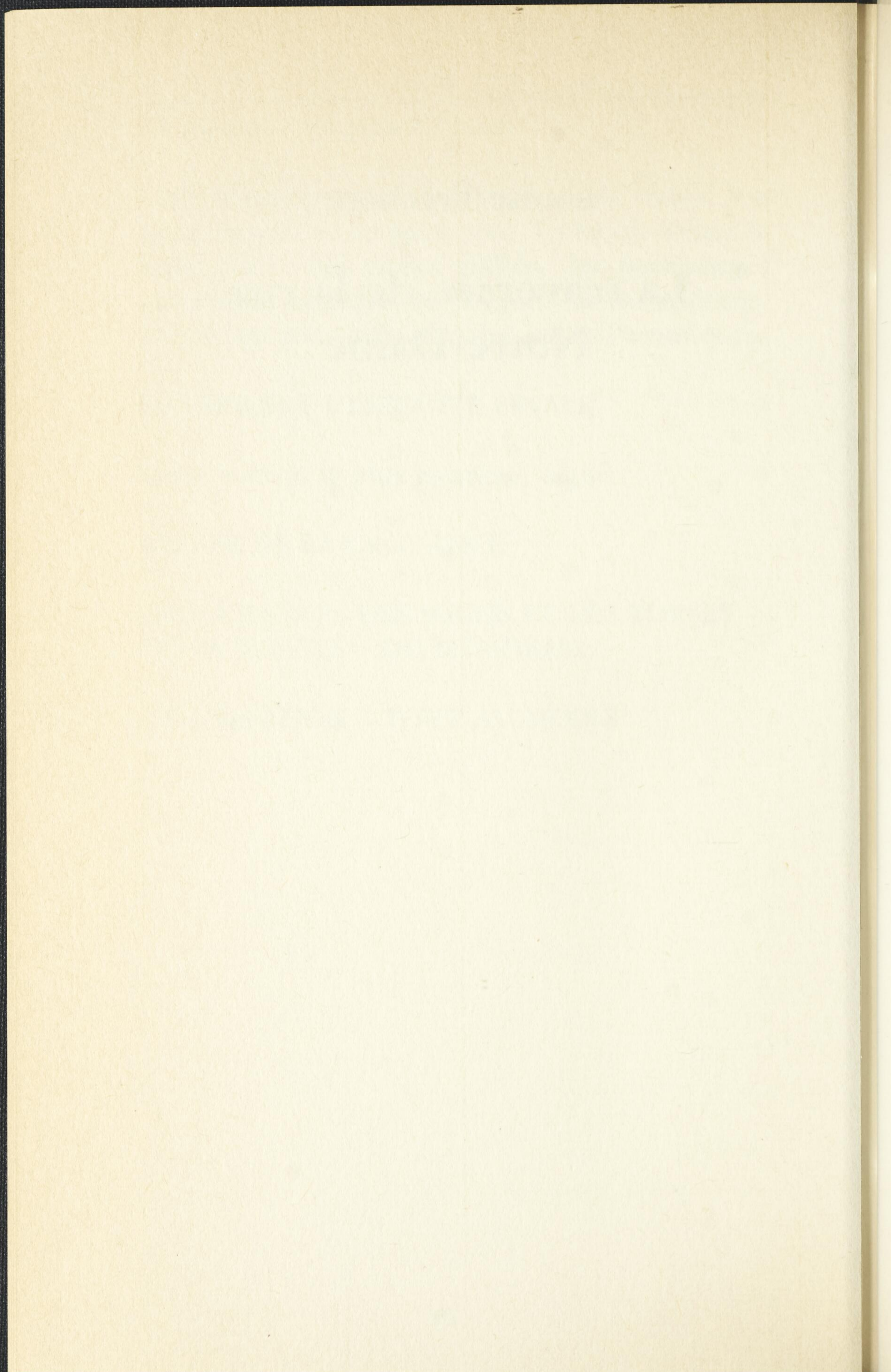
MISÈRE DE LA CROYANCE

INCANTATION DES MAINS ET DES TORSSES
DE LA RARETÉ DU MÉMORIAL

DE L'ÉMOTION TOUT AU MOINS

Louise Fréchette

La traversée de la rue
Notre-Dame



L'espace se réorganise lentement autour de la coupure à vif. Violence. Cet autre soir, au beau milieu de la rue Notre-Dame. À la sortie d'un restaurant, trois femmes. Le barbouillage des sens qui s'étale dans toutes les directions. Cirage. L'une d'entre elles achoppe à rallier le corps, au seuil de la chaussée. Naufrage/fracas. Une échouerie. Les deux autres la flanquent. Tableau. Comme pour encadrer une perte d'équilibre qui s'écrie.

Sciure des lumières éparpillées sur le pavé. Les yeux divaguent un temps et rompant les scellés du corps, la voix déchire les convenances. En pleine rue. Elles cernent la chute qui s'opère sous leurs yeux, impuissantes à racheter la dignité soudain dissolue dans la bave/morve qui dégouline sur la face des événements. La douleur gluante plaquée au visage crispé, à deux heures du matin, rue Notre-Dame.

La loyauté travaille pourtant à amortir la chute. Limiter les dégâts. Le repêchage. Deux femmes comme des bouées vivantes dépêchées sur les lieux d'une perdition qui cherche furieusement à se récupérer.

La traversée en catastrophe, rue Notre-Dame.

Elle, remorquée/halée/pâle maintenue verticale par la force des choses, progresse en renâclant, soutenue mais bancale, recrudescence, en éruption. La surface de la rue qui crisse entre les dents, dessous les pieds. Papier sablé fin pressé/passé sur l'intermittence du désarroi.

Théâtre de rue, «live». Les voitures convergent. Elle oscille. Grimace. Les traces fraîches de l'injure encore inscrites dans ses cellules. Cela qui vient de se produire.

L'ouverture/élan/désir. L'esquisse du geste, la bouche qui s'ouvre pour parler. Et l'autre qui fait demi-tour à sa face, mine de n'avoir pas vu. Ignorance intentionnelle. Le corps/parole/existence, oblitérés. L'autre s'éloigne, une huître aveugle. Elle, demeure. Bouche bée, plantée au beau milieu du restaurant. Le ridicule qui envahit toute sa posture. Nue. Giflée à l'âme. Le temps s'écoule en slow motion, presque figé. Incrédule. Elle finit par regagner sa place. État de choc. Les neurones débordés décodent mal la circonstance. Buvant sa bière, et les deux autres qui se taisent, pudiques.

Donner le change. L'indignation au comble, pourtant, en travers de la gorge. Des brisures de conversation dérivent, venues de la table voisine. Encore clouée au beau milieu de la place. En pensée. Elle n'en revient pas.

Absente elle se maintient toutefois à flot dans le discours. Le lieu public. Faisant face, émettant ses répliques sur un ton égal. L'intonation laquée masque l'énormité des mots de passe qui s'échangent. Fracas verbal, encapsulé. Ogives nucléaires. La violence du propos braqué sur sa cible. En attente d'éclatement. La trajectoire de la voix qui se fraie peu à peu un chemin dans le couloir obstrué de la gorge.

Elles écoutent. La résonnance de leurs corps/yeux/visage comme une offrande qui importe. Elles s'apprêtent à recueillir les fragments qui vont bientôt voler en éclats. Elles s'y attendent. S'y préparent, étant donné leur impuissance à prévenir l'éclatement. Entretemps, médiatiser l'impact à l'aide d'une dernière bière. «On va la séparer» disent-elles.

La séparer. Section vive du désir. Chair ouverte sur l'évidence du retrait. Comme une coulée d'acide nitrique qui viendrait ronger jusqu'à l'os toutes les attentes. Faire taire les élancements. La bière. L'effort de la parole. Le tangage de la vie. Extérieure. En vitrine, grandeur nature. Vue sur la rue qui bouge.

Achever de boire, entamée par le constat d'une existence qui continue de passer inaperçue. Se lever. Bouger les jambes. Mouvoir le corps dans l'espace physique. Aller pisser. Les bruits d'eau giclante comme un assaut du réel sur la trame des affects. Étourdie. L'espace mental s'enraye, rature du souvenir. Rupture.

Payer la bière. Donner le change. Les automatismes évitent les frictions inutiles avec l'environnement. Calcul des coûts. L'intérêt. L'économie de la souffrance. Exit, côté rue Notre-Dame.

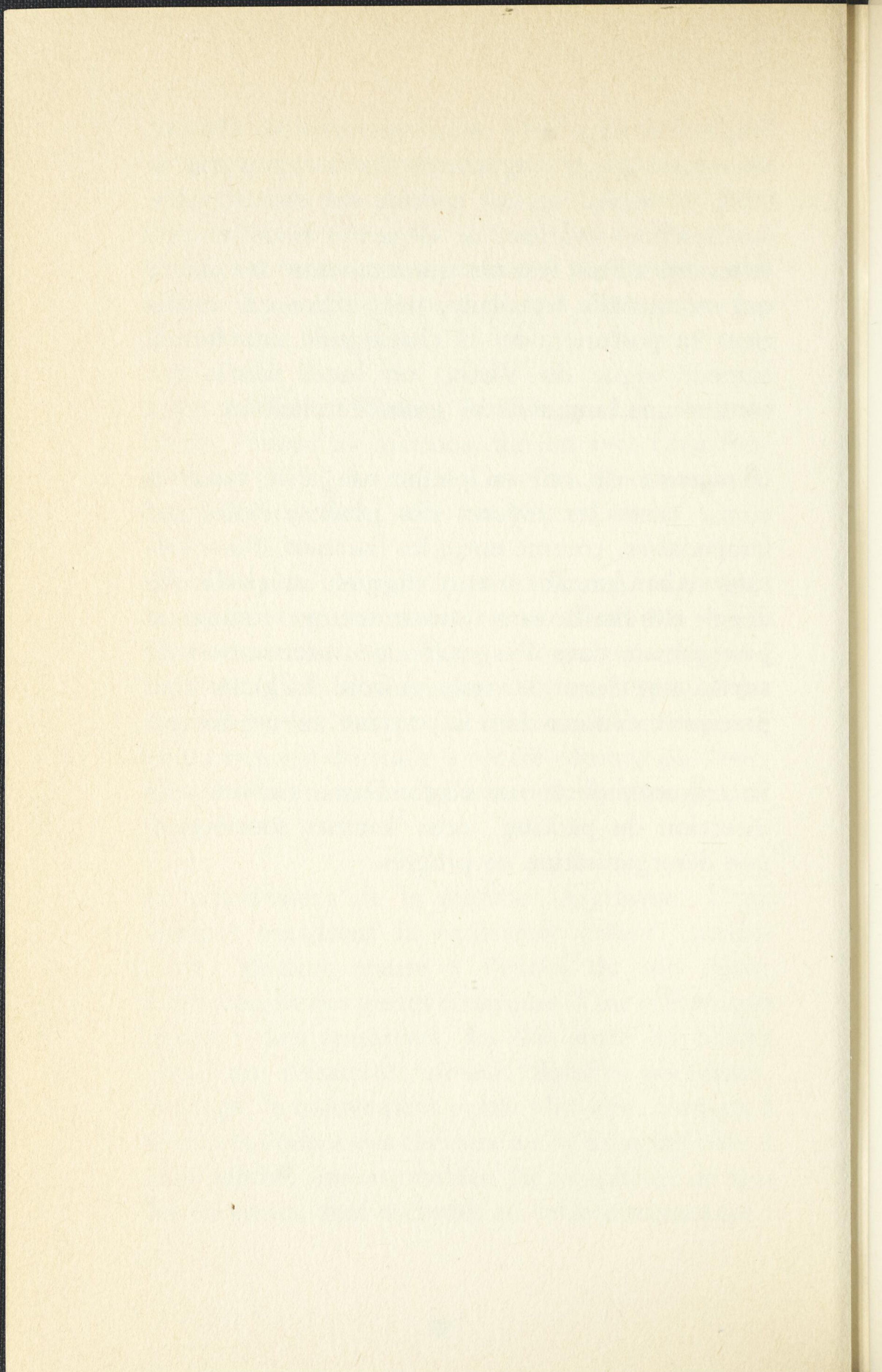
Alors, le sens unique s'impose. Toutes les composantes de l'organisme sont recrutées/déviées vers la même issue. Le sens unique comme une solution à l'impossibilité d'aménager des voies plausibles d'échange avec l'autre. Le sens unique comme un détournement du trafic à contre-courant du désir. Désaffection massive de l'itinéraire longtemps privilégié.

