

« Ce qui, d'une écriture, n'est pas à lire »

Linda Bonin

Volume 26, Number 2 (77), Winter 2001

Denise Desautels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201541ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201541ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonin, L. (2001). « Ce qui, d'une écriture, n'est pas à lire ». *Voix et Images*, 26(2), 288–301. <https://doi.org/10.7202/201541ar>

Article abstract

Written in the margins of "Ma joie" crie-t-elle, by Denise Desautels and Francine Simonin, this study explores the body's place in writing. Desautels uses the figure of the archaeologist to define her practice as a writer, thus identifying a path through memory's various layers, a journey in which writing is likely to break through intimacy. This practice leads one to believe that what is involved in the process of digging is actually an auto-bio-graphy of the writing of her being/body in the world. Thus, this work may be seen as an anatomy lesson in which dissection focuses on none other than the written body of a body-of-meaning — a body issuing, among others, from a certain practice of language that leads to a monocular vision, in which differences cancel each other out in a system of oppositions that sets them in a hierarchy.

« Ce qui, d'une écriture, n'est pas à lire* 1 »

Linda Bonin, Université du Québec à Montréal

Écrite dans les marges de «Ma joie», crie-t-elle, de Denise Desautels et Francine Simonin, cette étude interroge la place du corps dans l'écriture. Si Desautels définit sa pratique d'écrivaine par la figure de l'archéologue, signalant ainsi la traversée des différentes strates de la mémoire, d'un frayage où l'écriture est susceptible de percer l'intime, cette pratique donne à penser que ce qui est à l'œuvre dans ce travail de fouilles est en fait une auto-bio-graphie — une écriture de son être corps au monde. Ainsi, ce recueil peut-il être perçu comme une leçon d'anatomie où la dissection n'est nulle autre que celle du corps écrit, d'un corps-de-sens issu, entre autres, d'une certaine pratique de la langue qui entraîne une vision monoculaire où les différences s'annulent dans un système d'oppositions qui les hiérarchise.

Ici, il y a comme une promesse qu'il doit s'agir du corps, qu'il va s'agir de lui, là presque sans délai. [...] Il y a, pour tout dire, une sorte de promesse de se taire. Et même moins de se taire « au sujet » du corps, que de se taire du corps, de matériellement le soustraire aux empreintes significatives : et cela, ici, à même la page d'écriture et de lecture.

Jean-Luc Nancy

«Se taire du corps», pour entendre le cri d'un seul, là, en retrait, dès le premier mot. «Se taire», pour s'extraire du lieu, du corps présent, trop présent d'une langue dont l'usage se résume au pouvoir-parler un langage qui n'est, en fait, qu'une espèce de l'écriture²». Écrire donc pour

* Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par la Fondation UQAM, le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche et le Conseil de recherche en Sciences humaines du Canada.

1. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 74.

2. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 18.

s'écarter du « corps-de-sens³ », pour s'effacer, se « soustraire » des images en miroir, des reflets d'être, pour effleurer le corps-de-chair. Laisser ici et là les marques de cet effacement, comme autant de vestiges du lieu déserté, autant de traces d'« un corps-à-corps avec la question de la langue⁴ ». Entrer de plain-pied dans le vivant, réclamer sa joie comme une prière, comme on veille au corps, exposé là, nu, remuant encore dans la douleur. Et c'est là, au bord de l'essoufflement, là où joie et douleur ne s'opposent plus, que le « corps est joui aussi dans la douleur (et cela reste absolument étranger à ce qu'on nomme masochisme). [...] Cet impartageable partage du jouir vrille et rend folle la pensée (la pensée folle crie ou rit : tout reste à dire d'un cri sans pathétique et d'un rire sans ironie)⁵ ». Tout... tout reste à écrire du corps.

Dans « *Ma joie* », *crie-t-elle* de Denise Desautels et Francine Simonin⁶, nous sommes propulsés, « presque sans délai », à la jonction de l'espace et du temps, du visible et de l'invisible, du dedans et du dehors, de l'avant et de l'après, de l'écriture et du dessin. Là, où l'instant déchire le temps, où les frontières s'abolissent, s'écrit le va-et-vient incessant d'un corps dans l'espace, son tracé. Cette trajectoire⁷ est une constante dans l'œuvre de Desautels qui, depuis des années, définit son travail d'écrivaine par la figure de l'archéologue, signalant ainsi les fouilles et la traversée des différentes strates de la mémoire, d'un frayage où l'écriture est susceptible de percer l'intime. Traverser les couches d'ombre, traverser avec le corps « un espace qui n'est pas donné d'avance mais qui s'ouvre à mesure qu'on avance⁸ » amène un nouvel éclairage à l'existence et une plus grande ouverture au monde. Il en va de même pour Francine Simonin dont le travail mène indéniablement vers l'écriture. Depuis plus de quarante ans, cette artiste interroge le signe — interrogation qu'elle poursuit, entre autres, par la pratique du dessin. Ce signe, qu'elle relie à son identité intellectuelle, l'amène aussi à questionner l'entrée du corps dans l'ordre des signes. « Mémoire des écritures », « traversée des apparences », « corps écrit », « corps et graphie » ne sont que quelques expressions souvent employées pour définir un travail où le trait se fait trace d'une écriture du corps.

