UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÊTRE DE SOMME

EXPLORATION D'UN UNIVERS FANTASMATIQUE PAR LA REPRÉSENTATION PICTURALE DE SITUATIONS ASSOCIANT LE TRAVAIL DE L'OUVRIER ET L'IMAGINAIRE MYTHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ANTOINE DUHAMEL

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci aux chasseurs Magdaléniens d'avoir eu l'appétit de faire Lascaux

À Salvatore Rosa pour son visage et sa vie de damné d'opérette

À Neo Rauch, à ses boyscouts socialistes et à ses boxeurs, prisonniers d'un tangram infernal

À Peter Doigt, qui, ayant été un si brillant coloriste et un si mauvais peintre de personnages, m'a fait sauter du train pour le secourir

À Sanchez Còtan, le moine-astronaute, pour avoir établi la quadrature du pannais, de la ficelle et du vide métaphysique de l'espace

Au frère Louis Nicolas pour les menteries de son *Codex Canadiensis*, qui révèlent le potentiel exotique de tout

À Mishima pour la fraîcheur de son homosexualité de droite

À Henry Darger, qui par son exemplaire obsession du récit et de la couleur a fini par négliger la différence entre les garçons et les filles

À Sydney Nolan pour ses doigts d'enfant dans la silice des chevaux morts de soif

Aux graveurs florentins pour leur silence et le terrible *contraposto* de leurs martyrs

À l'inconnu à qui l'on doit le dessin des lames du tarot de Marseille

Aux peintres des ex-votos mexicains

À Kitaj, qui mourut de sa propre main en appliquant une syntaxe abstraite à la représentation du monde

À Chéri Samba, pour le mauvais goût indispensable de ses panneaux-réclames

À Jean-Pierre Gilbert, enfin, qui écrit « foudre » quand j'écris « tonnerre », et qui a bien raison.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES iv

RÉSUMÉ v

FAIRE DES CADRES : UNE INTRODUCTION AMOVIBLE 1

L'ÊTRE DE SOMME 8

L'ÊTRE DE SOMME (POÈME) 9

ŒDIPE AU CHEVALET 11

12H.-12H.30 13

COMME IL SERAIT TERRIBLE POUR LE PAON 14

POURQUOI FAITES-VOUS CELA 17

DES SERPENTS 18

IL Y A DES MAINS 20

CHANTIER-LABYRINTHE-FORTERESSE 23

LE BREAK 26

PLUS TARD 27

L'HOMME INVISIBLE 32

RACONTER JUSQU'À CE QUE SA LANGUE SÈCHE ET TOMBE 34

NU LA NUIT 38

ANNEXE : QUELQUES-UNS DES TABLEAUX EN QUESTION 52

BIBLIOGRAPHIE 58

LISTE DES FIGURES

1. L'été de fer forgé.....16

2. Pierre tombale..... 22

3. Silences et osselets.....25

4. Travaux de plâtre (permanence).....31

5. Une corniche..... 37

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette maîtrise en arts visuels, je travaille à la production d'une série de tableaux présentant des saynètes narratives associant les thèmes du travail ouvrier et un imaginaire fantastique inspiré des clichés de l'imagerie ésotérique occidentale, évoquant l'inconscient collectif, la spiritualité et l'influence subconsciente de la sexualité sur l'existence.

Pour rester cohérent avec l'esprit de mon travail pictural, les treize écrits proposés ici ont étés créés et regroupés selon un principe d'associations intuitives d'inspiration surréaliste, et sont organisés de façon à éviter tout discours explicatif linéaire.

