

## Yeux fertiles

Number 108, Winter 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14272ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2006). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (108), 155–170.

**Aharon Appelfeld**

*Histoire d'une vie*

Éditions de l'Olivier, 2004, 240 p.

**Amos Oz**

*Une histoire d'amour et de ténèbres*

Éditions Gallimard, 2004, 550 p.

Quoi de plus naturel, pour deux écrivains d'âge mur, que de vouloir nous raconter leur vie. Aharon Appelfeld et Amos Oz sont israéliens. Le premier est né en 1932, le second en 1939. Tous deux sont, à l'origine, des enfants uniques et choyés dont l'existence sera bouleversée par un drame. Boris Cyrulnik rapporte que près de la moitié des écrivains ont souffert de traumatismes graves dans leur passé. L'épreuve qu'a dû traverser Appelfeld est bien différente de celle d'Amos Oz. Elles n'en ont pas moins, toutes deux, influé sur le destin de ces hommes.

*Amos Oz : l'écriture au service de la mémoire*

Amos Oz est né à Jérusalem mais vit aujourd'hui à Arad au bord du Néguev. Il est, dit-on, l'écrivain israélien le plus lu à l'étranger. Mais dans *Une histoire d'amour et de ténèbres*, il est avant tout le fils unique de Fania Mussman et d'Arié Klausner.

De la lignée paternelle, le personnage le plus en vue, le pôle de référence est le grand oncle Yosef. Né en 1874 en Lituanie, Yosef Klausner, qui maîtrise une quinzaine de langues, publie son premier article à 19 ans et rêve de faire de l'hébreu une langue vivante. Pour cela, il faut l'enrichir. Le petit Amos voue une admiration sans borne à celui qui a inventé de nouveaux mots comme « crayon », « iceberg », ou « rhinocéros ». Nommé professeur à l'université d'Odessa, l'aïeul embarque pour la Palestine en 1919 et publie deux ans plus tard un livre sur le Christ qui fait scandale autant chez les Juifs que chez les chrétiens. Il y soutient que Jésus est né et mort juif et qu'il n'a jamais eu la moindre intention de fonder une nouvelle religion ! Seul des Klausner à ne pas vouloir se laisser imposer une émigration forcée en « Asie orientale » par une bande d'anti-

sémites exaltés, l'oncle David est un paneuropéen fervent et un spécialiste de littérature comparée. Il finira assassiné avec sa femme et son fils.

Du côté maternel, l'histoire racontée débute au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle en Ukraine, à Rovno. Un des ancêtres de la mère, Ephraïm Mussman, est marié quelques jours après avoir célébré sa bar-mitsvah. C'est un mariage en blanc qui doit lui permettre d'éviter le service militaire dans l'armée du tsar. Mais le jeune homme de treize ans, une fois la cérémonie achevée, exige, au grand dam de la famille, de ramener la fillette qu'il a épousée à la maison. Un de ses fils, Naftali, sera « vendu » à une princesse mais finira par devenir un homme d'affaires prospère. De son mariage avec une femme aussi belle que brutale, naîtront trois filles dont la mère du narrateur. La mère parle de son lieu de naissance, Rovno, avec nostalgie. Les Allemands reprennent la ville aux Soviétiques en juin 1941 pour massacrer, cinq mois plus tard et en deux jours, vingt-trois mille Juifs. Les cinq mille survivants seront tués l'été suivant, le 13 juillet 1942.

Rationalité du père et des Klausner, sentimentalité de la mère et des Mussman. « Savants et écrivains, écrit Amos Oz, étaient impressionnés par l'acuité et l'érudition de mon père (...). Mais ils se réjouissaient davantage encore de la présence de ma mère : devant son écoute attentive, inspiratrice, ils devenaient diserts. Quelque chose dans son attitude rêveuse, ses questions imprévisibles, son regard, ses commentaires qui jetaient parfois un nouvel éclairage, inattendu, sur le sujet, les poussaient, comme sous l'effet de l'ivresse, à parler sans relâche de leurs travaux, de leurs objectifs, de leurs succès. »

La mère de l'écrivain est décrite comme la lectrice idéale. Mais elle se suicide à trente-neuf ans. Son fils qui n'a pas encore treize ans n'éprouve au début aucune compassion, ne ressent qu'humiliation et colère. Comment a-t-elle pu partir ainsi sans dire au revoir, sans explication, sans l'embrasser ? Elle qui était tellement à cheval sur les bonnes manières...