3. « Corps-de-sens » est un concept emprunté à Jean-Luc Nancy, *op. cit.*

4. Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 57.

5. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 103.

6. Denise Desautels, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, avec huit dessins de Francine Simonin, Montréal, Éditions du Noroît, 1996. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MJ*, suivi du folio, et mises entre parenthèses dans le texte.

7. J'ai déjà introduit cette question, que je développe ici, dans des textes intitulés « La trajectoire des signes », *Trois*, vol. IX, n° 2, hiver 1994, p. 7-14 ; « Topographie de l'ouvert et « Parcelles d'éternité », *Trois*, vol. XV, n°s 1-2-3, automne 1999, p. 110-114 et p. 201-204.

8. Jacques Derrida, *Points de suspension. Entretien* [choisis et présentés par Elisabeth Weber], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 221.

Semblable aux écritures calligraphiques et idéographiques, le dessin transmet des fragments de sens — il suggère, évoque, multiplie les possibilités de lecture. À la fois pictural et graphique, le trait devient une expérience de la relation entre la main qui dessine et le monde. Traversé par les trajets du plaisir et de la douleur, le corps existe par ce trait que forme sa gestuelle où se lient désir, passion, fureur et tendresse.

Avec «*Ma joie*», *crie-t-elle*, Desautels et Simonin tracent non seulement le fait d'être corps dans un monde de signification, mais également cet événement d'être corps au monde — «seulement posés, pesés d'être seulement posés, et pesants, ouvrant, s'ouvrant leurs lieux⁹» —, corps dansant, là, ici même, un instant.

« Le temps de la danse »

C'est fou tout ce réel
obscur ces mains
qui vont en aveugle vers les choses
sans orifice et sans abîme
sans rien non plus qui frémit
à la surface. Mais cette danse
précipitée de tes phalanges
en étoile
provoque l'air noir du risque.

Denise Desautels, «*Ma joie*», *crie-t-elle*

La main trace, le corps est tout entier dans «cette danse». Sur le papier la main s'agite, «provoque l'air noir du risque». Une trajectoire se dessine. À mesure que la main trace, le corps s'expose à ce qui a lieu, à «cette offrande du lieu¹⁰», là, dans cette danse précipitée des phalanges, où l'instant «donne si peu de temps, presque rien, qu'on le dirait d'avance dévoré par cet autre du temps qu'est l'espace, brûlé, dépassé, grillé, consumé par l'étendue¹¹».

On serait tenté de s'attarder au trait, à la danse, aux figures des pas, mais ce serait réduire l'œuvre en acte à l'état d'objet¹². Aussi, vaut-il mieux laisser en suspens «la question "qu'est-ce qu'un trait?" pour y substituer la question sans "est": "que trace un trait? Qui¹³?"» À supposer, bien sûr, que cette dernière question puisse encore se poser, car si au bout de la main il y a bien un corps, que reste-t-il de ce «qui» dans la langue prend place de sujet? Que reste-t-il sinon un corps comme espace

9. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 86.

10. *Ibid.*, p. 52.

11. Jacques Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 2000, p. 23.

12. Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1986, p. 29.

13. Jacques Derrida et Micaëla Henich, *Lignéés. Mille e tre, cinq*, Périgeux, William Blake & Co., coll. «La pharmacie de Platon», 1996, non paginé [voir fragment 862].

et scène de l'écriture? «Pareille donc au silencieux dialogue de l'âme avec soi, mais ni dialogue, ni monologue, étendue seulement de l'âme, schème sans signification, aire, mesure, scansion, rythme [...] donnant le temps de la danse, le *pas* du monde¹⁴.»

Le *pas* du monde, le pas-là pourrait-on dire aussi. Seul «le *temps* de la danse» écarte ce qui obstrue la manifestation d'un corps, écarte et entame cet autre corps, celui de la langue, l'incorporel chargé de sens et de représentations où rien n'est dit du corps comme espace, comme lieu de passage de l'existence, pas plus que du corps muet, silencieux, retiré dans sa douleur d'être nié. «Nous ne nous représentons que des corps d'hystérie intégrale, tétanisés par la représentation d'un *autre* corps — d'un corps-de-sens —, et pour le reste, en tant que "corps" ci-gisants, simplement *perdus*. La convulsion de la signification arrache tout le corps au corps — et laisse le cadavre à la caverne¹⁵.» Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver, chez Desautels, une écriture de l'ombre — mémoire du cadavre et de la caverne. Oui, c'est fou / tout ce réel / obscur ces mains / qui vont en aveugle vers les choses». Extrait de la première partie du recueil intitulée «Intérieur nuit», ce passage, tout comme le titre de cette première partie d'ailleurs, introduit d'emblée non seulement l'obscurité mais aussi l'invisibilité qui s'ensuit.