Alors que certains de ces textes renchérissent sur des éléments de vocabulaire visuel intrinsèques aux œuvres (*Il y a des mains, des serpents, Chantier-labyrinthe-forteresse*) , ou tentent de situer dans l'histoire de l'art l'origine d'une certaine attitude dans la représentation picturale (*Plus tard, raconter jusqu'à ce que sa langue sèche et tombe*), d'autres prennent la forme de commentaires sur des situations réelles ou littéraires présentant une parenté de considérations avec mon travail (*Œdipe au chevalet, Comme il serait terrible pour le paon..., L'homme invisible*). D'autres encore sont des poèmes générés dans un esprit similaire à celui des tableaux (*L'être de somme, 12h-12h30, le break apparaît...*). Enfin, la nouvelle *Nu la nuit*, construite autour d'une anecdote autobiographique, montre comment mon approche de la création prend aussi racine dans la réalité concrète.

Les récits, poèmes et proses présentés dans *L'être de somme* se rapportent donc de manière périphérique à ma peinture, entretenant avec cette dernière le même rapport de « proximité lointaine » qui préside à la réunion des différents éléments du langage visuel qu'on retrouve dans mes tableaux.

Mots-clés : Narration – représentation – ésotérisme – ouvrier – surréalisme - chantier

FAIRE DES CADRES

Une introduction amovible aux textes et tableaux assortis réalisés dans le cadre du programme de maitrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal

Ouvriers rocks

Aux croix de sang

Nous nous introduirons dans la beauté

Comme des serpents de la victoire

Des professeurs d'université égorgés

Dans le coffre de nos corvettes

- Denis Vanier, *comme la peau d'un rosaire*[1]

En langue populaire, on désigne parfois le tableau en faisant référence à son cadre : « Ma chum de fille est artisse, à m'a faite in beau cadre ». L'expression est limpide : le tableau, c'est le *cadre*. Il va sans dire que cette dérive candide du vocabulaire procède d'abord d'une réduction de l'œuvre picturale à sa fonction décorative, accessoire, parce qu'on ne l'utilise essentiellement dans ce contexte que pour remplir un espace mural autrement vide. Mais il me semble pourtant aussi que cet usage dissimule, ou paraît vouloir résoudre une sorte d'angoisse inconsciente provoquée par la peinture. Il s'agit en quelque sorte de ramener le concept d'*image*, trop abstrait et

[1] VANIER, D. (1977), *Comme la peau d'un rosaire,* Montréal, Parti pris, p17

intimidant à considérer, au niveau de l'objet *cadre,* à la fonction plus claire et à la valeur plus facile à évaluer, étant fondée sur les critères de la grandeur, du détail et du matériau. Accessoirement, cette appellation implique également un nivellement intéressant : plus rien ne distingue, en effet, dans cette expression, la peinture des autres types d'images (photographies, cartes de sport, affiches, etc.) susceptibles de se retrouver au mur dans un cadre.

Ce qui m'intéresse avant tout dans cette aberration superficielle et barbare du langage, c'est qu'elle se prête à un détournement menant, lui, directement au cœur du geste créateur et susceptible d'introduire ainsi le discours que je me propose de produire ici sur ma pratique de la peinture, ainsi que d'expliquer le type d'écriture que je souhaite appliquer au présent mémoire. Si, au lieu d'entendre le mot *cadre* comme une décoration de bois plus ou moins dorée, j'impose ici qu'on l'accepte dans ses autres significations qui sont celles d'un *contexte* ou d'une *limite* circonscrivant un espace précis, il est évident que l'expression « faire des cadres » n'est plus aussi naïve. Elle indique que l'artiste s'attache à produire par chacune de ses œuvres des secteurs d'exclusion, où ne sont présentés que les éléments qu'il y a délibérément inclus. Cette nature de *cadre* est pour moi sans doute l'une des caractéristiques les plus séduisantes de la peinture. Il suffit que quelques formes soient représentés dans le rectangle d'une même toile pour qu'un spectateur, quel qu'il soit, cherche à interroger la nature des rapports qu'elles entretiennent l'une avec l'autre, ainsi que les motivations de celui qui les a rassemblées si électivement.

Les peintres « font » donc effectivement des « cadres ». Les *matantes* avaient raison.