La maladie de la mère. Sa dépression. La voix, le sourire, les yeux qui changent. Imperceptiblement. Puis les migraines, les insomnies et la perte d'appétit. L'incompréhension de la belle-famille, son hostilité feutrée. Et le père qui se réfugie dans ses études, ses livres et ses fiches, qui étouffe dans le logement minuscule. Intellectuel rigoureux et entêté, vivant dans la vénération du grand-oncle, Arié Klausner n'obtiendra pas,

pour lui-même, la reconnaissance qu'il méritait. Malgré son doctorat en Angleterre et les livres qu'il publie, il ne deviendra jamais professeur et restera un modeste bibliothécaire. Ce père un peu gauche, à l'humour grinçant, appelle son fils « Mon Excellence » ou « Votre Honneur ». Le fils finira par « tuer » son père deux ans après la mort de la mère en changeant de nom et en partant vivre au kibboutz. Amos Klausner devient Amos Oz.

Dans ce grand livre écrit serré, il y a beaucoup de perles, de larmes, d'humour et d'érudition. De retour sur soi et sur l'histoire d'Israël. Le récit du vote par les Nations Unies, le 29 novembre 1947, de la création de l'État mérite d'être signalé. Le père rejoint son fils au lit et lui parle, dans le noir, des persécutions vécues dans son enfance. Un long discours ponctué de ces mots : « Maintenant c'est fini. Pour toujours. »

L'auteur nous livre également quelques clés inédites sur son éveil politique. Un moment séduit par le nationalisme intransigent des Klausner, le jeune Amos se remet en question lors d'une mémorable réunion à laquelle assiste Menahem Begin, l'opposant de Ben Gourion. L'hébreu archaïque du tribun le conduit à lancer involontairement un slogan à double sens et à connotation sexuelle qui fait exploser de rire le garçon de douze ans. Obligé de quitter la salle, il en profite pour s'éloigner idéologiquement de la lignée paternelle et pour se rapprocher de la sensibilité des Mussman. Cofondateur du mouvement « La paix maintenant », Amos Oz a participé à l'élaboration des Accords de Genève.

#### *Appelfeld : la reconstruction par les mots*

Aharon Appelfeld est un enfant de la guerre. Sous cette expression trompeuse se cache une réalité qui ne se laisse pas approcher aisément. La mémoire, écrit Appelfeld, est fuyante et sélective, elle produit ce qu'elle choisit. Comme le rêve, elle saisit dans le flux épais des événements certains détails, parfois insignifiants, et les fait remonter à la surface à un moment précis. Le petit garçon a sept ans lorsque éclate la Seconde Guerre mondiale. Jusque-là, son existence d'enfant unique et choyé ne se frottait qu'au regard de sa mère, qui contenait tant de douceur et d'attention qu'il les ressent aujourd'hui encore. La mémoire s'attarde pour commencer sur les années de la petite enfance, sur les semaines de villégiature passées à la campagne, chez les grands-parents maternels ou chez l'oncle

Félix. Souvenirs de grands espaces qu'il faut parcourir à pied le samedi matin pour se rendre à la synagogue. Si les parents citadins ont basculé dans la modernité et sont en voie de s'assimiler, la famille campagnarde baigne encore dans la spiritualité traditionnelle.

« Durant la guerre, constate Appelfeld, je ne fus pas moi. Je ressemblais à un petit animal qui possède plusieurs terriers. » L'écrivain prend conscience qu'il se souvient peu et mal des six années de guerre, comme si ces années n'avaient pas été consécutives. Le livre, dès lors, ne cherche pas à résumer mais à rassembler des fragments, à faire surgir des strates et à les relier à leurs racines. Pour cet enfant qui a vécu caché dans la forêt, les paumes des mains, le dos et les genoux se souviennent plus que la mémoire. De la guerre nous parviennent quelques images fortes : la rafle des fous, l'arrestation des enfants aveugles, la prostituée de la forêt qui l'héberge, le fait travailler durement puis le renvoie. Dans cette pluie de fragments, l'évocation lumineuse et minutieuse des trois frères Rauchwerger. La droiture de l'aîné qui passait pour de la bêtise. Le dévouement du cadet qui n'abandonna pas les malades dont il avait la charge quand ceux-ci furent déportés. La révolte du plus jeune, sourd-muet de naissance qui, au ghetto, finit par revenir à son lieu premier, l'institut pour sourds-muets. Quand un officier roumain se jeta sans raison sur l'un des sourds, le benjamin des Rauchwerger voulut intervenir. L'officier le frappa sauvagement. Le jeune homme se releva, saisit l'officier à la gorge, l'étrangla et fut fusillé la nuit même. Les trois frères n'avaient pas étudié au lycée et ne lisaient pas les journaux. Que leur avaient inculqué leurs parents, se demande Appelfeld, pour qu'ils fussent de si courageux sauveurs ?