Skiagraphia — une écriture de l'ombre

Ce que tu appelles
 «nature morte à la joie»
 s'assombrit et se perd dans
 le raffinement du regard.
 Tu disparaiss. Tes mots
 tes livres leur écho inapaisé.
 Repasse autrement
 l'enfance
 avec ses bruits
 qui rendent aveugle
 ta vie étroite.

Denise Desautels, «*Ma joie*», *crie-t-elle*

Si «voir» est affaire de perception, chez Desautels, l'œil, tout comme le visible, ont peu à voir avec la perception. En fait, ce livre montre que l'œil ne voit pas. En exergue à «Intérieur nuit», une citation de Merret Oppenheim: «C'est un poing dans un poing / Que personne ne voit». Cette cécité n'est pas étrangère à une pratique de la langue qui entraîne une vision monoculaire. Comment peut-il en être autrement quand on parle une

14. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 100.

15. *Ibid.*, p. 60.

langue où les différences s'annulent dans un système d'oppositions qui les hiérarchise au lieu qu'elles soient pensées ensemble? Comment, quand la masse de chair et d'os est évacuée, peut-on penser le corps comme passage entre le visible et l'invisible, par exemple? Un tel déplacement n'est pas sans entraîner un certain retournement du sens, un regard double. «Ce que tu appelles / "nature morte à la joie" / s'assombrit et se perd dans / le raffinement du regard. / Tu disparais.» Il s'agit bien de cette disparition du corps-de-chair dans la signification, de la vision monoculaire qu'entraîne le corps-de-sens — ce «raffinement du regard», si subtil, si adroit, que nous ne nous rendons même pas compte que le corps est totalement subtilisé, emporté par la ruse, trompé. Mais cette disparition est aussi celle du corps-de-sens dans l'écriture, son effacement. Alors, «[r]épasse autrement / l'enfance / avec ses bruits / qui rendent aveugle / ta vie étroite», et le «visible» naît de cet aveuglement, de l'invisibilité plutôt que de la chose vue, de ce qui repasse et fait retour, faisant en sorte que la vision relève davantage de la mémoire que de la perception, tout comme Dibutade traçant l'ombre de son amant sur la paroi d'un mur :

L'origine du dessin et l'origine de la peinture [...] donnent lieu à de multiples représentations qui substituent la mémoire à la perception. D'abord parce que ce sont des représentations, ensuite parce qu'elles puisent le plus souvent à un récit exemplaire (celui de Dibutade, la jeune amante corinthienne qui portait le nom de son père, un potier de Sycione), enfin parce que ce récit rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle. Dibutade ne voit pas son amant, soit qu'elle lui tourne le dos, plus constante qu'un Orphée, soit qu'il lui tourne le dos ou que leurs regards ne puissent en tous cas se croiser (c'est l'exemple de *Dibutade ou l'Origine du Dessin*, de J. B. Suvée): comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement¹⁶.

N'y a-t-il pas toujours, dans le dessin, un point d'aveuglement, notamment dans le portrait et l'autoportrait où on ne peut commencer à dessiner que lorsqu'on ne se voit plus? Si l'absence ou l'invisibilité d'un modèle est rapportée à l'origine de la représentation graphique dont l'exemple est celle du dessin, il n'en va pas autrement pour ce qui est de l'acte d'écrire, notamment dans l'autobiographie — pratique courante chez Desautels, et ce, depuis ses premiers livres, qu'il s'agisse de poésie en vers libres, de fragments en prose ou de récit. Le liminaire à *Ce fauve, le Bonheur*¹⁷ le

16. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 54.

17. Denise Desautels, *Ce fauve, le Bonheur*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 233 p.

mentionne d'ailleurs : « *Ce récit, je l'ai commencé à la manière d'une autobiographie. L'héroïne, c'était moi. Du moins, je le croyais.* » Cette affirmation après coup dit non seulement l'aveuglement nécessaire quant au modèle, mais également l'effacement du corps-de-sens qu'entraîne l'acte graphique, car si Desautels a recours à l'autobiographie, ce n'est qu'un moyen d'atteindre la mémoire : « Tu espères / des larmes qui discriminent / la pensée l'oubli sous / le manteau de ta mémoire. » (*MJ*, 62) Les larmes sont espérées, parce qu'elles dissipent la pensée et l'oubli qui gardent captif le corps-de-chair à son histoire, à sa mémoire, à son corps-de-sens. En jaillissant, elles entraînent tout le corps dans leur mouvement, et dévoilent, par le fait même, le propre de l'œil — ce « qu'elles font jaillir hors de l'oubli où le regard la garde en réserve, ce ne serait rien de moins que l'*aletheia*, la vérité des yeux dont elles révéleraient ainsi la destination suprême : avoir en vue l'imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l'amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard¹⁸ ». Mais pour parvenir à cette « vérité des yeux », encore faut-il creuser jusqu'à l'intime, là où le corps fait irruption, déborde et trouble la mémoire, du moins la « notion de mémoire impliquant] un savoir qui signifie ne pas oublier¹⁹ ».