Ainsi le tableau ne fait pas que permettre les rapprochements entre ses différentes constituantes, il les impose, avec la même autorité implacable que celle des lois de la gravité imposant la chute des corps, la différence étant bien sûr le type d'applications auxquelles sont associées ces principes : en art, on se propose avant tout la recherche, essentiellement qualitative, de la stimulation émotionnelle et intellectuelle. En ce qui

concerne ma pratique de la peinture, j'ai pris le parti de tenter de susciter cette stimulation justement par la manipulation de cette mise en rapport obligée des éléments du langage visuel contenus dans le tableau. J'en attends des propositions susceptibles de procurer les sensations de l'insolite et de l'irrésolu, qui sont pour moi les sources les plus sûres d'émotions artistiques durables. N'est-il pas plus intéressant, en effet, plus pertinent, dès lors que l'on dispose de ce *cadre,* inhérent à la peinture et que j'ai décrit plus haut, d'en profiter pour concrétiser des rapprochements intrigants, suggérés par l'intuition, rapprochements d'éléments que ce *cadre* seul peu réunir? N'est-ce pas gaspiller l'expérience artistique que d'y faire participer l'illustration de quoi que ce soit qui procède d'une démonstration rationnelle, didactique ou conclusive?

La peinture est la façon la moins efficace qui soit de communiquer des faits. J'affirme que s'il existe un lien logique à établir entre deux choses, l'art n'est pas un bon moyen de l'exprimer. Ainsi, à défaut d'être bonne pour dire tout, la peinture peut peut-être arriver à bien dire n'importe quoi.

[2] Dans le cadre de cette maîtrise en arts visuels, je travaille à la production d'une série de tableaux présentant des saynètes narratives associant les thèmes du travail ouvrier et un imaginaire fantastique inspiré des clichés de l'imagerie ésotérique occidentale, évoquant l'inconscient collectif, la spiritualité et l'influence subconsciente de la sexualité sur l'existence. Le vocabulaire visuel mis en place est obtenu instinctivement, selon une méthode de libre association héritée du surréalisme. Dans *L'amour fou*, André Breton raconte comment, pour réfléchir au sens de certains évènements, il se met à organiser et réorganiser frénétiquement de petits groupes d'objets en cherchant à leur faire adopter les uns par rapport aux autres des positions

---

[2] -Les deux paragraphes qui suivent sont repris du texte d'un discours prononcé dans cadre du Forum de recherche- création du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, édition 2017.

insolites. L'auteur tente ensuite d'interpréter intuitivement ces étranges agencements en les mettant arbitrairement en rapport avec la situation qui l'occupe. Ma pratique cherche à exploiter le pouvoir d'évocation fondamental de ces associations d'objets (ou plutôt, dans ce cas, d'images d'objets), de personnages et d'idées, que permettent les arts de représentation, et leur utilité dans la recherche de la connaissance, particulièrement dans la mesure où ils favorisent l'établissement de liens inattendus entre des propositions autrement séparées par la réalité : Une pile de rebuts de construction côtoie ainsi une énorme main paraissant admonester ou bénir. Une femme bleue cligne de son troisième œil dans l'embrasure d'une porte d'urgence laissée ouverte par l'ouvrier qui fume à l'occasion de sa pause[3].

C'est Pierre Reverdy qui avait énoncé, en parlant de la source de l'image poétique, que plus les rapports des éléments rapprochés dans une œuvre sont lointains mais justes, plus l'image est forte[4]. Cette force dont parle l'auteur est pour moi justement cette *distance*, qui est un espace dont la contenance peut beaucoup pour la mise en œuvre de ce pouvoir d'évocation détenu par l'image et mentionné plus haut. Il est un moyen de faire intervenir des idées sans les peindre, de rendre perceptible ce qui n'est qu'intuitivement pressenti. Je fonde sur ce principe de Reverdy la plupart de mes décisions de peintre, autant pour la détermination du contenu de chaque œuvre que dans l'orientation générale de groupes d'œuvres. Plus spécifiquement, dans la série de peintures dont il est ici question, le rapprochement métaphorique servant de toile de fond aux récits proposés dans chaque tableau oppose l'humain, campé par le personnage du travailleur absorbé par l'accomplissement d'une tâche concrète et immédiate, et la complexité du monde des idées, incarnée par une représentation synthétique du chantier, surchargé de symboles plus ou moins occultes, et hanté par des spectres inquiétants. Un peu comme jadis le nu des classiques, pointant vers une