Après la guerre, en Italie, l'auteur entend parler de l'enclos « Keffer » rattaché au camp de travail de Kaltchund. Le chapitre 11 ne fait que cinq pages. L'écriture y est sobre, impersonnelle, presque clinique. Ce qui y est décrit dépasse le registre habituel de l'horreur nazie.

Sorti de la guerre à treize ans, orphelin, l'enfant tente de se reconstruire. Autour de lui, l'appétit de vie est grand et la prière méprisée. Souvenirs du grand-père et des paysages bucoliques de Bucovine ? Il est attiré par la prière, se laisse envoûter par la mélodie triste et monotone. Dans un camp de transit, il demande à apprendre l'hébreu, ne se laisse pas décourager par la réticence et le cynisme environnants. Il s'en-

tête et finit par pouvoir suivre le chantre, répéter les versets après lui, mêler sa voix à celle des fidèles. Mais, en changeant de camp, brusquement, le désir de prier le quitte.

De la guerre vécue pendant deux ans dans les champs, loin des hommes, Appelfeld rapporte la méfiance à l'égard des mots. Il se réfugie dans le silence ou le bégaiement. Pendant la guerre, écrit-il, ce ne sont pas les mots qui parlent mais le visage et les mains. Du visage, vous apprenez dans quelle mesure l'homme à qui vous avez affaire veut vous aider ou vous agresser. Les mots, ajoute-t-il, ne permettent pas d'affronter les grandes catastrophes ; ils sont pauvres et misérables. Même les prières antiques n'ont pas le pouvoir de faire face aux grands malheurs.

Arrivé en Israël en 1946, le polyglotte jette dans son journal des mots de jadis. Il se décrit comme un aphasique qui a perdu toutes les langues qu'il savait parler, l'allemand de la mère, le yiddish de la grand-mère, l'hébreu du grand-père, le ruthène de la domestique. L'hébreu israélien a une sonorité exotique mais ses mots manquent de chaleur. Ils résonnent aux oreilles du rescapé et de l'immigrant comme des ordres, comme une « langue de soldats » imposée de force dans les kibboutzim et les camps de jeunesse. Appelfeld éprouve au début de l'hostilité et même de la haine pour ceux qui lui imposent l'hébreu. Mais il finit par acquérir la langue courante et s'initie à la littérature israélienne. Le jeune adulte entreprend des études à l'université hébraïque de Jérusalem, rencontre ses futurs maîtres : Buber, Scholem, Agnon parmi d'autres moins connus. Venu en Israël pour « construire et être construit », il sait d'instinct que son destin l'amènera vers la littérature et qu'il aura besoin d'une connaissance intime de la langue. Lorsque paraît son roman *Comme la pupille de l'œil*, Gershom Scholem lui prend les mains dans les siennes et lui glisse : « Appelfeld, tu es un écrivain. »

Autant le récit d'Amos Oz est ample, riche, charpenté, autant l'écriture d'Appelfeld est sobre et réservée. Un drame familial est au cœur de ces deux témoignages mais il n'est pas de même nature. Chez Oz, le suicide de la mère sidère un instant le fils, lui inspire de la révolte mais, au bout du compte, ne marque qu'une étape dans son itinéraire personnel. Le jeune homme qui émerge de cette expérience choisit, malgré sa colère contre la mère, la voie que celle-ci lui a indiquée. Son œuvre à venir, ses choix politiques doivent beaucoup à cette femme originale, séduisante et insaisissable qui jouait avec son

fil à inventer des histoires. Le récit d'Oz fourmille d'anecdotes significatives qui, le plus souvent, donnent à voir et à comprendre sans chercher à démontrer. Cette mémoire anecdotique est peut-être celle qui permet le plus d'approcher une vérité historique individuelle, familiale et collective.

Le traumatisme d'Aharon Appelfeld est celui d'un enfant de la Shoah, un enfant livré à lui-même qui voit son monde s'écrouler et qui devra se cacher pour survivre. Dans son récit, il tente de communiquer le second traumatisme qu'a représenté pour lui la perte des langues maternelles et leur remplacement par l'hébreu. Les mots qui n'ont su le protéger pendant la guerre et dont il a même appris à se méfier lui fourniront quand même une issue de secours. Son livre raconte l'histoire d'une métamorphose, d'une renaissance à la langue et à l'écriture. Malgré son ressentiment initial contre l'hébreu, c'est dans cette langue qu'il pourra entreprendre son travail de deuil. Appelfeld s'est révolté contre le qualificatif « écrivain de la Shoah » qui a fini par lui coller à la peau :

Il n'y a pas d'appellation plus irritante que celle-ci. Un véritable écrivain écrit à partir de lui-même et la plupart du temps sur lui-même, et si ses propos ont un sens, c'est parce qu'il est fidèle à lui-même, à sa voix, à son rythme. (...) J'ai été un enfant pendant la guerre. Cet enfant a mûri, et tout ce qui lui est arrivé ou s'est produit en lui a eu un prolongement dans ses années d'adulte : la perte de la maison, la perte de la langue, la méfiance, la peur, la difficulté de parler, l'étrangeté.