Leçon d'anatomie

La chambre
l'observatoire de l'infiniment près
enfoui le vif de l'abandon
dans un dédale de narrations intimes.
Cuve aux parois ambiguës
où les miroirs font peur
se jouent du temps de ta chair
du vide. Carcan de ton âme
nuit après nuit.

Denise Desautels, « *Ma joie* », *crie-t-elle*

La chambre, lieu où le corps ne peut se dérober à sa chair, est l'endroit où, du premier au dernier lit, de l'enfance à la mort, le corps s'étend et s'expose au « vif de l'abandon ». Mais quand le vivant demeure enfoui « dans un dédale de narrations intimes », « quand les miroirs font peur / se jouent du temps de [l]a chair », la chambre devient « l'observatoire de l'infiniment près » où chaque tremblement, chaque secousse du corps sont observés, « au plus près de l'ongle » (*MJ*, 48), « jusqu'au bruit [d]es os » (*MJ*, 48), jusqu'au moindre frémissement. Chaque membre fait donc l'objet d'une pesée, comme si le bras, la jambe, la nuque ou l'épaule allait, par son poids, donner accès à la vérité du corps. Il y a dans « *Ma joie* »,

18. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, op. cit., p. 125.

19. René Payant, « L'inédit de la mémoire », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 528.

crie-t-elle de nombreuses occurrences des mots « corps », « main », « bouche », « os » auxquelles s'ajoutent « poignets » et « chevilles », « phalanges » et « paumes », « muscle », « paupières », « yeux », etc. Ce recueil constitue une véritable leçon d'anatomie où la dissection n'est nulle autre que celle du corps écrit : « Comment chasser le froid / l'accroc le déséquilibre d'une langue / sombre parmi tes os comment » (*MJ*, 52), sinon en *excrivant* le corps à même son inscription, comme son autre bord, l'autre face d'un double regard ? Si le corps est « l'être-excrit²⁰ », il va de soi que seule l'écriture rend possible son *excription*, « le tracé de cette extériorisation de l'extériorité²¹ », à même une langue qui laisse le corps-de-chair au dehors, cette langue qui « sombre parmi tes os », comme un corps dans la folie d'une vision monoculaire. *Excrit*, le corps est extirpé du lieu, il donne lieu au sens, il « est l'avoir-lieu du sens²² ». Au « vif de l'abandon », il s'expose, au risque de se perdre « dans un dédale de narrations », dans l'intime et sa contingence, son désordre, son quotidien, ses imprévus, sa discontinuité, bref, dans ce qui se manifeste ou fait retour, dans ce qui excède le sujet et désarticule le corps-de-sens. L'intime est donc un lieu de tension où le corps cède à sa densité : « Un corps étranger / glace les mots le papier. / T'atteignent ses messages intimes / la même insomnie / les mêmes médicaments / le même muscle dérégulé. / Puis ta pensée tombe / ne te porte plus. » (*MJ*, 46) La « pensée tombe » parce qu'il y a dépossession du sujet, de son corps-de-sens, mais cette dépossession n'est cependant pas sans douleur : « la même insomnie / les mêmes médicaments / le même muscle dérégulé ». Bien qu'elle donne accès au corps-de-chair, à sa densité, la perte du sens n'est pas un exercice de tout repos. D'ailleurs, même cette densité, qui « fuse au cœur de tout ce qu'il y a de propre [...] ne se laisse pas s'approprier sans se distendre, sans devenir à soi son pays étranger, ni sans faire du sens, de son sens, bien autre chose encore, une extension sans laquelle du sens pourrait bien être sensé, mais jamais, nulle part avoir lieu²³ ». C'est pourquoi, dans « *Ma joie* », *crie-t-elle*, douleur et densité se voient si étroitement liées. Bien que le corps ne se laisse pas approprier, elles sont néanmoins des voies d'accès privilégiées. Elles ouvrent l'espace nécessaire pour « pénétrer ailleurs sans risque le bras / levé tendu jusqu'au bout. / Ailleurs / tes yeux l'architecture biographique » (*MJ*, 52). Ailleurs... l'écriture perce cet édifice du regard — le biographique —, déconstruit dès l'origine par le souvenir, la nostalgie, la mémoire, l'intime. Si « l'autobiographie peut faire œuvre, c'est sans doute à n'être pas vraiment le récit de faits biographiques mais à construire un espace qui devient le lieu de l'intime²⁴ ». Toutefois, quand l'intime apparaît

20. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 20.

21. Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 40.

22. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 103.

23. *Ibid.*, p. 52.