---

[3] Voir les illustrations en annexe

[4] -BRETON, A. (1999), *Signe ascendant,* Paris, Gallimard, collection Poésie

identité humaine fondamentale par l'absolu absence d'attributs sociaux, mon ouvrier est une tentative d'exprimer cette même identité par son travail, activité emblématique, pour moi, de la condition humaine.

Le peintre fait des cadres, comme je l'ai dit, mais ce n'est pas son apanage exclusif. Si chaque tableau est un cadre, la galerie qui les contient en est un aussi, qui pousse le visiteur sans autre invitation explicite, à mettre en rapport entre elles les œuvres qu'il y a vu. Une maîtrise est un cadre qui relie un corpus d'œuvres et un mémoire écrit. Partant de ce rapprochement obligé du texte et de l'image, les deux ont toute licence, il me semble, de ne se rapporter l'un à l'autre que d'une façon distante, non-conclusive, inacceptable, bien sûr, dans tout autre domaine de la recherche académique, mais souhaitable en art puisque permettant un partage de la connaissance fondé sur l'évocation, qui est la source principale de l'expérience artistique. Dans la littérature officielle de l'UQAM, le mémoire en art visuels et médiatique est qualifié de « texte d'accompagnement », et non pas de « texte explicatif » ou de « texte justificatif ». Lorsque j'accompagne une jeune femme quelque part, je ne marche pas derrière elle, ni ne la précède pour l'annoncer et expliquer aux étrangers qui croiseront notre route comment l'aborder, comment l'interpréter. Nous marchons côte à côte, égaux en complexité, réunis par le rythme et la direction de nos pas. Si nous échangeons quelques mots, ceux-ci n'ont pas la fonction d'expliquer pour des tiers ce qui nous réunit tous les deux sur cette route. Ils laisseront pourtant deviner d'autant plus de choses intéressantes à notre sujet, choses dont nous n'avons probablement pas pleinement conscience mais qui nous définissent davantage que tout ce que nous pourrions choisir délibérément de dire si nous étions sommés de le faire. De même, j'ai le sentiment que pour bien jouer son rôle d'accompagnement, le mémoire ne doit pas être la *démonstration* du corpus d'œuvre, mais bien un texte généré de la même manière que les tableaux auxquels il donne le bras. Comme nous disposons déjà d'un cadre, qui est celui de la maîtrise, il est évident qu'on cherchera à interpréter tout ce que je pourrai écrire sous la bannière de

ce mémoire en fonction de la genèse de mes peintures. Pour rester cohérent avec l'esprit intuitif de celles-ci, et parce qu'il est interdit en art de ne pas être intéressant, j'estime qu'il est plus judicieux d'inclure de préférence dans le présent mémoire des textes qui évoqueront par un rapport de *proximité lointaine* mon travail pictural. Ce que je refuse avant tout de commettre, c'est la *démonstration,* du type « j'ai lu ceci donc j'ai peint cela », « untel a dit ceci, ce qui m'autorise à soutenir que… », source de cohérence discursive, sans doute, mais une cohérence souvent si réductrice qu'elle ne saurait enrichir notre expérience de l'œuvre d'art, enrichissement qui, comme on le sait, est le but véritable du jumelage du texte et de l'œuvre.