Le tiraillement de la marche. Arythmie. Deux femmes encadrent la troisième, celle-ci caracolante, glissant éparse à l'endos de son désir. L'embrouille des gestes erratiques. Une mécanique gauchie. Les tentatives. Le râle entre les phares obtus qui s'écartent, autour. Balafres nocturnes. Au jugé, le mouvement paraît plus lent. S'ajoute à tout cela l'odeur des chevaux qu'on imagine rivés à leur calèche, imperturbables. La cacophonie de tous les éléments, mal accordés en cette circonstance.

Fragments sans bons sens, carambolés. Cheval/autos/les chaises/ l'agencement des verres sur la table/ le regard négatif comme une soustraction/ oui/trafiqué/aveugle/et le départ/la bière/les toilettes crues/deux femmes qui attendent/ les phares qui circulent/la troisième, une écorce qui maintient sa posture/raide/ la chaise vide non loin/la rumeur vague du Vieux, un lundi soir/la rue comme une langue tirée, grise/déambulante.

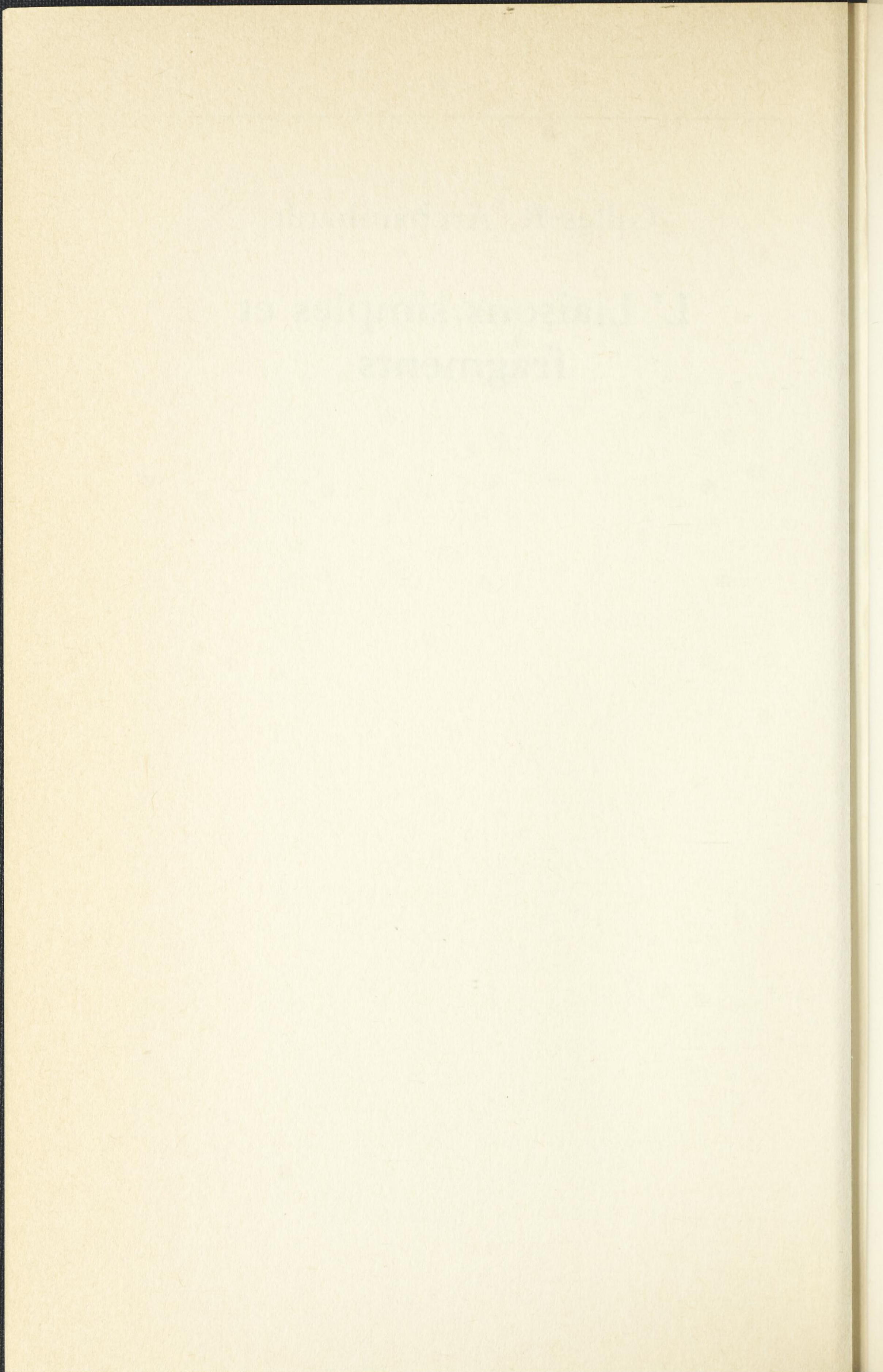
L'épicentre du cri, en pleine rue. Elle voudrait vomir entre les rayures des phares, celles des lampadaires, comme entre les barreaux d'une cellule. Abandonnant toute dignité au profit du dégel, elle braille sans retenue aucune, comme on pratiquerait dans l'urgence une intervention de survie, une chirurgie vitale. À froid. La giclée d'air précipitée de force dans sa poitrine, tel un déluge.

La traversée de la rue Notre-Dame s'achève. En direction du parking, deux femmes soutiennent une désorganisation en progrès.



Gilles-R. Archambault

L' Liaisons simples et
fragments



1

L'impression de , chez d'autres: interventions, messages ignorés. Ou l'utilisation du message, perçue: un certain succès: des romans, un lecteur.

L'impression de , en général chez d'autres, qui se veut méthode, niveaux possibles, espèce signifiante.

2

L'offre ou le chapitre:

Tu serais de l'action mais sans reconnaissance particulière. À découvrir les combinaisons, les simplifications de l'histoire. Des objets. Une motivation contemporaine.

Des chaînes avant tout. Une logique, une chanson. Des vers.

Quant au reste, bof! Tu notes une définition, ignores tout de la distribution: des rôles, une science.

F.: un genre. Une lune.

3

Car tu ne corresponds guère au personnage précédent. Une actrice. Un choix: cette attitude seconde au travers de la structure. Décelée. Une structure mais davantage: tu y serais un objet, formel.

Comme chez-soi. Une littérature, non.
Être alors Euridice. Toi.

Et de deux: une répartition significative, un coupable: le «dit».

4

L'image de . Dire: «je vais». Sans aucune difficulté en dépit du registre de la voix. Plus violente. Un état, certes une distance.
Plus tard. Ou l'image remisee. Un futur. D'intrigues et d'actions. Ni sujet. À réitérer.

Un nom à la bouche. D'autant plus mordante que mille et une correspondances: des pierres.
Ce récit, paraît-il.

5

Et de deux: un nom, une dénomination.

Des relations. Nombreuses autour de ce qui précède. Un passage.

À quelques attitudes près, toutes solitudes contraintes.

À jour.

Outre l'emploi de ce «je». Acte.

Territoire.

6

Elle: une logique, des plaintes.

Écrites. Parce que, mais successivement, les premières implications. Proposées, recherchées. Ou la démonstration de ce que j'entends ou non par «littérature».

Exemple et deux types. Non des cas: Bohort, Bohort. Crédule. Puissant et le vase, livre saint de par la terre. Conjonction, certes.

Sept et neuf, également des cas.

Disons qu'ils concernent la télégraphiste, sa nature. De plomb. Et des intermédiaires. Ses hésitations en présence du revenant: P. Quint.

Passe-passe. L'histoire suivante:

De nulle part la dame et l'amitié, les choses. Son entretien avec l'auteur. Insignifiant. Une vie.

Ma théorie toute prête. Des principes établis: 1,639 faits, 365 hypothèses. Comme si l'événement . Des lois. Tôt ou tard les lois, la distance. Simples, intelligibles.

Ici l'auteur s'arrête: repos. Un «je». Sujet britannique.

Car il n'en pouvait plus d'attention.

Tu entres alors. Faire le point. Un état, l'innommable, dis-tu.

France: une jungle.

9

Des commencements et de la mise en garde:

D'abord la matrice. Une, et caprice du langage. Et de ses propriétés propres à résister au Verbe.

Obtenues, permises. Écrites.

Suivie de l'explication du motif. Brève. Exclusive.

Un motif, des actes. Plusieurs et spécifiés.

De l'explication du . Tu n'y vois qu'un difficile renoncement à l'analogie. Exemple. Tu t'attardes alors à la mise en garde.