*Marc-Alain Wolf*

### **Benoit Jutras**

#### *L'Étang noir*

Les Herbes rouges, 2005, 112 p.

Récipiendaire du prix Émile-Nelligan pour son premier recueil, *Nous serons sans voix*, Benoit Jutras poursuit avec *L'Étang noir* sa quête de lieux perdus, d'historiettes et d'images tantôt surprenantes, tantôt décapantes. Quelques éléments communs traversent ces deux recueils. D'abord, les poèmes, bien qu'un peu plus longs, sont en prose et sur un seul paragraphe, à l'exception des textes intitulés « Arcane », de I à XXII, qui sont formés de trois strophes, dont la dernière tient en une ligne, et qui jalonnent le livre à la structure en tricot,

fait de constants entrecroisements. Ensuite, on retrouve des bribes d'anglais et des mentions de chansons, telles que *Daisies Everywhere* de Hank Price, qui donne son titre à une suite de trois poèmes. Fait rare en littérature, il pourrait y avoir la trame sonore de *L'Étang noir*. Aux côtés de la musique – d'ailleurs « *ceci n'est pas adressé à vous, mais au froid qui m'arrive, à la manière d'un adagio* » –, il y a la parole qui manque, qui nous répète constamment que « nous serons sans voix ».

Benoit Jutras écrit : « Nous nous écorchons rien qu'à respirer. » Puis, près de la fin du livre : « Il me faudrait perdre la voix. » Parallèlement, on retrouve d'un livre à l'autre l'utilisation du discours rapporté, en italique, comme dans cet extrait : « jusqu'à ce que je dise *oui, entre en moi, deviens ma bible de motel, ma licorne, j'ai tout essayé* ». Ce passage témoigne de l'économie imagière de Benoit Jutras, qui dose les liaisons et les courts-circuits, ce qui coule et ce qui rompt, rythme. Une multitude de micro-récits s'enchaînent, comme autant de courts-métrages à la queue leu leu. Entre autres tableaux, « Bête noire » raconte la naissance de la narratrice, « dans un filet qui sentait encore le fleuve, tendu comme un hamac entre une Ford bossue et un saule pleureur ». On se moque des pleurs du bébé, alors que le plus grand des garçons présents fixe le sexe de la mère.

J'ai bien dit « narratrice ». Car, si *Nous serons sans voix* mettait en scène un « je » marqué parfois comme étant masculin, d'autres fois comme étant féminin, et ailleurs pouvant être de l'un ou l'autre sexe, le « je » de *L'Étang noir* est entièrement féminin. À la fois campagnard et d'un siècle passé, c'est un « je » plus prosaïque que lyrique, qui n'est pas fixe, unique et correspondant vaguement à l'auteur derrière ce pronom, mais qui varie, multiple, et dont on suit les métamorphoses tout au long du fil du livre. Si un « je » féminin a été utilisé dans la prose québécoise, notamment par Daniel Gagnon et, d'une autre manière, par Marie Auger (Mario G...), la chose est plutôt rare en poésie. Bien sûr, plusieurs poètes – je pense à Denis Vanier et Louis Geoffroy – ont pu parler de leurs seins, de leur vagin ou encore de leurs menstruations, mais cette utilisation n'engageait pas nécessairement une féminisation du « je », dût-elle être momentanée. Si « Je est un autre », comme l'a si bien dit Rimbaud (la fortune de cette formule, tant en poésie qu'en psychanalyse et en anthropologie, étant considérable), pourquoi a-t-il fallu attendre le vingt et unième siècle, le post-féminisme, l'hypersexualisation des petites filles, les



mouvements masculinistes et Benoit Jutras pour que ce « je », dans la poésie québécoise, puisse être une femme tout un livre durant ?

Cette féminisation du pronom principal renforce le caractère « fictif » du recueil. Benoit Jutras nous rappelle, de manière tangible, un de ces traits du poème que l'on dénote sans jamais le démontrer, c'est-à-dire que la poésie n'a pas de sexe, que la poésie a tous les sexes. Sans flâflas ou fioritures post-formelles, *L'Étang noir* désembourbe un peu le « je » qui, ces temps-ci, tente de sortir la tête des eaux usées du lyrisme et du déversoir sentimental. Sans vulgarité, sans dynamiter ou décapiter la langue et la syntaxe, l'entreprise de *L'Étang noir* possède un caractère subversif. Un tout petit « e » à certains endroits, et voilà le lecteur, non pas choqué ou offensé, comme s'il était né de la dernière vierge pluie, mais questionné, déstabilisé dans son rapport habituel à la chose poétique. De plus, et je crois qu'il faut le préciser, tout cela ne donne pas de la poésie homosexuelle ou travestie. Elle serait plutôt lesbienne, pour emprunter le mot de Josée Yvon, cette poésie, comme en témoigne la scène d'amour entre le « je » et un « elle » – à moins qu'il ne s'agisse de la même personne – « dans le hangar, sous la cent watts nue ».