Le mémoire que vous allez lire sera formé de textes, récits et poèmes se rapportant tous de manière suffisamment indirecte aux tableaux que j'ai peints pour que leur relation puisse maintenir le pouvoir d'évocation bilatéral nécessaire à rendre la chose intéressante. J'ai conçu chacun des morceaux de ce recueil pour leur faire conserver les uns par rapport aux autres une certaine autonomie. Comme il ne s'agit pas ici, comme dans un mémoire traditionnel, d'une démonstration de connaissances acquises, la structure introduction-développement-conclusion n'est pas pertinente : à la formule *additive* faisant traditionnellement se cumuler les éléments de connaissance sous la forme d'une équation dont le résultat serait la conclusion, je substitue un modèle *agglomérant,* dans lequel les différentes pièces textuelles se greffent les unes aux autres sans ordre précis, attendu qu'elle se rapportent autant au cœur de la masse qu'elles forment qu'à son flanc. Les tableaux se relient à l'ensemble de la même façon, ne se déclinent que comme une autre manifestation de ce que je tente de cerner par cet exercice de peinture et d'écriture.

Si j'ai qualifié dans mon sous-titre cette introduction d'*amovible,* c'est qu'en vérité celle-ci n'est utile que dans le contexte de la présentation de ce mémoire aux instances académiques chargées de l'évaluer. Bien que, comme je l'espère, les liens seront évidents entre textes et tableaux pour quiconque aurait pris connaissance des deux, ceux-ci ne seront pas explicitement dévoilés. Cette disposition permettra au

texte de maintenir son autonomie d'œuvre à part entière, pouvant rester fonctionnelle en l'absence des tableaux que ma maîtrise lui attache.

Il s'agira donc de la réunion de deux autonomies, qui est la garantie d'une relation basée sur les motifs de l'enrichissement mutuel, et non de la dépendance.

L'ÊTRE DE SOMME

L'ÊTRE DE SOMME

Se battre en chien sale

Parce que c'est ce que nous savons faire, nous

Clouer les heures à l'établi

Harnacher la rivière dans le dos

Survivre nu tout l'hiver

dans la neige de cette coure d'usine

où le nylon des doigts aboli le toucher pour de bon

par le nœud et la fente du bois des palettes

je possède très fort les choses qui survivent aux faillites

l'écho des pièces vides quand on peinture

le vent dans fenêtre du char

le plaisir de spéculer au mépris des faits

Représenter et raconter

Ce n'est peut-être pas tout à fait comprendre

Mais c'est au moins donner corps à la volition d'un sens

Un blasphème superbe contre la raison

C'est peut-être aussi

Au contraire

Un allongement de la planche du mystère au dessus de l'eau

Un élan qui n'a pour valeur que l'inattendu impétueux
Comme une infirmière de nuit
entrainant elle- même son agresseur
vers les ténèbres du cul maudit et aveugle de l'Econoline terminal

une façon d'orgueil et de fraude
une manière de rallonger le break
à la ligne fraiche d'une porte de secours où l'on fume
époumoné
entre l'hostilité du dedans
et celle du dehors

J'ai su pourquoi les hommes dessinent

Pour l'avenir

Des aurochs de poudre
dans la caverne des jours

ŒDIPE AU CHEVALET

Voici deux hommes dont il est de notoriété générale qu'ils sont frères. On les voie se serrer la main dans un aéroport après un éloignement plus ou moins long. L'un et l'autre se ressemblent, ou ne se ressemblent pas. Chacun partage ou non les intérêts et les passions de l'autre, disposé ou non à passer un certain temps en la compagnie de son frère. Cela ne fait de mystère pour personne. Leur lien est sans équivoque. Il est parfaitement sécurisé par l'usage et les coutumes. Ils sont frères. Deux frères c'est comme ça. Rentré chez lui après ce rendez-vous, chacun des deux donnera à sa femme, à ses camarades, avec un ennui relatif, les dernières nouvelles de son frère, avec des phrases attendues : « tu sais comment il est… », « c'est bien lui ça… », etc. Tout est clair et chaque frère parle de l'autre en expert chevronné.