10

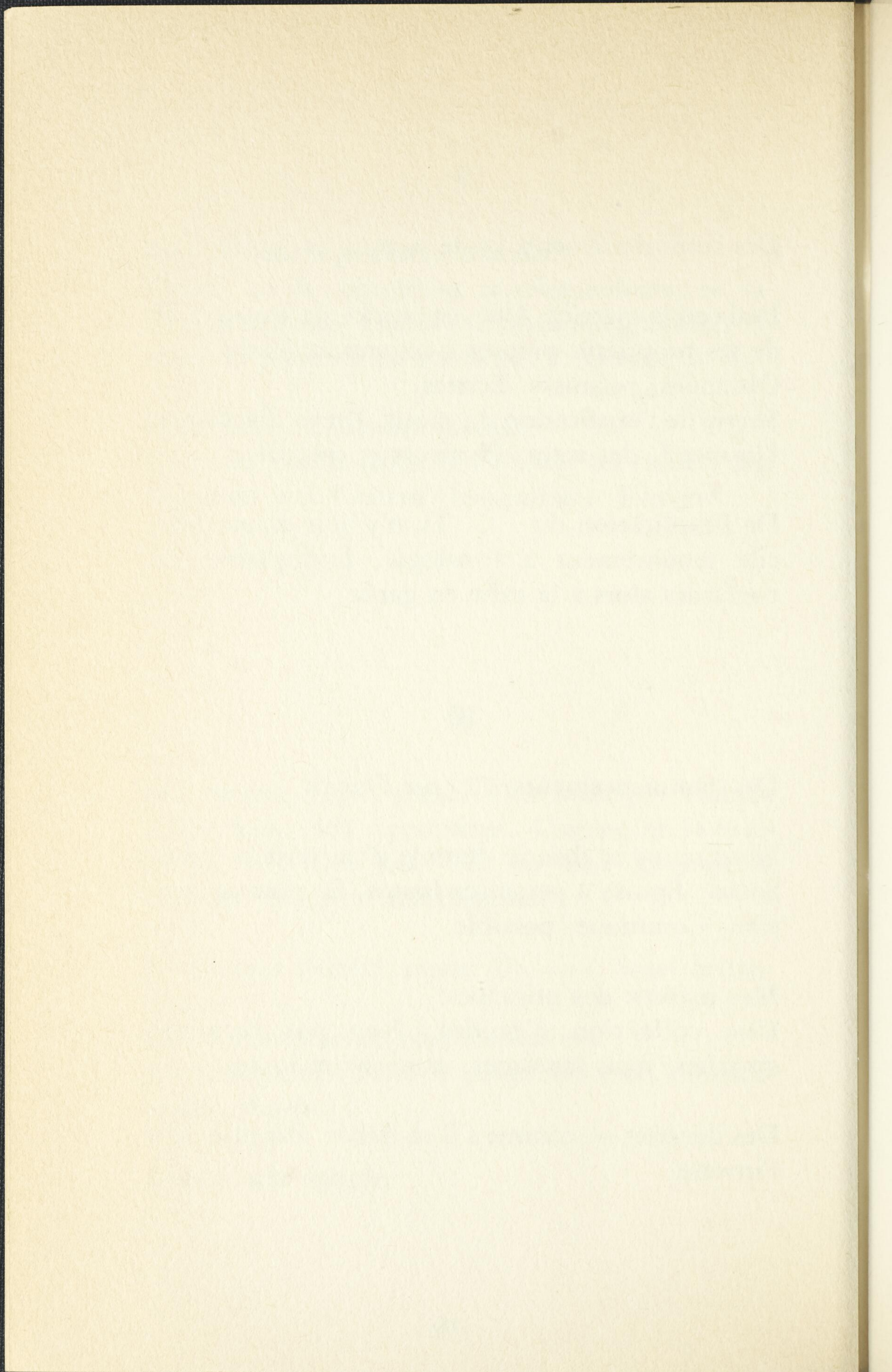
Des commencements: 72, rue Ducrot.

Néanmoins la théorie découle d'un certain ordre. Social. Épuise à peine ses lapsus. Se veut subversion. Commune, possible.

Mes regrets: des principes:

Une collection d'études. Non pas lectures, strophes, mais fantômes, musique et autres.

Des données — comme s'il en fallait. Pas plus. Ou l'inverse.



Cécile Caron

Comptines!

*comptine: n.f. formule enfantine (chantée ou parlée) servant à désigner celui à qui sera attribué un rôle particulier dans un jeu.

cf. LE PETIT ROBERT

«... Voilà une histoire où les mots jouent
sur d'autres espaces et d'autres lieux»

France Théoret, NOUS PARLERONS COMME
ON ÉCRIT,

Montréal, les Herbes rouges, 1982

«... À propos de cet enfant qui n'a pas voulu
mourir

Et dont on a choyé au moins l'image
comme un portrait dans un cadre dans
un salon»

Saint-Denys Garneau, VOYAGE AU BOUT DU
MONDE

pour la suite tu diras oui avec les autres
tous ces noms que je pourrais énumérer mais
surtout

R. le grand maudit

belle fille triste la mélancolie comme extrême
volupté cultivée au jardin d'enfance
une aile d'ange rose caressant notre visage
et veillant sur le sommeil

pour faire semblant de nous consoler
père et mère

tout est propre la reine est une servante l'aînée
elle est pas sauvageonne pour deux sous
au contraire quels jolis seins disent les vieux
oncles lubriques et drôle! a lé drôle

au jardin d'enfance

une pluie sonore et vibrante au point de chute
chacune des fibres exulte et s'exalte dans la
fraîcheur odorante blanche ou bleue où parfois
la nuit m'appelle un cri que je n'entendrais pas
venant me chercher

c'est au coeur qu'il faut aller

musique parfois savante ou replis des sens
avec des métamorphoses imprévisibles
ingénue
ainsi ce geste de la main écrivante
la plume un léger frémissement soubresauts
 jointures huilées
replis de la rivière les mains dans l'eau

râpant le papier un tissu qu'on manipule
la craie jaune tableau vert craie blanche
ardoise noire
cette enfance n'est pas morte ni les noms
des amours tenus au secret la mémoire où je rêve
une maison aux fenêtres blanches et la neige
sous mes pas joyeux si changeante telle je suis
tant mieux tant pis petite touche-à-tout
mains sales
pudique si possible
pour la tendresse franche adolescente
passages nébuleux paysages mous dans les
miroirs
déformants sont durs les reflets cassants
miroir mous: l'eau du fleuve est lente
ou redescend dans le passé qui ne nous
retiendrait
plus

ses yeux dorés
la jeune actrice aux cheveux roses ou roux
les dents blanches et la poitrine lâche

avec des vibrations dans les oreilles
comme des passants se promènent dans ma tête
en même temps

écrire ou lire enfance avec des noms avec avec
avec
des noms d'auteurs Ducharme et des rôles
comiques
pour moi à la télévision des pères-à-pipes

dirais-tu oui

j'aimais cet homme quand il était jeune

je l'aimais je l'aimais

l'été finissant après l'école j'allais voir l'eau
au Théâtre Gala à Nicolet on va voir les films
d'Elvis

la ville à soir et son étreinte épaisse ses mains
sur moi ça fait des bleus y m'a jamais battue! ses
grosses mains d'un homme la ville avec des
types
malades dans la taverne la bière grasse oeillades
bouches ricanantes obscénités