*L'Étang noir* est plus précis et circonscrit dans l'espace que *Nous serons sans voix*. Il est à la fois celui qui est devant la maison – contrairement à ce que dit la comptine, précise-t-on – et le nom d'un petit village imaginaire. Une géographie créée pour les besoins du livre. « *L'Étang noir*, un village ne figurant sur aucune carte, trente-quatre habitants, situé à dix heures de voiture de la ville », nous informe-t-on à mi-parcours. Tout près, la route 113, qui revient à quelques reprises, avec sa tannerie, sa « halte où aucune voiture ne s'arrête l'hiver » et son « écurie désaffectée ». Plus loin, une sœur au Labrador. Partout le paysage suinte l'abandon : « je ne cesse d'inventer l'horizon qui avalerait mes chemins ». L'espace se bricole, comme les corps et les visages : « j'épingle des tiges d'achillées, des séries de mégots, n'importe quoi en guise de bras, de jambes ; je prends un cœur de pomme ou une balle brûlée, une plume d'effraie pour marquer le tronc ». Il n'y a de miroir nulle part, que des têtes fabriquées de toutes pièces comme cette sculpture que les fourmis viendront dévorer de l'intérieur : « J'ai construit une tête avec de la dinde et du fromage. Je l'ai enrobée de glaise puis fixée sur une tige de métal. » Ques-

tionnant la matière, l'espace, la sexuation, la filiation (« une pierre me regarde comme si j'étais sa mère ») et les limites de l'anthropomorphisme, Benoit Jutras « invente l'ange nécessaire » et formule cette prière : « *je vous en prie, lâchez les chiens* ».

Jonathan Lamy

### Véronique Marcotte

*Les revolvers sont des choses qui arrivent*

XYZ éditeur (collection Romanichels), 2004, 124 p.

Tout m'est égal. Seule la voix de ma mère pouvait attirer mon attention.

Les autres voix sont frivoles, aériennes, comme en émulsion au centre d'une pièce vide,  
je les entends si je veux, je m'en sers au besoin, je riposte à des moments précis.

Il y a de ces romans qui surprennent. Ce fut le cas de *Les revolvers sont des choses qui arrivent* de Véronique Marcotte. Arielle, l'héroïne, est internée. Non seulement a-t-elle commis un matricide, mais elle en est fière. Elle prétend qu'elle n'a été que l'instrument du désir de sa mère, exauçant ses souhaits. Elle vit dans une chambre avec Rita, avec qui elle partagera beaucoup plus que ce qu'elles étaient capables de se donner. Elle communique avec un frère imaginaire, artifice narratif qui sert à préserver une unité d'ensemble aux récits débridés de la courtepoinTE formée avec son enfance.

Arielle a maintenant dix-huit ans. Il y a dix mois qu'elle est internée et son père ne la croit toujours pas. Sa sœur l'abandonne. Pourtant la mort de sa mère lui appartient. Elle y tient. C'est grâce à cette conviction qu'elle survit à ses journées : elle a tué sa mère. Oui, les revolvers sont des choses qui arrivent, et j'entends Kurt Cobain quelque part au fond de ma tête qui chantait « *No I don't have a gun* ».

Le jour de l'anniversaire d'Arielle, Rita lui remet une lettre racontant l'histoire de son internement. Dans celle-ci, la description de l'homme de qui elle était amoureuse est magnifique. Il s'agit d'un portrait habile, l'inventaire de la vie d'un homme en quelques coups de crayon gras : « *Il adorait les recommencements, les foules, l'art déco, la brique, les grenouilles*

*en peluche, les œuvres d'art de ses amis, le blanc, les habitudes, l'amour, les romans avec une belle couverture, son père, les festivals d'été et les mots croisés.* » On apprend aussi ce que cet homme n'aime pas et ce qu'il mange régulièrement. Avec ce genre de liste, Marcotte exploite les détails qui ont survécu à l'internement, l'avant-tout-est-blanc, ce qui s'est vraiment passé et qui a provoqué leur internement, à Rita et à elle. La réflexion est intimiste et troublante.