24. René Payant, « L'intime comme lieu », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, *op. cit.*, p. 643.

comme une limite à transgresser, ce n'est plus l'autobiographie qui fait œuvre, mais l'auto-bio-graphie — une écriture de son être corps au monde, «rien de moins que naître et mourir, circonscrire, inscrire et excrire à la fois le lieu multiple d'un corps²⁵». Or, «*Ma joie*», *crie-t-elle*, cri sans pathétique dont tout reste à dire, constitue sans aucun doute une percée, une sortie hors du sens à même le sens, une joie obscure inscrite dans la douleur du cri, *excrit* dès le premier son :

Mais la douleur ne se donne pas comme sens. Nous sommes dans la douleur, car nous sommes *organisés pour le sens*, et sa perte nous blesse, nous entaille. [...]

Ici, au point de la douleur, il y a seulement un «sujet» ouvert, coupé, *anatomisé*, déconstruit, désassemblé, déconcentré. L'aube d'un espacement, la clarté même, le risque et la chance de l'*aréalité* en tant que *cela* à quoi nous sommes exposés, et qui nous expose, en tant que *nous* — en tant que *nous-monde*²⁶.

L'*aréalité*²⁷ — autre logique de l'espace — est un lieu sans localisation, un entre-deux du sens, un *espacement* de l'espace et du temps qui ouvre «l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors²⁸». Entre nuit et jour, par exemple, Desautels donne à voir l'invivibilité d'un «Intérieur nuit». Plus profonde que la mémoire ou l'intime, cette nuit, couche profonde du corps-de-sens nommée l'oubli, «[c]arcan de ton âme / nuit après nuit», est l'incarnation du corps-de-chair, du premier sens donné au corps-de-chair «conçu et conformé dans la caverne de Platon, et comme la caverne même: prison ou tombe de l'âme²⁹», condamnation de la chair, «ombre de la première chambre» (*MJ*, 28). «Tu espères / des larmes qui discriminent / la pensée l'oubli... oui, «tu espères» que cet «Intérieur nuit» qui s'écrit soit bien une ouverture, un espace où la pensée côtoie l'oubli, où elle «tombe» et «ne te porte plus», cette pensée, celle de la tombe, du corps-prison où tombe de l'âme, comme une tombée de sens qui sépare la chair et le corps, l'entraînant dans une vision monoculaire qui le contraint à n'être qu'une ombre. Pour toucher à sa chair, l'âme doit retourner à son origine, à l'autre sens de l'*anima*, au souffle, et laisser à la caverne l'écho de sa chute — écho dont on entend encore la résonance dans «Intérieur nuit» où «[l]a chair s'abandonne / à sa ferveur à sa bonté / au fait d'être vivante» (*MJ*, 82).

Si la première partie de «*Ma joie*», *crie-t-elle* donne à lire l'«Intérieur nuit», il ne faut pas s'étonner que la deuxième partie s'intitule «Jour». Le

25. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 88.

26. *Ibid.*, p. 72.

27. L'«aréalité» est un mot vieilli, qui signifie la nature ou la propriété d'*aire* (*area*). *Ibid.*, p. 39.

28. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 103.

29. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 59.

jour y est présenté non dans une simple opposition à la nuit, mais comme son reflet, l'«[e]xtérieur jour miroir / de chambre et de nuit» (*MJ*, 94) et comme son prolongement: «Tes pas contre / le poids du vent / la pierre la terre dure / les gisants» (*MJ*, 94). Le jour, quand les gisants sortent de la caverne, leur ombre fait «saillance» dans la lumière, corps d'ombre déjà, marchant contre «le poids du vent» — vent qui n'est pas sans rappeler le souffle de l'*anima*, presque un corps marchant contre sa chair; marchant «contre», comme on dirait «auprès de», «en face de», «en dépit de», «malgré» et «en opposition à» sa chair. Pensés ensemble, le jour et la nuit, tout comme l'ombre et la lumière, sont ce qui rend possible et visible le tracé d'un corps, ses contours. Sans la lumière on ne verrait pas l'ombre de l'amant de Dibutade sur la paroi d'un mur et l'aveuglement demeurerait cécité. C'est donc entre ombre et lumière que le corps trouve sa vérité: le «corps — sa vérité — aura toujours été l'entre-deux de deux *sens* — dont l'entre-deux de la droite et de la gauche, du haut et du bas, de l'avant et de l'arrière [...], du dedans et du dehors, du sens sensible et du sens intelligible, ne font que s'entr'exprimer les uns les autres³⁰». S'entr'exprimer, comme pour s'extraire les uns les autres de leurs lieux respectifs, d'une vision monoculaire. À la jonction d'un double regard, là où le sens vacille et les contradictions s'entremêlent, le corps, en marge de toute représentation et de toute identité, inscrit et *excrit* son mouvement d'aller-retour: «Trouver la force d'aller et de venir / le rythme l'instrument / de mesure la bonne durée / de ta virevolte entre la première / et la dernière tombe. Cherche / gratte creuse muette autour / de l'icône en marge / où les identités / familières fuient.» (*MJ*, 31)

Entre deux pôles, le corps trouve «la force d'aller et de venir», jusqu'à devenir «le rythme l'instrument» de sa virevolte. Son mouvement, loin d'être une simple oscillation répétitive, un surplace, est comparable à une vrille qui, tout en tournant sur elle-même, s'enfonce toujours plus loin, laissant à même le sens un trou, une ouverture qui ne cesse de s'élargir où le corps, ni tout à fait là ni tout à fait ici, semble impossible à dire et à taire:

Les corps sont inviolables. Chacun est une vierge, une vestale sur sa couche: et ce n'est pas d'être fermée qu'elle est vierge, c'est d'être ouverte. C'est l'ouvert qui est vierge, et qui le reste à jamais. C'est l'abandon qui reste sans accès, l'étendue sans entrée.