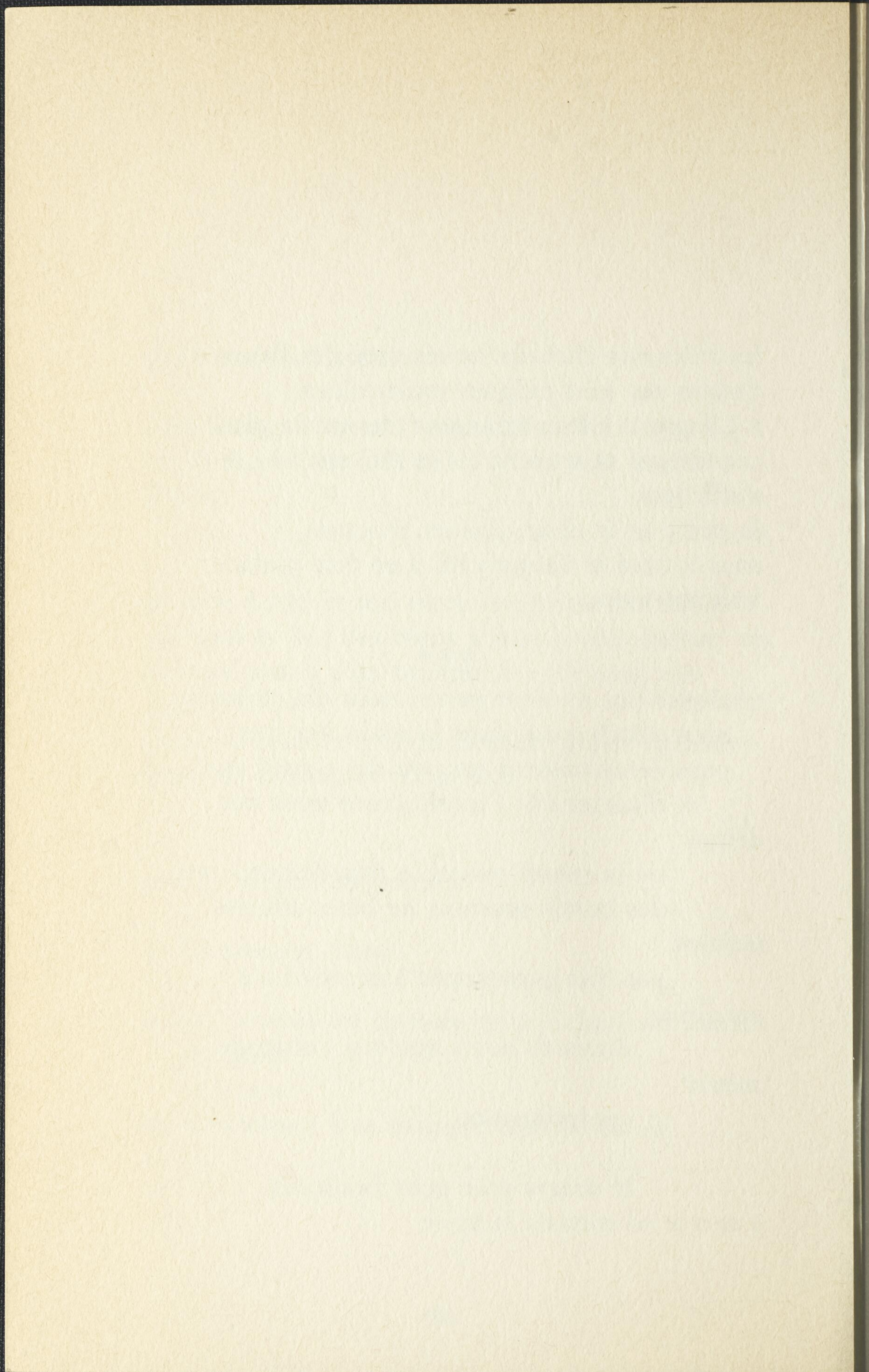
avant j'aimais un homme

je l'aimais en chien

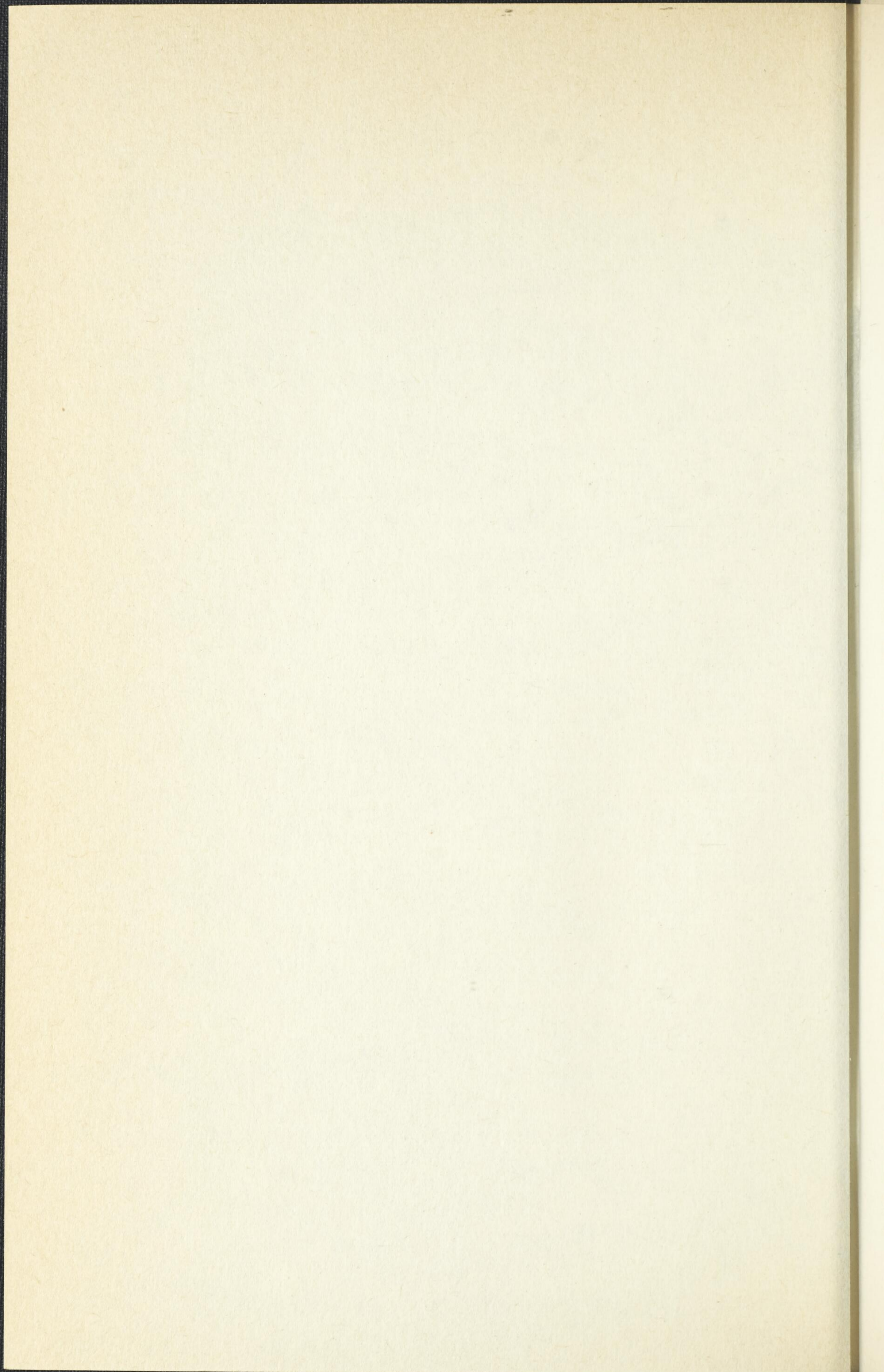
avant j'aimais un homme et je léchais ses cuisses
ses dents
sa langue
et il m'aimait à sa manière comme on dit

les filles aux cheveux noués avec des fleurs
dedans des jolis peignes multicolores
à L'Express elles s'arrangent devant la glace
ces visages m'attirent où se cachent où
s'affichent
la peine et le désir d'aimer mourant
sous le fard je l'aimais lui à en être malade
véritablement

quelques-uns seraient parmi nous discrètement
nous allons main dans la main des fois
nous reconnaissons un peu des signes vrais
et d'autres fois l'intelligence nous fait
défaut
ou la raison quand le soir descend avec
des bonds sournois de bêtes affolées
sachant
pas dire préoccupée à démêler ses
songeries
dirais-tu oui à quelque certitude
même
contraignante
le temps joue pour beaucoup
à suivre tu connais la suite



Commentaires



CENT PAGES IMAGINAIRES

par Michel Gay

Certains livres réussissent à nous emporter totalement. Généralement peu nombreux, ils dépendent sans doute, en partie au moins, des rapports qu'on a pu établir avec la littérature — lecture et écriture.

À travers (très exactement: traversant) la fiction de tel livre, le flot de tels mots, c'est tout ce qu'on a pu lire *avant*, tout ce qu'on a pu penser de la littérature et penser, encore une fois, à travers elle qui va s'effondrer.

La littérature française donnerait, paraît-il, c'est en tout cas ce qui se répète ici un peu trop souvent depuis une dizaine d'années, des signes de véritable essoufflement; les écrivains français ne produiraient, ne reproduiraient d'ailleurs plus que ces signes.

Deux livres, pour ne donner que ces exemples, ont pourtant été publiés, au cours des années 70, qui devraient à eux seuls indiquer assez clairement que quelque chose se passe, continue de se passer là-bas; aux Éditions du Soleil noir, tout d'abord, le *Manifeste électrique aux paupières de jupe* (1971) puis, en 1973, dans la collection 10/18, *De la déception pure, manifeste froid*. Le premier titre regroupait des textes d'une quinzaine d'écrivains parmi lesquels on retrouvait (on découvrait) le jeune Matthieu Messagier ainsi que Michel Bulteau. Le *Manifeste froid* était l'oeuvre de quatre auteurs: Serge Sautreau, André Velter, Jean-Christophe Bailly et Yves Buin.

Seul Alain Jouffroy, ou à peu près, parmi les critiques français, a compris l'importance de ce qui *se joue* dans ces écritures. Ces poètes, comme d'autres, ont pu compter sur l'appui et sur l'amitié, j'imagine, de Jouffroy. Mais il faut croire que cela ne suffit pas. Cela ne suffira jamais, en tout cas, à faire que de tels livres franchissent l'océan qui nous sépare, je veux dire à faire qu'ils trouvent ici, comme n'importe où, l'écho qu'ils méritent.

L'océan n'a d'ailleurs que très peu à voir avec la difficulté que pose la diffusion de ces oeuvres essentielles. Que l'on songe, ici même, à l'extraordinaire *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*. Il aura fallu attendre la parution de *Monsieur Melville* pour s'apercevoir que *les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu méritaient une diffusion autrement plus généreuse que ce qu'on lui avait réservé jusqu'alors et que, du reste, on lui réserve toujours. Je m'aventurerai à donner un autre exemple: combien savent, ici et d'ici toujours, que Renaud Longchamps est le nom d'un poète et que ce poète écrit, quelque part dans la Beauce, une oeuvre assez originale pour ébranler une bonne partie de la poésie québécoise (et française)?

Retournons en France pour signaler (si ce ne sont que des signaux que nous pouvons émettre, nous en émettrons) un nouveau titre qui s'ajoutait en 81 au catalogue de Christian Bourgois éditeur. Il s'agit d'un livre de Philippe Sergeant: *Cent Pages imaginaires d'un conte réel*. Sergeant avait déjà publié en coédition (C. Bourgois et Éditions Étrangères) un petit ouvrage qui s'intitulait *l'Ombre dans la fontaine*. Je me souviens encore de l'effet que ce petit livre a réussi à me faire lorsque je l'ai lu il y a quatre ans. Je connaissais déjà, alors, les travaux de Serge Sautreau et des autres que je

mentionnais plus haut. Je me procurais tout ce que les Éditions Étrangères et avant elles Seghers (la collection Froide) et plus tard Bourgois publiaient d'eux. Il faudrait mentionner aussi la superbe revue *Fin de siècle* qui ne connut que quatre (4) numéros, mais quels numéros! Allez donc les trouver aujourd'hui d'ailleurs; et pourtant trois années à peine nous séparent de la parution du dernier numéro.

Philippe Sergeant apparaît donc dans ce paysage embrouillé que je désigne hâtivement et sans doute très maladroitement. Aux quelques indices que j'ai pu donner, il conviendrait encore d'ajouter, au moins, deux repères importants: le mouvement surréaliste (j'insiste sur le mot: *mouvement*) et le romantisme (allemand, bien sûr et par exemple).

Cent pages imaginaires d'un conte réel repose, entre autres, toute la question du rapport à la fiction. «Écrire, c'est pour moi au moins lutter contre une sorte d'ordre moral non-écrit, non-peint, non-musical qui fatalement d'ailleurs un jour ou l'autre se retrouve dans les livres et sur les toiles mais avec plus de bruit.» Sergeant, tout comme Sautreau, ne raconte pas d'histoire, il *fait* l'histoire, plus précisément l'histoire de sa pensée. Il n'y a pas d'intrigue à suivre, il n'y a que l'écriture, il y a toute cette écriture qu'il faut suivre, à l'intérieur de la pensée de Sergeant, à telle distance de notre propre pensée qui, très légèrement, vacille.

Les *Cent pages* de Sergeant constituent davantage un livre de questions («Toutes les interrogations tombent dans l'espace comme des couteaux») qu'un livre de réponses. «que disent au juste ceux qui pensent, qui se taisent, ceux qui construisent nos maisons, nos escaliers, nos jardins, comme ceux qui y vivent anonymes, qui rêvent ou qui font volte-face?»

La peinture, la musique, le cinéma, la littérature surgissent dans le texte: Pollock, Télémaque, Michaux, Bataille, quelques autres. Mais à travers ces toiles et ces livres, à travers les autres c'est Sergeant que nous suivons. Les oeuvres des autres sont replacées dans leur très juste perspective: l'art doit être utilitaire, il faut (pouvoir) s'en sortir. Tel opéra, tel poème permettent à Sergeant, au même titre que telle rue, telle rencontre, tel paysage, de *découvrir* le fonctionnement de sa pensée, une façon nouvelle de faire fonctionner sa (notre) pensée. «Il a fallu que j'aie cherché dans les détails ce que l'immense généralité me cachait.» Plus loin: «Moi aussi, et c'est ce qui me lie à Stendhal, je cherche des *solutions imaginaires*.»

Philippe Sergeant ouvrent des pistes. La plupart sont à suivre. Parce qu'on peut s'y perdre. Parce qu'on peut ne pas vouloir *se retrouver*. Les sens circulent. Le texte nous fait circuler dans tous les sens. La pensée ne va pas ici se poser. Elle ne va pas, non plus, poser. Alors: utopie, gai savoir, réseaux, individualisme révolutionnaire, etc.

«Ces pages sont imaginaires parce qu'elles n'engagent que moi sur un parcours à travers un conte qui, lui, est réel, tenu à jour par des êtres qui pensent, qui ont pensé le monde contradictoirement.»

Ce qui, pour moi, aura toujours fait, fera toujours les livres de Breton, de Gracq, de Sautreau, de Sergeant, ce n'est pas tant la pensée qui produit ces écritures mais ces écritures qui produisent de telles pensées.

En page couverture se trouve un *Ange* (détail provenant du maître-autel de Pérussis peint par un anonyme français, y a-t-on indiqué). Il a suffi que je me demande: à quoi, à qui *sert* cet *Ange*? pour apercevoir un peu mieux déjà ce qu'allait me réserver à nouveau

Philippe Sergeant. Un autre ange apparaîtra au milieu du livre, *l'Ange de la mélancolie* d'Albrecht Dürer, «le gardien de notre conscience, de son effroi et de sa fureur».

Au dos du livre, vous lirez aussi cette promesse qui sera tenue: «Dénombrer une absence, un lieu virtuel où convergent la vie amoureuse et l'influx mental. Révéler cette absence par l'écriture. Devenir présent sans écriture, dans le sens irrévocable du désir d'être. Toute subjectivité ne donne qu'accidentellement la démesure des mondes que nous traversons. Mais toute urgence émotive nie la nature fortuite des faits.»

Sur le plus proche rayon de ma bibliothèque, je vais dès lors placer ce nouvel ouvrage de P. Sergeant parmi quelques autres titres que je tiens pour les plus *révélateurs* de ce que commence à être cette *fin de siècle* (de ce qu'elle pourrait ne pas être). Ce livre a été écrit pour tous. Absolument. Il faut absolument le lire et le faire lire. Celui-ci et quelques autres. Sinon la lecture risque assez dangereusement de ne devenir qu'une simple et mauvaise habitude.