Il survient également dans la monotonie de la réclusion certaines surprises qui brisent la routine, par exemple cet épisode où Jules l'intervenant propose à Arielle et Rita d'aller dehors manger de la poutine. Marcotte réussit à nous faire sentir d'une manière féroce et sans préjugés à quel point ses personnages ont besoin d'aide, combien ils seraient pris au dépourvu à l'extérieur. Elle le souligne par des obsessions, des peurs, des gestes répétés, vains dès le départ, des tremblements et des questionnements qui nous bouleversent.

— Jules ?

— Oui, Arielle ?

— C'est quoi dehors, maintenant ?

— C'est toujours l'été, Arielle.

— Alors je peux mettre une robe ?

— Oui, tu peux mettre une robe.

— Génial. C'est génial. Une robe.

L'énigmatique dédicace « à ma mère » en première page du roman m'a donné des frissons dans le dos. Vais-je un jour me commettre et accepter qu'il y a des lois appartenant à la réalité et d'autres à la fiction, et qu'elles ne sont pas les mêmes ? Je frémis en songeant à ces deux types de violence qui pourtant sont dissemblables et qui ne se transmutent pas. Le titre du roman puisé dans l'œuvre poétique de Denis Payette et la dédicace s'interpellent, ils ont des références communes mais se trouvent transfigurés. Voilà pourquoi écrire de la fiction comme le fait Véronique Marcotte est louable : parce qu'elle transgresse les limites et les tabous. Pour permettre un autre débat des valeurs dans un non-dit qui approfondit tout et colore les discussions. Surprenant, je vous dis...

*Rita n'a pas vu Louis, là, dehors. De mon côté, j'ai cru l'apercevoir, marchant sur le bord du fleuve. Il ressemblait étrangement à l'homme de Bruges. Il y a ce paragraphe, celui qui aurait pu être un chapitre à lui seul, couché là dans le haut*

d'une page blanche. Tout le roman (sa sensibilité, sa naïveté, sa charge émotive, ses tourments, ses émois) s'y trouve. Il décrit les amours obsessifs et violents, le monde extérieur auquel il n'est plus possible d'appartenir, les fantasmes et les personnages inventés qui deviennent la seule réalité tangible, la seule réalité autorisée. Un personnage qui s'absente de son propre corps, voilà ce que ce roman nous propose. Mais est-ce vraiment possible de vivre hors de son corps, commet-il alors des gestes hors de notre portée, ce corps abandonné, ce corps sans nous, ce corps chargé ? Véronique Marcotte semble avoir trouvé les mots justes pour nous débarrasser un lot de questions sans réponses, des revolvers qui tombent comme des objets virtuels dans le cours d'une existence auparavant banale. Doit-on comprendre qu'Arielle est en chacun d'entre nous ? Une part de notre vérité ?

Catherine Cormier-Larose

### Michaël La Chance

*Frontalités, censure et provocation dans la photographie contemporaine*

vlb éditeur, coll. Le soi et l'autre, 2005, 222 p.

Commenter le dernier essai de Michaël La Chance, *Frontalités, censure et provocation dans la photographie contemporaine*, c'est d'abord plonger dans les eaux de l'art qui, sous leur apparence calme, cachent les violences de la postmodernité et de la provocation. « Le véritable tragique, c'est ce désaveu de l'art et de toute culture, lorsqu'il n'y a aucun moyen d'exprimer la souffrance qui permette de les transcender, lorsqu'il n'y a pas d'attitude devant la vie qui puisse devenir refuge pour survivre. »

Avec l'œuvre d'art devenue publique, qui ne passe plus seulement sous les yeux habitués et intéressés des collectionneurs mais bien sous le nez de tous, vient assurément la critique. Et pas n'importe laquelle, celle acerbe, parfois bête, de la masse, du peuple, des non-initiés. Michaël La Chance nous met en garde : quelle est la différence entre ce qui est toléré et tolérable et ce que les artistes sont libres de faire ? Quelle est cette norme de goût prise à même le pouls de notre société contemporaine et, surtout, qui décide de ses limites ? Le public est-il en droit et en devoir de s'interroger, de s'outrer,

d'aller jusqu'à censurer ? Les artistes, les galeristes, les historiens d'art et les institutions artistiques (bref, tout le milieu de l'art) sont-ils tenus de tester ces limites, de les abolir ? Inspiré par ces questions, l'auteur présente une analyse toute personnelle des frontalités de l'art. Il s'intéresse à quelques artistes qui lui sont chers et à des scandales choisis les impliquant. Mais l'art dans tout son foisonnement exige souvent qu'on le torde et qu'on le réduise à des exemples servant une thèse, à un corpus inventé, ce à quoi s'emploie La Chance. Cet essai a donc comme point de départ le « corps photographique » et tente de démontrer « la portée des mutations que le corps social connaît depuis déjà quelques décennies ».