Et c'est un double échec qui est donné: échec à parler du corps, échec à le taire. Double blind, psychose. La seule entrée du corps, le seul accès repris à chacune de ses entrées, c'est un accès de folie.

Corps, corpus, corpus hoc est une intraitable folie. Non pas un désordre, ni un délire, ni une manie, ni une mélancolie, qui sont les très ordinaires folies

30. *Ibid.*, p. 58.

de l'«esprit». Mais cette folie fière, plantée, tendue, toujours imminente en pleine présence, en plein «moi», en plein «nous», en plein «instant»³¹.

Irréductible et sans-mesure, le corps, en mouvance, échappe à toute économie. C'est pourquoi il ne se révèle que par un double échec. Comme l'«écriture touche aux corps *selon la limite absolue* qui sépare le sens de l'une de la peau et des nerfs de l'autre³²», il est impossible de le taire, et parce qu'écrire, c'est autre chose que signifier, il est tout aussi impossible de le parler. Bien qu'écrire touche au corps, on ne peut cependant «toucher qu'à une surface, c'est-à-dire à la peau ou à la pellicule d'une limite [...]». Mais une limite, *la limite elle-même*, par définition, semble privée de corps. Elle ne se touche pas, elle ne se laisse pas toucher, elle se dérobe au toucher qui ou bien ne l'atteint jamais ou bien la transgresse à jamais³³. » Desautels sait que la limite ne peut qu'être effleurée pour immédiatement se dérober, qu'on «ne s'installe jamais dans une transgression, [qu'on n'habite jamais ailleurs. La transgression implique que la limite soit toujours à l'œuvre³⁴. » En écho au titre du recueil, ce passage, extrait d'un poème inscrit en quatrième de couverture, annonce d'emblée ce mouvement d'avancée et de retrait : «Ma joie» / crie-t-elle démesure / deuil infini au cœur / de la jungle» (*MJ*, 26). En effet, la joie, tout comme le cri d'ailleurs, ne se mesure pas, porte le sens à la limite d'un double regard qui se dérobe dans un système relevant irréductiblement d'une vision monoculaire, «cette folie fière», ce «deuil infini au cœur / de la jungle». Cet accès de folie, de la pensée folle qui crie ou rit, est bien la «seule entrée du corps, le seul accès repris à chacune de ses entrées». Inévitablement, le deuil est infini parce que le jour rappelle sans cesse le corps à sa nuit, à la menace de son étouffement, à son corps-de-sens. «L'aube presque l'heure où / les gisants reprennent leur pose» (*MJ*, 67) : presque l'heure en effet où l'ombre redevient ombre, où l'intime et son dédale de narrations resurgissent, où de tout son poids la mémoire recouvre l'identité d'un visage que seul l'instant d'un cri défigure.

Cette altération est tout aussi présente dans les œuvres de Simonin où le trait donne à voir le tracé d'un corps. Par des contours, des formes ajourées, évidées de leur chair, l'artiste porte une atteinte profonde à l'image. Ses dessins annoncent d'emblée l'espace entre le figuratif et le non-figuratif et disent que «c'est entre les deux (et là seulement) que les corps vivent³⁵». Dans «*Ma joie*», *crie-t-elle*, les corps, dansants, allongés, désarticulés, démembrés, ouverts, parfois en train de culbuter, sont presque toujours accompagnés d'une ombre — large trait noir ou tache opaque —, comme autant de signes ajoutés, autant d'obstacles contre

31. *Ibid.*, p. 52.

32. *Ibid.*, p. 13

33. Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 16.

34. *Id.*, *Positions*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1972, p. 21.