Philippe Sergeant, *Cent pages imaginaires d'un conte réel*.
Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981, 150 p.

VOIRE
sortie dans la photo

par Richard Boutin

«Des citations que l'on se doit, parce qu'elles sont nécessaires et énergiques.»

«Voire.

Ce mot reviendra désormais à dire le vrai (*verus*, voirement), mais aussi le suspens indécié de ce qui reste en marche ou en marge dans le vrai, n'étant néanmoins pas faux de ne plus réduire au vrai.»

Jacques Derrida

«Ce mot jeté à la marge ou devenu un rêve, que vous direz sans savoir ni d'où il vient ni où il va, est l'effet lointain que peut-être les textes ici rassemblés réussiront à susciter.»

Juan David Nasio

«Je n'enseigne, ni ne mets en enseigne: je libère quelques signifiants, les détache, et ils reviennent ou pas; avec de la chance ou de l'inconscient, ils se lient de leurs récurrences, et l'effet de noeud que ça fait, lui, ne s'écrit pas: il passe...»

Daniel Sibony

«L'écriture devient alors l'impossible récit de cet instant où je vais succomber, où séduit par la voix, je n'ai pourtant qu'une hâte: la trahir. Aimer la voix, c'est aimer cette trahison. C'est aimer l'enchantement plus que le verbe. Oui, *j'ai failli* m'embarquer, j'ai failli sombrer, mais je suis toujours sur la grève.»

Gisèle Excoffon-Lafarge

«j'avais fait à mes risques tant de têtues enquêtes éreintantes jamais à terme tu avais lu secrètement mes rapports pour ta joie mes constats pendables par quel courage transgresser encore pour quelle suite désolante de jeter ainsi épluchure après l'autre et si ne restait au bout que le seul coeur creusé des affections manquantes»

Geneviève Amyot

«Je m'é gare.

Le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue.»

Franz Kafka

VOIRE

Institué, déchiré

Le livre de photographies est un livre étrange et merveilleux — il va sans dire, justement on ne le dit pas assez — où il y a peu de mots, ou moins de mots, et plus d'... images: ici, des photos. Les deux formes du signifiant, verbale et photographique, dans les livres qui nous occupent, se juxtaposent et s'entrecroisent dans l'embrasement d'un inter-dit, *à vif*. À l'embrasement de ces signifiants se négocie le travail de la lecture mobilisée sous l'emprise de la lettre, alphabétique et épistolaire, par la saillie du regard: de la lettre du regard se remarque le lieu de la lettre perdue, ravivant l'émoi de la différence et la syncope du plaisir (Serge Leclair). Cette emprise de la lettre sur l'effritement du corps du regard manifeste le délai pris, reporté dans le livre, sur l'effritement de l'ordre ou de la dispersion des lettres et des photos par la forme de leur réunion: proto-colle, proto-collage (jamais ils ne seront assez réunis).

Le texte des mots introduits au texte des photos comme par un effet de *feed back*, et vice versa, *contre feed back*. Il fait revoir: retrouver et retourner les voir, d'un voir déplacé, décalé; et vice versa, les jeux d'index se renversent et déstabilisent les départs ou les prétextes d'écriture qu'ils soient photographiques ou verbaux.

Il n'est pas facile de maintenir la fascination sous le feu des signes photographiques reçus dans ses mains amollies. Les signes photographiques, noir-blanc-gris ou aux couleurs plurielles, jettent le spectateur dans l'éblouissement de leur épiphanie oscillante (comme

sur une crête de présence et l'être d'un choc) et dans l'infini don de ces signes dont le recevoir est geste si difficile à accomplir. Recevoir de l'autre n'est pas une mince affaire, en fait c'est une affaire qui met *obscène*, retire du recueillement méditatif accordé à ces signes pour nous y enfoncer en tous sens.

Il nous faut conserver cette scène du don et d'attente attentive du spectateur, sinon «il perd lui aussi cette puissance scénique, cette puissance de mise en scène et de jeu qui le distingue de tout autre corps et en fait un objet singulier de séduction...» (Jean Baudrillard). Ne pas abolir la scène des apparences est une des requêtes imprécatives du dispositif photographique (entre autres). Notre corps en dépend.

La transparence des signifiants photographiques retarde le regard sur le référent, puis sur la représentation du référent. Plus tard, elle ouvrira le jeu et la scène de l'obscène photographique: la séduction du texte est celle du retour du refoulé de l'absent (le «ça a été»), substitutif comme un geste textuel du *voire* de l'absence de l'absenté. Suspension, déplacement et sélection des signifiants absentent insidieusement sur la performance indicielle de la photo et indicielle du spectateur dans l'affect de son saisissement (crampon phatique). Le référent est trop réel pour être vrai et réel, on s'y cramponne. Mais sur quelles retombées se métamorphosent le regard dans la scène d'écriture de la photographie et le dispositif scénographique ou discours de représentation d'un objet et du sujet scopique tant artifex que spectateur.

À retenir. Ces livres relèvent de la liste. L'album ou le livre: la forme de la liste décline les photos amoncelées en leur dénuement le plus simple: l'énumération. Le regard se déploie à discerner des différences et les «métamorphoses du discret» (Louis Marin) pour

la promotion d'un voir imminent et maculé par un accès de folie de visibles.

Regarder consiste à «articuler un contenu par parcours, extra et interpolations, affaiblissements, effacements ou ruptures» (Louis Marin). Faire la liste des regards, c'est faire l'économie et la dépense des yeux et du corps, accorder un supplément de regard qui se fait l'occasion d'une autre histoire grise du rien photographique qu'est toute photo listée et toujours déchirée de l'autre photo, déjà instituée pour tout sujet scopique.

Pour l'amateur d'albums de photos «retrouvés, après leur abandon sur le rivage d'une bibliothèque si tendrement aimée» (Patrick Mauriès), enfin peut s'amorcer le récit d'un goût, du goût (le *taste*) à la tâche de la «review» de quelques albums qui depuis un an ou plus s'accumulent au gré des achats ou des «homages».

Ce recueillement sera celui d'une écriture s'essayant à danser sur les photos et les albums dont il s'agit d'exposer (non de démontrer) les *stases* ici d'un regard errant sur leurs mille plateaux, dans la course aux embrayages de multiples trames de signes parcourus et notés. Sept albums, et une revue «érotique» en contre-plan: huit sceaux reçus et les hasards de la coupure et des affects qui en coulent.

Retenir la coupure

Le choc (re)tranchant de la photo *s'institue* de la circulation des écrits, des photos et des livres (compendium), dans l'espace imaginaire de l'amour qu'on leur donne. Cet espace imaginaire construit toute bibliothèque sur une coupure du sujet qui s'y réfère, à sa sortie, et s'y lie: *acting out*, la retombée dans le signifiant photographique. Le *connoisseur-ship* impliqué est lié à la question de l'affect et de l'affectation du

regard sur la scène de sa folie imminente: désirer être fou de photos, d'amour, et d'amour de la photographie en est le dessein. Aimer l'amour de la folie photographique dessine le cercle où se noue le sujet fou d'amour, encerclé de photos déchirées, retirées de son corps et remisées pour le moment hors de la bibliothèque.

Les feux de l'â(u)tre s'acharnent sur ces livres. Il nous faut dénouer un peu l'empire de leur emprise, sans se détourner du plaisir de lire et de voir presque simultanément, en un mouvement très peu décalé.

Il faudra retenir le corps toujours prêt à sauter dans (sur) la photo, à l'aimer, à la draguer sur ses *limes*. Tenir le corps aux aguets dans la consumante passion de l'effeuillement du livre, insinue la déhiscence du corps qui s'y *livre*. Son corps lui reviendra esseulé, le livre refermé, autre, étrange, peut-être comme un livre abandonné. Ou un livre ouvert, affolant. La main retiendra la coupure.

Voire, le changement

«Rien n'est certain et tout est curieux....
Mais le changement ne peut se cacher de la
photographie.»

Duane Michals

Une nouvelle collection chez Herscher, «Forma/photo», offre en premier titre *Changements* de Duane Michals, textes et photos.

Cet album énumère des changements: sept sont listés et accomplis par la *mise en page*. Des changements génèrent des chronologies anatomiques recensant des corps à première vue portraiturés. Ces portraits sont soumis comme à l'algèbre d'un livre de comptabilité qui gèrerait des temps de vie.

Les corps des modèles sont ceux de proches, voisins, amis ou autres, et le corps sien. Le livre s'en trouve ainsi divisé en deux parties apparentes dont la première comprend quatre sections, et la seconde trois, autobiographiques.

Les quatre premières sections racontent les divers stades du choc de la maturation physique et «psychologique» des corps représentés. Roger: du poupon au jeune garçon de six ans, il passe de l'indifférenciation à l'individualité (6 photos). Les trois soeurs Matik: de l'enfance pubère à l'âge adulte (2 photos) Raymond: de la vingtaine à la quarantaine, peut-être plus (2 photos): les marques de la vie. Père et Mère Matik: de la vieillesse heureuse à la tombe cireuse, du bonheur conjugal à la solitude de la tombe (portrait en catafalque, 3 photos).

Les trois dernières sections content des temps autobiographiques comme des «vrais rêves». Elle décrirait trois espèces du temps autobiographique rangées sous deux rubriques: le temps vécu et le temps promis et rêvé. Le temps vécu est le récit procuré par la médiation de photos-portraits sortis des boîtes de chaussure (? , retrouvés dans les trésors familiaux) et ordonnés selon la chronométrie évolutive des étapes de sa vie: dans les bras de sa mère, scènes de la vie quotidienne avec la famille, des amis, ou se baignant (scènes de l'intimité), ou soldats (scènes de la vie publique), etc... Ces dernières photos se suivent serrées et collées page à page, sans trou. Elles sont suivies de neuf autoportraits *vrais* isolés sur la page de droite, elles sont accompagnées sur la page de gauche d'un court texte de notes de Michals, écrivain. Les premières photos font revivre, comme on dit, sa jeunesse par le bricolage d'un portrait de jeunesse,

c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il se fasse photographe. C'est en amateur (collectionneur) qu'il a établi cette portion de la séquence, ce qui n'est pas sans résonner sur le reste du livre, transformé en collecte du temps de l'autre que j'étais (je suis).

Les neuf autoportraits sont des grains de temps déc(r)ochés qui font rebondir l'ambiguïté des regards réciproques du spectateur et du photographe photographié: il regarde, le regardant se sachant regarder et aussi regardé par son regardé, etc.

En regard de ces photos, les textes débouchent à côté, au-delà, ou en deçà de l'image (et de l'iconographie), voire en un texte qui s'étend. Cette rencontre frauduleuse de textes au genre incertain (les notes) aliène les photos aux effets de sens produits par leur rapprochement et les rend inaliénables cependant par la différence radicale de leurs espèces signifiantes. Entre la spécificité des signes et le récit illustré, on peut penser et prendre le temps de penser, on trouve un lieu où quelque chose fait sens violemment sans être totalement indicible. Leur espacement agit là.

Puis la section du temps promis, le temps du «un peu plus tard» et de la longue maladie, dont on se remet difficilement, là l'autre vous devient nécessaire. Il est jeune et vous aide à vous asseoir, devenu vieillard, devant la fenêtre vivement éclairée. Puis il s'efface comme une vapeur légère, fuyante, sur la photo.