L'image a ce pouvoir d'inciter à la violence, de transformer ce qu'elle représente en réalité, de provoquer un mimétisme quand on lui fait face ; mutations liées à son aura (au sens où l'employait Walter Benjamin). « Lorsque le modèle a subi les assauts du photographe, le spectateur est du même coup violé. » Pourtant, cette relation se pervertit quand on prend en compte que l'œuvre peut aussi être violée, que ce soit par les histoires que l'on raconte à son sujet ou par les scénarios de vie qu'on lui invente. Quand elle provoque trop, insiste La Chance, l'image peut amener une mobilisation du social, de l'éthique et du politique ; elle est dès lors seule à provoquer puisque les critiques la démolissent, le peuple crie au scandale et le gouvernement refuse de la subventionner (et l'art, comme on le sait, ne peut s'autofinancer). C'est ainsi que naît l'autocensure pratiquée par les artistes et celle du milieu de l'art, qui compromet la liberté d'exécuter ou d'exposer des œuvres provocantes, procédure qui sauvegarde la respectabilité de l'artiste et ruse avec les exigences esthétiques tolérables du moment. L'œuvre n'est plus culture ni art, elle est sociale, donc dangereuse. Et voilà que la question est lancée d'une manière géniale : « les censeurs ont-ils autre chose à défendre, outre leur peur du piquant et des remous qui pourraient déranger (...) ». Par la belle invention de l'art « piquant », Michaël La Chance gratouille ce sur quoi nous devrions vraiment nous interroger : notre peur.

Les artistes parfois nient la frontalité de leurs propres œuvres afin de rester dans les bonnes grâces du milieu et celles des organismes subventionnaires (ne pas mordre la main qui les nourrit), La Chance leur reproche de se réfugier sous le « parapluie esthétique ». Pourtant la quête de l'œuvre, sa rela-

tion perverse au spectateur, procède de l'intime, elle incarne les personnages que tout un chacun se crée dans des mythologies personnelles, ce qui suscite l'effet cathartique. Parce que c'est dans « la photographie [que] la société se cherche une image d'elle-même », celle-ci est donc sujette à la censure. La photographie est un baromètre de notre ouverture d'esprit en tant que société. Les zooms et les détails dans ce cas sont à proscrire ou à tout le moins à craindre.

La photographie ruine les distances, elle montre souvent plus grand que nature, elle agrandit notre déception et notre angoisse du monde. C'est par le corps qu'elle réussit ces acrobaties conceptuelles. Voilà pourquoi l'art est si dangereux et à la fois essentiel : il sert à nous voir petit et ainsi à nous garder en vie, obligeant notre perception à accueillir des ondes de sublimation ou de dégoût. La photographie contemporaine aspire nos corps par un quotidien et des limites imposées, elle se présente retouchée, numérisée, agrandie, découpée, synthétique, textualisée (parce qu'elle est porteuse d'un message), bref transformée sans son consentement mais pourtant dans des frontalités qui la dépassent. « L'œuvre désespère de trouver un spectateur neutre qui, par sa sensibilité et son imagination, se mettra à la hauteur de son idéal de l'art, désincarné et sublime. » L'œuvre pense et exige quelque chose de ceux qui la regardent. C'est peut-être dans les désirs de l'œuvre que se trouve la meilleure manière de l'apprécier.

Finalement, Michaël La Chance s'interroge sur notre engagement à tous, sur les risques que nous sommes prêts à prendre quand nous dévisageons une œuvre, quand il y a rencontre de deux corps nus : le corps photographique, bien sûr, mais aussi le corps social. Ce qu'il nomme la frontalité de l'œuvre est ce qui est atteint lorsqu'il y a confrontation et provocation « non pas tant pour accroître le territoire du désordre mais pour réactualiser notre foi dans l'art et retrouver une latitude d'existence ». Cette latitude, *Frontalités, censure et provocation dans la photographie contemporaine* nous l'offre éparpillée et parfois difficile à décoder. Reste que La Chance est un des seuls à se préoccuper de ces frontalités de la photographie contemporaine en cherchant dans ces œuvres l'espace d'être et d'autres avenues pour les appréhender.

Yannick Renaud

*Taxidermie*

Les Herbes rouges, 2005, 96 p.