35. Christian-Marie Pons, «Du corps en danse», *Spirale*, mai 1986, p. 6.

lesquels les corps butent. Ces signes, qui de toute évidence font obstruction aux corps, ne sont pas sans faire contraste avec les traits fins de ces derniers qui, malgré les taches et les traits sombres qui circonscrivent leur espace, manifestent tout de même une certaine légèreté qu'accroît le blanc du papier — blanc qui, dans les dessins de Simonin, occupe une fonction analogue à celle que la poésie lui réserve. Si, par le blanc, la poésie fait advenir non pas une parole, mais un silence — silence entre les mots, entre les vers, qui distingue la poésie du discours —, dans les dessins de Simonin, le blanc fait advenir un vide qui donne au trait, à la tache, toute sa densité et sa légèreté, comme s'il s'agissait de l'espace à partir duquel le corps pouvait se révéler. Le vide, qui « favorise l'interaction, voire la transmutation, entre Ciel et Terre, et par là, entre Espace et Temps³⁶ », est un espacement, un entre-deux dans le travail de Simonin, un passage entre figuratif et non-figuratif. Ainsi, son trait, est-il un tracé « qualifiable d'*abstrait* dans la mesure où il n'est pas figuré, mais *figurant*³⁷ ». Il n'en va pas autrement du trait graphique chez Desautels : « De face ou de profil / des figurants sommeillent / méconnaissables. Tes heures / dérapent à chaque heure davantage / devant cette cohue. Solitaires / les pronoms se perdent / entre les sensations. » (*MJ*, 17) Si les « figurants » sont « méconnaissables », il y a donc défiguration et il est inévitable que « les pronoms se perdent », qu'ils ne renvoient plus à des noms, d'autant plus que le jeu du trait se soustrait toujours à l'édification de quelques noms³⁸. Quand les « heures / dérapent », le temps s'expose à la dérive et donne la distance nécessaire pour que le temps s'ouvre à l'espace, pour qu'« entre les sensations », le corps s'expose au « vif de l'abandon ».

Le vif n'est d'ailleurs pas étranger à la pratique du dessin chez Simonin. Esquissés rapidement, dans l'instant, ses dessins ont depuis longtemps été associés à l'écriture calligraphique dont le trait est exécuté instantanément et sans retouche. Cette pratique du trait fait en sorte que, pour cette artiste, l'esquisse est une œuvre en soi, ce qui n'est pas sans bouleverser les codes esthétiques traditionnels où, par son caractère d'inachèvement, elle est considérée comme une ébauche de l'œuvre. C'est sans aucun doute cette caractéristique qui intéresse Simonin. Le tracé d'un corps ne peut, en effet, qu'être inachevé et l'esquisse offre la possibilité d'un indéfinissable entre figuratif et non-figuratif, condition d'un trait *figurant* qui ouvre à *l'avoir-lieu*. D'ailleurs, « esquisser » n'est-il pas synonyme de « tracer » ? Et que signifie l'« esquisse », sinon un « poème improvisé » comme le révèle l'étymologie. Les dessins de Simonin ont toujours entre-

36. François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 67.

37. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 199.

38. Jacques Derrida et Micaëla Henich, *op. cit.* [fragment 807].

tenu une relation avec le poème qui est également voué à l'inachèvement par sa parole trouée, imprévisible, déroutante et aventureuse. Certains de ses dessins peuvent même être considérés comme une sorte de manuscrit. Par la reprise du geste, elle laisse voir les différentes couches d'esquisses qui se superposent, rappelant ainsi le travail d'écriture de Desautels. Même les matériaux utilisés pour les dessins de «*Ma joie*», *crie-t-elle* — l'encre et le papier — s'apparentent à ceux qu'on utilise à l'écrit. Simonin affirme elle-même que la peinture (ce qui laisse sous-entendre aussi le dessin) ressemble à une écriture : «*Si j'avais la science des mots, j'écrirais peut-être, car la peinture n'est qu'écriture. Je préfère néanmoins la science du geste, car il est plus près de la danse, du corps*³⁹...» Quand l'écriture se fait tracé d'un corps, elle devient, tout comme la peinture et le dessin, une science du geste. Pour l'une, il s'agit d'une «*danse précipitée des phalanges*», pour l'autre, de faire du pinceau le prolongement de son corps qui obéit à un «*circuit intérieur*⁴⁰». Observer les corps tracés par Simonin, c'est entendre un déplacement d'air, le frottement d'un pinceau sur le papier, l'écho d'un corps dans l'espace : «*L'encre le calme de l'encre / velours sur fond de peau. / Ta mémoire se dépose ne signifie / rien d'autre qu'un enrobage / temporaire. Un corps sur un autre / un manteau cette nuit-là / recouvre le tracé de tes os / la fuite de tes os vers / quatre coins insensés.*» (*MJ*, 51) Comment ne pas être au plus près du corps quand le papier se fait peau, quand la mémoire se refuse à la pose des gisants — pose qui d'ailleurs rappelle celle du modèle, de l'aveuglement nécessaire à la condition du visible? Dans cet écart, dans ce lieu sans lieu où le corps échappe à l'œil du sens, la mémoire n'est plus qu'une couche protectrice qui couvre et recouvre momentanément le tracé des os, comme un corps d'ombre dans la nuit, un signe que la «*vie est déjà menacée par l'origine de la mémoire qui la constitue et par le frayage auquel elle résiste*⁴¹». Oui, le vif est bien ce à quoi s'expose un corps quand la chambre se fait «*observatoire de l'infiniment près*», quand, chaque membre pesé, la chambre redevient chambre et qu'il ne reste plus qu'un «*corps juste un corps / dans son ultime tentative de légèreté*» (*MJ*, 23).