Un autre temps promis, le dernier temps et la dernière promesse qu'il se fait: Michals met en scène sa mort pour nous la raconter avant qu'on nous (lui) la raconte, malgré (lui) nous. Étendu sur un lit, nu, le recouvre un ange nu venu le soutenir

pour le dernier souffle à souffler.

À retenir de ce livre, le récit de ces temps répandus sous forme de figures d'écartèlements expansifs ou contractés, lents ou rapides selon le nombre de photos. Le travail photographique, on le suppose, a dû étaler réellement l'exécution du projet ainsi mûri sur les longues périodes de temps nécessaires à recueillir ces traces retenant la frappe d'instant de vie sur des instants photographiques (les *snapshots*). Comme une écriture déchirée sur la pellicule et acharnée de l'attente, il en fait l'épreuve et de l'écriture et du temps.

Michals semble écrire de courtes biographies non pour bloquer le temps mais pour l'articuler, et lui donner les inflexions de la vie, comme des corps marqués par le «sceaux du temps». Il épingle du temps aux quatre coins de la photo et des visages bouleversés de ses traits. Ces portraits-séquences se construisent comme des phrases qui par anacoluthie ou asyndète affabulent des récits *éblouis* DE TEMPS SINGULIERS: des portraits de temps. Ils en font le compte (le conte) à travers le parcours des stases photographiques. Ils rendent l'espace du temps, ils se rendent au temps comme à une folie inexplicable pour se sortir (à temps) du temps (extatique du *snapshot*) redécouvert sous le regard dans ses appropriations ludiques de l'autre et de l'autre de son temps propre. Le temps de l'autre l'exhorte, c'est le chant ou la danse du regard sur la séquence qui la danse plus qu'il n'est représenté sur chacune des photos constitutives de la séquence.

Le regard pourfendu, rephotographié, saisit et recoupe l'album qui déstabilise le temps figé par l'*snapshot time* et annulé par l'*exposure time*. Ce retour du temps bat un autre genre du temps, celui des instants

de lumière (aveugle), un temps allégé par le rythme de la danse des yeux et des doigts furtifs et obsédés de visible. Le regard dérape, en fin de parcours, selon une violence imaginaire, fictive, insoutenable de son à-venir photographié.

Voire, l'orient du corps

La fusion ou l'orientation du corps: *Morts et résurrections de Dieter Applet*. Dieter Appelt cherche l'orient de son corps, l'appel(t) du corps de boue et de poussière s'envole. Il le recherche dans la confusion du corps, mélancolique, et de la terre. La prose des photos se constitue de courts récits qui emboîtent et allongent le corps dans les cavernieuses veines du sol et de la boîte du livre. Les photos recouvrent l'orient du corps: le corps s'expose dans le paysage à la fois pour s'y fondre et s'y découvrir: il ne forme pas un paysage, mais *fait (le) paysage*.

D. A. signe, au début du livre, son corps de buée, de terre, de bandelettes, de cendres et de plâtre. Le corps se transforme de ces gestes *étudiés* qui lui confèrent des naissances photographiques, secondes: l'image de ce corps imaginé refondu de l'argile, envolé, branché sur la cartographie de certains sites. Ce dispositif de mimésis et de *mimicry art dress* brouille *la nature le corps*, feint et piège la mort et le regard sur la mort, déploie une doublure monstrueuse de la mort (exercice de la pulsion, selon Severo Sarduy). De même ce corps fossoyé ou pendu d'une autre séquence; mains et bandelettes, effritement des bandelettes, «émancipation des mains» en six photos.

Quatre autres récits suivent. Séquence de Carnac: il s'agrippe aux pierres, s'y moule, s'y appuie, il tend la peau de son corps; il mime et devient la peau rugueuse de son corps désiré, vraie roche de chair: réification du

corps ou peau du rocher dans le prolongement réciproque de l'un et de l'autre, par le signifiant photographique.

Séquence de l'Équinoxe vernal: s'oriente le corps sur la terre du cromlech de Crucune, point mythique, pré-historique et contemporain à la fois, de l'engendrement et de l'évasion de D. A.

Séquence «Ma maison à Oppedette» et séquence d'un vol dans la même grotte d'Oppedette: il perche une étroite maison faite de branchages, trop petite pour un homme: signant une impossible habitation. Dans la grotte, une première photo représente D. A. recroquevillé et immergé dans l'eau d'une cavité rocheuse. Puis il se prépare des ailes à l'aide de branchages. Cette dernière série de trois photos clôture la clôture du corps happé par la caverneuse crypte: comme un oiseau faux aux larges ailes de tissu, lourdes et ouvertes, il illustre un mythe ancien (léonardesque). L'oiseau ne volera pas dans la caverne, il s'y enfoncera, curieusement, s'orientant *vers* les profondeurs tout en tournant le regard vers l'appareil photo, et nous, nous le retenons.

La terre maternante dévore le corps, sous la loi des ailes et du «prince des ténèbres» (ainsi désigne Michel Tournier Dieter A.). L'image le retient de tout enfoncement ténébreux car la lumière photographique le saisit, *obscur*. Dans l'orient obscur d'une réserve de lumière, photographiable.

D. A. y joue ses résurrections, ses métamorphoses escomptées là où le livre récite ces orientations, ces prises d'orient (comme des châteaux) du corps plâtreux au corps ailé, léger, s'obscurcissant de la poussière de la caverne. Ces orient étayent le corps en le relayant et le reléguant à l'obscur, voire, de *la vie la mort*. L'orient de l'obscur est *entrée* dans la sortie de l'obscurité impossible de ces signes appropriés: un

roman-photo cosmographique, mythographique se figurent des signes (récits) d'un champ et d'un temps incontrôlables (*aion*) maintenant les restes de l'obscurité photographique. C'est en s'étayant sur cette obscurité photographique que D. A. évite de peu le complet enlèvement du livre dans le mythe de la terre maternelle, mais il l'évite *de près*. Néanmoins, Tournier n'a pas hésité dans sa présentation à faire le pas de ce fantasme. Leurs orientations diffèrent, ça se voit de peu.

Voire, de dos

Michel Tournier a collaboré ces dernières années à plusieurs albums de photos dont, en voilà un autre, ce recueil de photos d'Édouard Boubat: *Vues de dos*.

Pour cet album, Édouard Boubat privilégie les dos. Contre ces dos, au dos de leur dos, Tournier imagine et invente de petits récits anecdot(h)iques. Sur la dérive de ces deux bords Boubat et Tournier endossent la peau des dos montrés. Ce retournement des corps sur leur face plate, anonyme selon les paramètres culturels de l'identification (synecdoque faciale, essentiellement), révèle en contrepartie les traits de culture afférents aux divers pays visités. Un voyage autour des dos du monde.

Entre le dos du ou des protagonistes et la scène, se situe et se loge le récit d'aventure d'un ou de plusieurs dos: dans l'effet d'espacement de la description, circonstancielle, de dos, pas si large. Fixer leur dos, fixer l'attention sur leur dos décrit ainsi le projet fascinant d'un livre où se manifeste la radicalité du retournement du sujet photographié, provoquant l'assomption de scènes banales et étonnantes.

Entre tourner le dos aux gens et les saisir, voire de dos, à leur insu ou à leur su (à leur insu, sûrement), entre être dans leur dos ou derrière leur dos (cacher

derrière leur dos), sur le dos, dos à dos, il y a circulation du regard qui en retrait du visage dévoile la face du dos. Voir de dos effectue le chemin *rusé* du dos vers un autre visage, vers le visage de l'autre, vers le visage comme apparition lente de l'autre, frondeur et frauduleux.

Photographier les dos de l'autre et des scènes de dos focalise la scène sur l'événement ré-instituant la scène photographique (/phiée) de la lumière dans son rapport entravé au sujet représenté: para-odique. L'appareil et le photographe font face au dos du sujet, à la face du dos, reportant la coupure symbolique (se couper du/le visage) comme un repli et une pliure sur le dispositif photographique dans ses effets sur le sujet représenté, décrit à contretemps comme *placelessness*. Le fond de la scène, le contexte, le paysage peuvent alors étaler leur *visage* aux effets de résonance et d'appel.

On nous tourne le dos, on s'adosse à la photo, on s'y maintient comme si la photo avait été retournée et laissant voir son impossible visage (la figure impossible de son visage). Le photographe prend le risque de repérer l'image du nom de son dos sur le dos de son objet, humain, comme on dit «primordial». La désignation du nom étant devenue impossible, la scène de cet arrachement acharné fait rendre le nom du corps à un autre nom vu sur le paysage où s'adosse le dos. Dos paysagé, crypté, encadré et point aveugle de la scène.

Fille, ballerine, ange, nue, garçon, pêcheuse, badaud, etc... nommables par leur mise en situation, tournés vers le fond, ils regardent vers le fond en l'obstruant, sans le découvrir, l'espace photographique comme un point de fuite (c'est le cas de le dire en fuite) visible étalé comme une tache sombre: le dos plat du point retourné. Leur dos plat repiqué sur la photo redouble le support de représentation mis en scène par

cette fêlure du dispositif de représentation. Comme index de notre regard, notre oeil s'aveugle d'une passion de l'absence du regard de l'autre.

Tout au long de l'album, tout en se renvoyant mutuellement, les photos de dos s'énumèrent et s'appellent, se répondent et se questionnent, s'indexent et se retracent. Interroger des dos suspend des questions étranges, surprenantes sur l'énigmatique du dos qui fait face au regard du spectateur renversé (?), ré-vulsé(?). L'énigme même relevée par l'image, la coupure demeure et re-tranche, en soutenant la fraîcheur d'une passion du visible. C'est en nous fournissant un dossier sur la cécité du regard *sur le dos* que Boubat et Tournier nous font retourner à la recherche d'un noeud plus éloquent par où faire redémarrer le visible dans notre regard.

Voire, des rêves

Voire la danse des rêves, aux prémices de *Rêves* d'Arthur Tress où Michel Tournier évite d'abolir leur inévitable solitude.

«Je marche à côté de moi en joie
J'entends mon pas en joie qui marche à
côté de moi

.....
Je ne puis pas mettre mes pieds dans
ces pas-là et dire voilà
c'est moi»

Saint-Denys Garneau

La danse de ces pas. La danse des pas perdus du rêve, tel est ce livre de rêves, de visions hypnagogiques, de vraies «visions de rêve». Le livre se bricole image par image, rêve par rêve, pas à pas et s'institue du simple pas de sa marche qui se déploie d'un pas chorégraphi-

que agencé à la danse d'un regard étour-dit. L'étourdit déplace son corps et le force à filer les figures en le doublant de la légèreté nécessaire.

Ces photos de Tress transcrivent, par la médiation figurale, pollution, mort, couple, enfance, oppression fantasmatique en faisant le voeu de leur libération. L'écriture photographique du rêve éveille l'attention et soulève l'occasion d'une attention singulière, pointe sur ces parenthèses de fantasmes. L'écriture du rêve photographique, des «visions de rêve», calcule des «je-ne-sais-quoi», des «je-n'en-sais-presque-rien», sous l'effet d'un choc, provoqué à...