Peut-être est-ce parce que tant de livres de poésie se sont simplement intitulés *Œuvres poétiques*, *Poésies*, *Poèmes*, ou encore *Poëmes*, comme cela pouvait s'écrire jadis, que le lecteur, encore aujourd'hui, a tendance à lire certains titres comme étant une métaphore du livre ou du texte poétique ? Le poème incarnerait *Ce beau désordre de l'être* (Dominic Gagné) ou *Ton silence* (Isabelle Courteau), le poème serait un *Répertoire* (Herménégilde Chiasson) ou une *Taxidermie*, dans le cas qui nous préoccupe. À suivre la relation d'emblème, de presque définition entre le titre et ce qu'il chapeaute, Yannick Renaud nous invite à lier poésie et taxidermie. Dans son étymologie, ce terme renvoie à l'arrangement (*taxi*) de la peau (*derma*). Le livre devient comme la robe de viande de l'artiste Jana Sterback, comme celle confectionnée par le tueur en série dans *Le silence des agneaux* : « Une chemise de peau, qui craque au moindre mouvement. »

Le charme fascinant d'un animal empaillé repose sur la tension entre l'illusion de mouvement et l'apparente immobilité. La bête, devenue objet d'artisanat, est parfaitement figée, mais elle semble prête à partir à courir ou à nous sauter à la gorge d'un instant à l'autre. Ainsi va le poème, alliage de chair et de paille, statufié dans la page, mais qui menace de reprendre son mouvement et sa voix à tout instant. L'illustration, sur la couverture de *Taxidermie*, d'un livre à la tranche légèrement brûlée, qui se déplie pour prendre la forme d'un papillon, puis cette image de « trésors de chair », figurant dans la citation de Roger Des Roches en exergue, et enfin le titre de la première section, « Des taxidermistes en mouvement », placent le lecteur sur la piste d'une poésie taxidermiste. Une écriture de la tension entre ce qui bouge et ce qui ne bouge pas. Une stratégie qui, comme la chasse, utilise la ruse, le leurre et le piégeage.

D'un côté, il y a : « La souffrance de se tenir au même endroit, sans harnais, seconde après seconde. » De l'autre : « Le mouvement, ce bourreau. » Immobilité et déplacement nous acculent tous deux au mur, nous clouent au sol, comme des

animaux empaillés tentant en vain de se dépêtrer de leur socle. Les poèmes en prose de Yannick Renaud emploient par moments des phrases trébuchantes qui doivent se relever pour enfin s'articuler. Des syntagmes se répètent, rendant visibles le brouillon et les étapes du palimpseste, retournant les images sur elles-mêmes, un peu comme le travail du sculpteur, du taxidermiste, qui fonctionne par coups et par touches, jusqu'à obtenir l'effet recherché. « En émergence. Il émerge d'entre les planches. De ces fentes, entre les planches, dues à une usure prématurée. »

Sur la scène de *Taxidermie*, le souffle, comme les corps, coupe et se découpe. Yannick Renaud écrit : « La respiration comme esthétique de rupture. » La cassure, la distance et l'agression sont ici partout présentes. Entre le « il » et le « elle » (le « je » est parfaitement absent), il s'instaure un combat d'espace, une étreinte agonique, une commune lutte pour mettre un pied devant l'autre. « Lorsqu'il bouge, elle ressent chaque mouvement comme un nouvel assaut. » Ailleurs : « Une perte de soi dans l'autre. Et que l'autre parte. » Dans ce premier livre de Yannick Renaud, la trajectoire des corps s'apparente parfois aux mouvements de pièces sur un jeu d'échecs, à une chorégraphie décrite avec précision et, à d'autres moments, à la difficulté de cheminer sur un sol miné, de s'arracher aux décombres d'une terre vrillée par des obus. « Déliaer cette jambe, tourner la tête. Souffrir, toujours. Parce que, toujours, les barbelés, les couteaux dans les jambes. »

Entre le « il » et le « elle » qui, avec lucidité, jamais ne cherchent la fusion (« Sans effort, ils acceptent que leurs pieds ne peuvent être au même endroit au même moment. »), intervient à quelques reprises un « observateur extérieur ». Cette instance partage, avec « elle », la parole : « Le mouvement, dirait l'observateur extérieur, se définit par ce qui le contraint. » L'appareil narratif des poèmes en prose de Yannick Renaud est composé à la fois de gestes, de paroles et de regards ; et les textes prennent tantôt la teinte d'un tableau, d'une scène, d'une description ou d'une réflexion dans ce vaste « bestiaire des mouvements ». La particularité des poèmes en prose, c'est qu'il faut au lecteur jouer à la fois sur le registre de l'abandon et de l'empathie, se laisser séduire et frapper par les mots, tout en suivant le fil d'un univers symbolique. Par son approche du texte



poétique – plus près du récit que du lyrisme et où l'épanchement émotionnel n'a pas sa place –, *Taxidermie* s'inscrit de manière à la fois pertinente et personnelle dans la production des Herbes rouges.

*Jonathan Lamy*