39. Normand Biron, «*Francine Simonin : les jardins de la totalité*» [entretien avec Francine Simonin], *Le Devoir*, Montréal, 9 mars 1985, p. 30.

40. *Ibid.*

41. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «*Points*», 1967, p. 301.

Topographie du corps

Oublier l'infini adhérer
à la logique de l'esquisse
soupçon de ciel faux
voltiges deux ou trois
oiseau cri tache
où ça
tombe.

Denise Desautels, «*Ma joie*», *crie-t-elle*

«[A]dhérer / à la logique de l'esquisse», aller là où ça demande d'aller, vers ce point de fuite où convergent raison et folie, où le sens bascule, «où ça tombe», la logique — cette entrée du corps dans la folie de la raison. Dans cette fuite en avant où il n'y a pas de centre, pas de dedans, pas d'être-là, mais un corps «sans raison d'être là, car là ne donne aucune raison, et sans raison d'être ce corps ni cette masse de ce corps (car ce ne rend raison de rien, ou rend "raison" du rien dans le créé)⁴²», il y a, par contre, tout l'espace d'un indécidable, d'un entre-deux de l'être et du non-être. Ce renversement de la logique raisonnante à une logique «espacante» est bien ce qui rend possible celle de l'esquisse qui, à son tour, rend possible celle d'un tracé *figurant*. Ainsi, «cette logique de l'esquisse» ouvre-t-elle à *l'avoir-lieu*, au corps comme *avoir-lieu* du sens. On pourrait même dire qu'avec «*Ma joie*», *crie-t-elle* Desautels et Simonin tracent une topographie du corps — «graphie» qu'il faut lire non comme «mode ou élément de représentation de la parole par l'écriture», c'est-à-dire «graphie phonétique», mais plutôt dans son sens étymologique qui veut dire «écrire», qui, à son tour, signifie «tracer — suivre à la trace, poursuivre». «Tracer», c'est «ouvrir plus ou moins un chemin [un espace] en faisant une trace», voire «frayer». C'est aussi «former en faisant plusieurs traits», c'est-à-dire «dessiner» et, enfin, «former par les traits de l'écriture», voire «écrire». Ainsi, la «graphie» de cette topographie réunit-elle l'écriture et le dessin par le geste de tracer. En ce qui concerne le mot «topo», il faut l'entendre dans son sens familier et vieux, c'est-à-dire «croquis». Topographie du corps signifie donc écrire comme on trace une esquisse, un croquis, de ce qui s'écrit, s'inscrit et *s'excrit*, se réécrit, s'invente sans cesse par ce qui n'a lieu que dans l'expérience de l'écriture et du dessin — expérience où l'écriture est un *espacement*, un lieu sans lieu, qui n'est pas là, pas présent, qui n'est pas, mais qui a lieu, une *différance* qui fait place à l'indécidable et rend possible le devenir-espace de l'écriture :

La différence, c'est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de *l'espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet espacement est la production, à la fois active et passive (le *a* de la

42. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 86.

différance indique cette indécision par rapport à l'activité et à la passivité, ce qui ne se laisse pas encore commander et distribuer par cette opposition), des intervalles sans lesquels les termes «plein» ne signifieraient pas, ne fonctionneraient pas. C'est aussi le devenir-espace de la chaîne parlée — qu'on a dite temporelle et linéaire; devenir-espace qui seul rend possibles l'écriture et toute correspondance entre la parole et l'écriture, tout passage de l'une à l'autre⁴³.

Inscrire et *excrire* le tracé du corps, c'est franchir ce qui sépare le corps et la parole, voire déployer un potentiel de sens qui excède le logos et ouvrir un espace qui propose une autre perspective, celle d'une *archi-écriture* antérieure à l'opposition entre la parole et l'écriture: «“Vivantes encore” au sujet de la parole / de toi-même ainsi projetée / dans une certaine région / de la parole.» (MJ, 42) En adhérant à la logique de l'esquisse, Desautels et Simonin font de «*Ma joie*», *crie-t-elle* un événement où le corps est arraché à l'emprise de la logique temporelle et linéaire: «N'as-tu pas dit “arracher” / en dessinant un cri / à travers un corps en procès / redoutable d'humanité.» (MJ, 65) Comme l'écrit Derrida: «l'événement [...] ne peut advenir que depuis l'expérience de l'indécidable. Non pas de l'indécidable qui appartient encore à l'ordre du calcul mais l'autre, celui qu'aucun calcul ne saurait anticiper. Sans cette expérience, y aurait-il jamais la chance d'un pas franchi⁴⁴?» N'est-ce pas là le sens même de l'acte d'écrire et de dessiner? Alors, que trace un trait? Qui? Sinon l'espace d'un corps, le «ce» qui «rend “raison” du *rien* dans le créé», le sans figure et le sans nom de ce «qui», d'une écriture, n'est pas à lire, mais à effleurer, à sentir.

43. Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., p. 39.

44. *Id.*, *Parages*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1986, p. 15.