Les scénarios *du rêve* d'A. T. tressent entre eux des iconèmes qui par ces voies d'artefacts remontent les flux(ions) d'une pulsion scopique. Ces courroies ou bandes de visible piègent au milieu des tresses iconographiques le spectateur que passionnent ces tranches de temps, occasions (*kairos*) de se retrancher sur/avec la photo.

Enfant aux mains de racines, fauteuil éventré hilare et hurlant... Dans le corps éventré de la photo, les signes de la «vision de rêve» se disséminent par agglutinations. La photo se transforme en une chambre noire où s'intègrent les iconèmes accumulés, paradoxalement assemblés, et renouvelant la recherche de la vérité photographique: *aletheia* dérobée hors de/dans la latence de son fond de folie. De la torpeur provoquée par ces rêveries éveillées s'évade du sens dans le reflux inconsistant des figures (d'angoisse) fantasmatiques du sens. Cet horizon d'angoisse et de folie *agite* tout ce travail signifiant de la folie. Tresser les figures de l'angoisse, d'infigurables liens qui percent dans les anfractuosités de la forme des figures photographiées.

Ces restes réunis comme des ruines enlacent un fond d'imaginaire à un processus de symbolisation qui

prend des air(e)s de coïncidences, de hasards merveilleux et de faux gestes allusifs. Un travail d'*impression*.

À travers les angles, les cadrages, les éclairages «justes», toujours justes et inapparents, effacés, les personnages fixés et immobilisés s'effacent dans l'anonymat de l'«événement» figural. Il repose, installé. Il attend, et ne bouge pas, parfois il nous regarde lentement. Puis le petit oiseau vient vite.

Le retard pris par la photo, à nous parvenir sous la forme d'un album, trouble les signifiants photographiques: ce délai signifiant répète la révélation obscure du «que me veut l'autre», et puis l'autre, «qu'est-ce que je lui veux». Ces demandes déchirées et déchirantes issues du besoin de l'autre, inscrivent le désir dans le rets de signifiants visibles, scénographiés. Ce rets constitue l'objet d'un désir imputé à l'Autre. Il se symbolise, lui, du lieu de l'Autre (photo), dans une figure déjà déhiscente: «les singes (pas les signes) s'envolent». Ce phantasme (d)écrit l'impossible écriture, geste disséminé, relevant la photographie (des visions de rêve) de son travail de collection (scéno-) et de fixation (graphie des photons). Déplacée et capturée par la lumière, la photo s'aliène à cette lumière: il faut voir à la lumière.

Le mors photographique affecte et se dresse légèrement comme une fleur étrange (belle de nuit), à défaut d'être éclairé.

Voire, le revers (up)

Facing up d'Arthur Tress: photos d'hommes, pas tout à fait nus, pas tout à fait des nus masculins, *classiques*.

Tress nous traque au-delà du corps beau, léché par la

lumière, sculptural, où prédomineraient la force du muscle, la figure du muscle et de la peau tendue (voir, Yukio Mishima, *Le soleil et l'acier*).

Ces photos d'hommes seuls, parfois accompagnés simplement d'un autre homme (sans former de couple), d'objets (fétiches?), ou encore les deux à la fois: le nécessaire à *une* théâtralité du corps pervers. Ces figures de corps sont des rêveries érotiques *à seul*, signalées par Y. Navarre comme des rêveries d'une ville, New York, cette figure emblématique de la ville. La nouvelle *Urbs*.

To face up to: faire face à, affronter. *Facing*: revêtement, revers. *Facing up*: reverser vers le haut, le revers. Figurer *up* le désir de l'homme homosexuel dans l'horizon (*facing*) de l'obsession phallique par le jeu du pénis *varié*, autour de: la théâtralité fonctionnelle de sa jouissance où s'origineraient ses jouissances. Le corps de l'homme mordu par ce petit bout de chair, porté comme un gant, se détourne de sa valeur d'usage qui est d'être échangé *pour soi*. Échange narcissique, pour se redonner du pénis: l'orner, le parer, l'encadrer de fleurs, d'eau et d'algues, d'insectes, de G. I. Joe, de marionnettes géantes et audacieuses (elles suceraient, ça marche semble-t-il): ces corps nus qui *se touchent* (vérifient leur être-là et l'être-là de leur jouissance, ombilic de *vérité*), couchés, debouts, assis mais extatiques, arqués.

Pénis électrifié ou au téléphone («il parle»). Enfourche une bicyclette. Scier le cul (une autre caresse). Enculer un coq (jolie métaphore). Recevoir un félin au dos arqué. Une main sort du cul (*contre-fist-fucking*). Attrapé par une énorme trappe à souris. Homme botté faisant office d'appui-livre pour un gentleman, etc... Ces signifiants et scénarios de l'agonie de la jouissance se multiplient pour entrer en concurrence (perverse) et

faire le *commerce* de ces signes. *Entrer en commerce*. Avec.

À l'abord de ce livre, comme de tout livre, de photos, se trafique l'ouverture du désir du spectateur mis à nu face à ces scènes *de désir* que l'on observe, *ému*, sans nécessairement y adhérer.

On ne peut pas toujours se protéger contre ce désir(é). On peut toutefois (toutes les fois) aimer ces *gestes* de corps à travers les *concetti* du fantasme. Alors il faut mettre le prix à ce regard désormais découvert, nu, même si ces petites images débusquées nous sont adressées sans nous être offertes. On se les offre, de là le commerce.

Tress travaille à exacerber les lieux communs de l'imaginaire homosexuel «à l'américaine» (*hard core macho*, le plus typique, sans être le seul, il est cependant le plus en *vogue*) en excédant cet imaginaire hyperviril par le «trafiquage» hypertrophiant de la scénographie. «Trop, c'est trop», insupportable dérision. C'est bien pour contrarier une offre que Tress bouscule: l'offre de l'*image* juste, trop, tout en en partageant la typologie générale des goûts. Tress divulgue sans retenue ni naïve pudeur, la séduction et le grotesque pour le moins expropriés, disqualifiés des effets escomptés d'érotisme. Escompte érotique des magazines «gay», machistes, dans ses effets hallucinants: la réaction d'une rencontre avec un homme-homme (on ne s'y trompe pas) sans faille (excepté la douce fente du cul): le *mandate, waiting and ready*. Procure une *date (kairos) easy*, imaginaire grâce à l'instantanée présence sous le regard rapidement jeté sur la photo et *de* la photo. Procurer une scène de représentation de la rencontre, en filigrane, où l'intention affiche de manière de plus en plus éloquente (comme si tous les interdits avaient été levés, sans s'être logés ailleurs) des zones privilégiées de la géogra-

phie érotique spécifiquement homosexuelle qu'il n'y a pas lieu de disqualifier dans les faits, sinon dans les restrictions qu'elle opère. Le corps «éjarré», pénis et anus déployés de plus en plus simultanément, illustre un corps multifonctionnel aux jouissances potentiellement diverses. Comme, il (t')attend. *Hard to handle*, le feu au cul, à poil et aux poils. Entre ce corps turgescent et le spectateur, plus ou moins attentif à leurs jouissances, l'écran photographique les relais à l'infini.

Ces fruits d'une passion en l'absence du corps aimé (pothos), désir du leurre, jouissance *en leurre* et se sachant en leurre, s'exhibent dangereusement en porte-à-faux.

Tress reprise ces fades et mornes images hyperéclairées et sans obscénité, fausses, en lançant les traits de son style (l'arme, il va sans dire). Il ajoute des signes qui étrang(1)ent le sexe, le recourent en surplis: les signes photographiques plient le corps sous leur surcharge violente, théâtralisante jusqu'à l'obscénité frauduleuse d'un corps devenu semblable à une ville, *minée* sous la morsure et le mors de cette ville new yorkaise. Nous nous cramponnons à ces photos Tress et moi, à ces photos surtout, déchirant d'amour cette ville et ces corps. Leur théâtralité accable, *anthologiquement*.

Voire, le corps noir

J'aime la signature de Mapplethorpe, photographe sophiste: le formalisme et la délicatesse chic de photos «écrites». Les plaisirs retors de la sublimation se saisissent au placement logistique de signifiants, qui agit comme le retardement sophistique du regard. Le délai obtenu des photos prolonge en nous le temps du *désirer voir*: être séduit, transformer son temps (temps de désir), tracer ses chemins de l'attente du désir, «tendre l'attente» (Hélène Cixous).

Black Males, du corps de l'homme noir, nu, longtemps irreprésentable pour l'américain à moins d'être décrit esclave (dans la mythologie qui entoure sa révolution), subversif (*genre* Black Panthers) ou lâchement pornographique (nec plus ultra de la démesure pénienne). Le corps noir jette le trouble; la résistance du corps noir, et du noir, fait obstruction et embue le champ et la technique photographique. Il handicape la photo, car sa peau noire absorbe la lumière en ne la réfléchissant que très peu. Le négatif blanchit, il désordonne, trouble le développement et la réalisation du clair-obscur: paradoxe photographique de corps qui sont déjà des *négatifs*.

Black et male, ce corps subvertit, ici, ce dispositif de capture lumineuse qui ne lui appartient pas, d'origine; il l'entache et l'enraye. «L'égrisement» forcé de la photo, la disparition imminente de l'image (et du corps) accélèrent l'avènement d'une image noire et noir-cie: image du noir, vision du noir et de ses démêlés avec les gris (regards) et le blanc. L'élosion partielle des écarts chromatiques réduits aux chatolements minimaux du gris, mais *subtils*, dissout et transforme l'iconème corporel en une photographie de (la) lumière noire, de la phosphorescence de la peau noire du mâle. Son corps parcellisé par le cadrage est en surplus refiguré dans les limites étroites du studio vide et de sa découpe dans ce studio. Sa transfiguration fait la *donne* d'un désir déchaîné découvrant la *qualité* sensible d'une sensualité singulière. Par le biais d'un visible rendu incertain, le visible étrange d'une sensualité à *fleur* de peau, *anthésualité*.

Entrave, il l'est déjà, au ronron de la politique intérieure américaine, objet d'abjection (historique, et cela persiste). Irreprésentable, imphotographiable, il

entrave et l'on s'entrave au grain de sa peau lisse, noire. Nous sommes impressionnés, comme par une pellicule dont la noirceur, la luisance et la matité conjuguées initient au feu du désir et au paradoxe ironique d'une séduction faite d'obstacles au champ des apparences photographiques: ces corps font des trous noirs. D'un même geste le photographe dérouté les trous noirs dans leur densité énergétique sur la pellicule où le corps noir décompose leurs portraits sur des visages, des corps *posés* et des membres découpés. Ils sont tous nommés.

La scène sophistiquée, alliance dépolarisée du vide et du gris, dénonciation et renoncement photographiques, assujettit le *chic* cosmétique du sexe, qualité apéritive des photos de ces corps qui fleurissent comme des tulipes noires.

Voire, sitting

Le modèle est venu s'asseoir, *naked*, avec Lucas Samarras: *Sitting* 8 × 10. Il s'agit d'un album catalogue qui résulte d'un dessein de Samarras visant à exposer des modèles vrais de nudité, obscénant, et évacuant de la scène le «nu» par l'immolation de corps sans attrait «idéal» aucun (très peu). Ces nus dénudés de *nu* parodient l'obscénité loufoque, en cadeau. «Rien ne tient plus en ce monde.»

C'est par une suite d'autoportraits polaroid aux magnifiques distorsions colorées (voir *Photo*, 125, février 1978, p. 38-47) que Lucas Samarras s'est introduit dans le champ photographique. Par la suite ce sont les modèles de passage qu'il introduit près de lui, devenu le photographe du lieu.

Le récit photographique de la s(c)éance situe le modèle dans un encombrement d'accessoires. Dans un coin d'appartement au milieu d'objets constituant l'uni-

vers de Samarras s'entassent des réflecteurs, des gélatines, des filtres, des draps et des pièces de tissu aux motifs variés, commutés de photo en photo. Les modèles sont assis, nus, sur un «stage» à la fois près et écarté du photographe tout vêtu. Il se tient, lui, près de la petite scène sans y être inclus et appuie au moment voulu sur le bouton-pression du déclencheur. Il nous fixe en se dérochant de la «scène» du nu qu'il présente sur le «stage» en s'incluant dans le champ de la photo.

La photo se saisit de l'instant de prise et d'entreprise du sujet photographiant et du/des photographiés: le photographe photographiant en train de se photographier photographié avec accompagnement de modèle. La/le modèle et le photographe se retrouvent immobilisés et regardant de la puissance ironique de leur regard. Ils ne se regardent pourtant pas, c'est le spectateur qui est la proie de leur regard, subissant les *violences du charme* et des préparatifs de la parodie photographique. La photo les réunissant en deux lieux déterminés, le *stage* et ses marges (entre le «stage» et le bord gauche de la photo) marque leur espacement tout en faisant office de crampon. Elle tamponne, cramponne leurs différences statutaires. Il n'y a pas de soudure. Mais un heurt signifiant, constellant de sens, parodie.

L'installation du «stage» varie pour chaque photo la position des accessoires, des poses étriquées et des modèles. Le photographe retiré à gauche dans la pénombre varie également sa petite pose insistant par un petit geste. En sérialisant la production, Samarras décante les stéréotypes iconographiques imposés par des lois anciennes régissant les genres picturaux, qui, en retardant sur la photo par leur décalque, ont conservé leur efficacité. La Loi du nu dicte les *incarna-*

tions: corps réglementaire géométrique et algébrique, parfaitement harmonieux, musclé, aux courbes gracieuses, à la chute de hanche parfaite, etc... Le photographe a convié tous les types de corps: homme, femme, jeune, mature, vieux, chair molle ou ferme, maigre, gras,... toujours les sexes sont modestement dissimulés par un repli discret des cuisses.

À tout coup le travail parodique ouvre un champ de théâtralité mettant en retrait le cliché académique du nu assis et la «conscience» photographique d'une scène d'énonciation. Samarras exorbité le «nu» par des poses étriquées et des modèles «inadéquats». Le vêtement du photographe travaille également en détournant le modèle du *nuded* vers le *naked* (voir Carter Radcliff): il est habillé de chair. La parodie en déconstruisant le cliché révèle un dispositif figé de représentation par l'assimilation de tout sujet au «nu». Tout sujet peut être son cliché du nu, au moins il y en aura plus qu'un.

Sitting 8 × 10 révèle et relève ce qu'est la photographie par la révélation et la relève du processus de mise en scène du *studio*, le récit s'enchaîne sur le rets de photographies au sujet de la distance du studio travaillé par une *théorie* des constituants. Travail *en studio* d'un artiste *incidemment* photographe.

Un dernier voire, enfin

Pris aux charmes du regard et entraîné dans une scène à trois, il doit se dépendre, ainsi entrepris, de ce lieu bénéfique où le coince, entre le trauma du *snapshot time* et l'*exposure time*, toute la *teknè* de la photographie qui s'y branche, s'y crypte, et y crypte le spectateur vigoureusement cramponné.

Il va se décramponner, terminer de s'y dés-altérer. La nécessité de délaisser les photographies et leurs

albums, provisoirement, le glace. Il pourrait continuer à glacer les photos de ses feuilles.

Michals, Duane, *Changements*, Paris, Herscher, «Coll. Format/photo», 1981, non paginé.

Appelt, Dieter, *Morts et résurrections de Dieter Appelt*, présentation de Michel Tournier, Paris, Herscher, «Coll. Format/photo», 1981, 98p.

Boubat, Édouard et Tournier, Michel, *Vues de dos*, Paris, Gallimard, 1981, non paginé.

Tress, Arthur, *Rêves*, texte de Michel Tournier, Éditions Complexe, 1979, non paginé.

Tress, Arthur, *Facing Up*, présentation de Yves Navarre, Genève, Bernard Letu Éditeur, 1980, 80p.

Mapplethorpe, Robert, *Black Males*, texte de Edmund White, Amsterdam, Galerie Jurka, 1980, non paginé.

Samarras, Lucas, *Sitting 8 × 10*, texte de Carter Radcliff, New York, The Pace Gallery, 1980, non paginé.



bulletin d'abonnement

nbj

la nouvelle barre du jour

c.p. 131, succ. outremont, outremont, qué. H2V 4M8

profitez des coûts réduits que
vous procure un abonnement:

pour une année — 12 numéros

achat en librairie	48\$
abonnement à l'étranger	42\$ <input type="checkbox"/>
abonnement au canada	35\$ <input type="checkbox"/>
abonnement étudiant	30\$ <input type="checkbox"/>
abonnement écrivain	30\$ <input type="checkbox"/>

on peut aussi se procurer les 60 premiers numéros
de la nouvelle barre du jour:

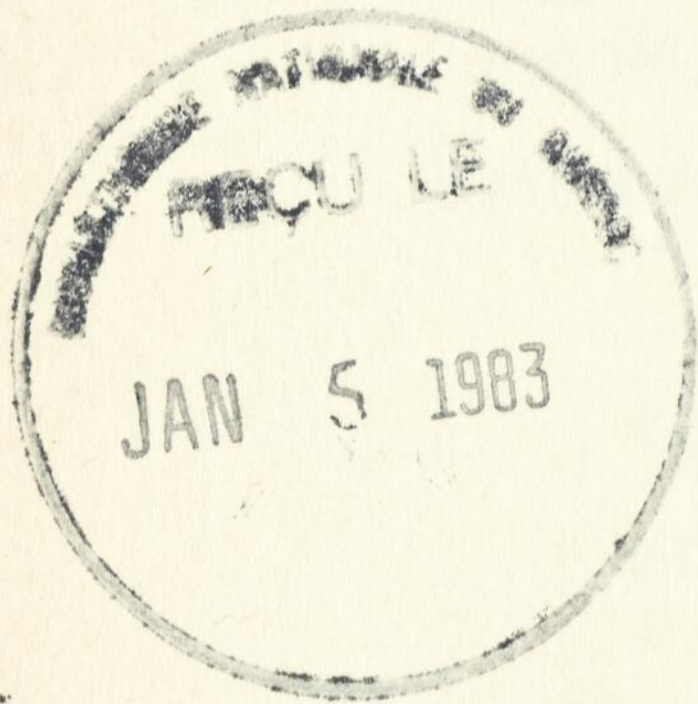
collection complète 300\$

nom _____

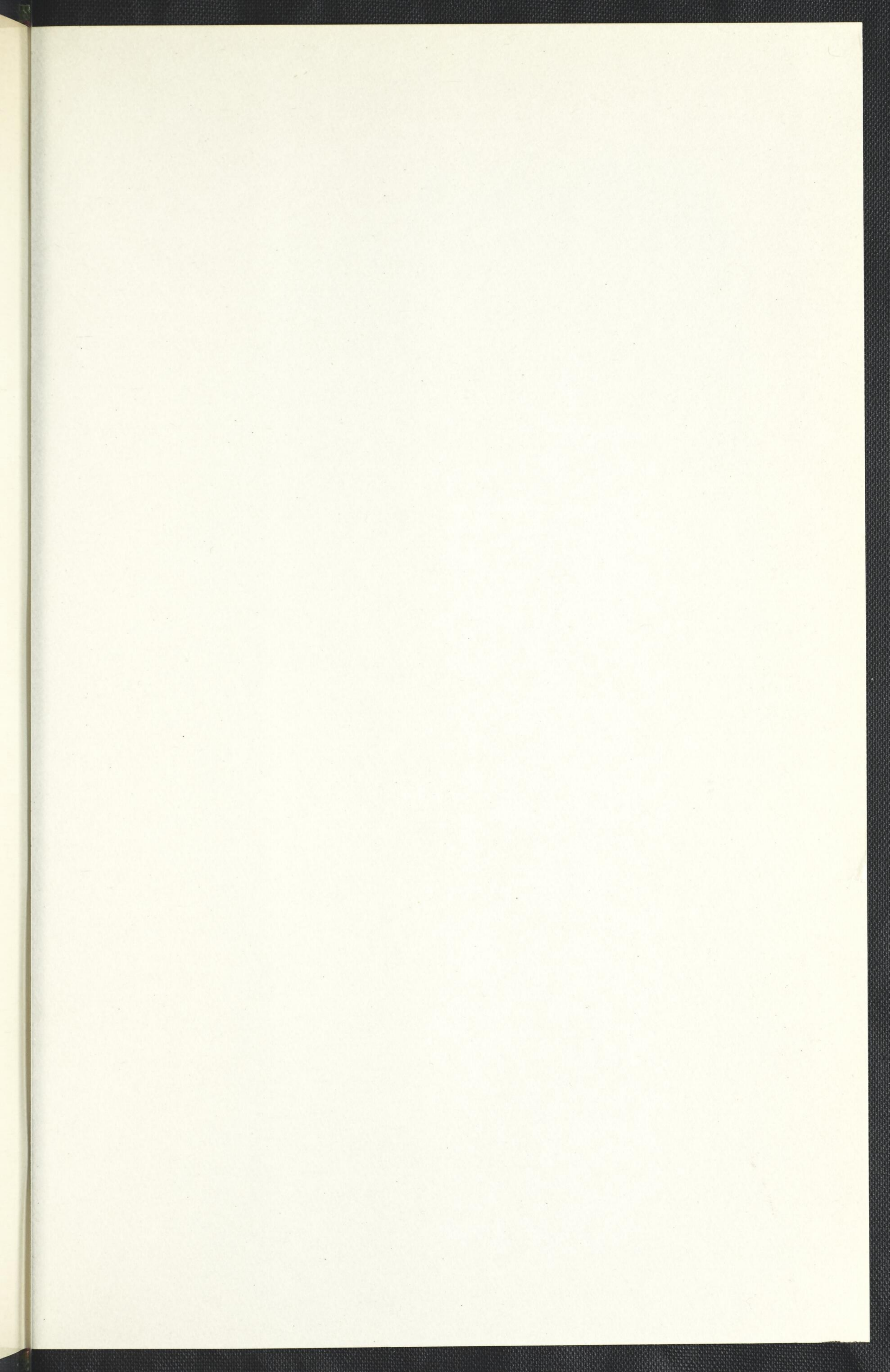
adresse _____

_____ code _____

veuillez m'abonner à partir du n° _____



Achévé d'imprimer
en novembre mil neuf cent quatre-vingt-deux
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée
Louiseville - Montréal.
Imprimé au Canada





des textes de :

Germaine Beaulieu

Robert Morency

Francine Saillant

Louise Fréchette

Gilles-R. Archambault

Cécile Caron

des commentaires de :

Michel Gay

Richard Boutin