Prenons deux autres hommes, inconnus, cette fois, l'un de l'autre. De l'autre côté du même aéroport, l'un arrive et l'autre s'en va. Dans un corridor où ils progressent tous deux en sens contraire, le hasard les met tout à coup face à face. Chacun s'arrête, stupéfait : la ressemblance de leurs traits est exceptionnelle. Les voici pétrifiés, au milieu de la voie, ne sachant pas quoi faire de ce prodige. C'est le premier où le deuxième qui prend d'abord la parole : « Monsieur, ceci est extraordinaire et troublant… ». L'autre réagit avec tout l'enthousiasme espéré : « Monsieur ceci est fantastique et insolite… ». Qu'importe les projets qui les avaient décidés à prendre ce jour-là l'avion : tout cela peut attendre. On les retrouve quelques minutes plus tard dans le lounge, tentant avec ardeur de jeter un peu de lumière sur la situation. On compare les généalogies respectives des deux personnages : rien ne concorde. Chacun provient d'un pays étranger. Les heures passent et rien ne survient dans leur discussion qui permette d'expliquer l'étonnante similitude de leurs physionomies. Tout semble même les opposer, et plus ils explorent la chose et plus la chose paraît improbable.

Ceci est difficile à accepter : les voici devant une de ces situations limites dans laquelle surgit une « évidence » physique à laquelle les « faits » s'opposent…

Plus leurs recherches progressent, plus il leur paraît vain de tenter de mettre des mots sur leur étonnante ressemblance. On les verra bientôt lâcher prise, et finalement prendre congé l'un de l'autre avec émotion. S'ils ont la sagesse nécessaire, ils finiront par accepter de ne jamais savoir. S'ils sont inspirés, ils sauront reconnaître dans cette étrange rencontre la valeur inestimable d'un évènement destiné par essence à demeurer dans le domaine des *fascinations*.

Parce que l'oracle de Delphes lui avait prédit qu'il épouserait sa mère et tuerait son père, Œdipe quitta Polype et Mérope, ses parents présumés, et s'en fut sur les routes qui le menèrent à affronter la Sphinge et devenir roi de Thèbes. Ce faisant, Œdipe tuera sans le savoir son véritable père, Laïos, et sa véritable mère, Jocaste, deviendra sa femme. Tout ceci est bien connu.

Mais n'est-il pas étonnant de penser que ce héros eu véritablement cru que l'on pouvait tout simplement fuir à la course les implacables prophéties de l'oracle? Même au plus fort de son triomphe de roi et de son bonheur d'époux et de père, Œdipe dû au moins avoir à certains moments de vagues inquiétudes quant à la vraie nature de ses accomplissements. Pourtant, tant que ce terrible secret n'était pas révélé, il était en droit de continuer de croire ce qui lui semblait le plus naturel et qui convenait le mieux à son bonheur. Son ignorance de la vérité préservait pour lui le droit de contempler les succès de sa vie avec satisfaction.

Il fallut pourtant que tout finisse par se savoir, à la fin de la pièce. Terrassée par l'horreur, Jocaste se tue sur le champ. Œdipe, lui, ne se donne pourtant pas la mort. Il se crève les yeux. Une fois la vérité établie, et tous les possibles assassinés, il n'est plus capable de contempler le tableau que forme sa vie. Il n'est plus utile pour lui de voir, si voir ne lui permet plus de croire en son bonheur.

12H.-12H.30

Enfant du velours

Pour qui pourtant le jour s'élève à la brosse dure des animaux

Mort-vivant,

Sous l'empire du tambour

Aux minutes immobiles débauchées en fraude

je ne distingue plus

le convoyeur de la marée

les sirènes, des éclairs de chaleur

Tout est en avant désormais

Combattant du futur,

Ou dévoré par la shoppe[1]

Je n'attends plus, mais fume, avec les doigts sales

Dans la porte de garage de l'été infini

[1] - Le lieu de travail. Réfère surtout à une usine, un entrepôt ou une manufacture.

COMME IL SERAIT TERRIBLE POUR LE PAON D'ÊTRE QUESTIONNÉ SUR L'HONNEUR, S'IL ÉTAIT AU MONDE POSSIBLE QU'IL N'AIT PAS SUR LUI SON PLUMAGE

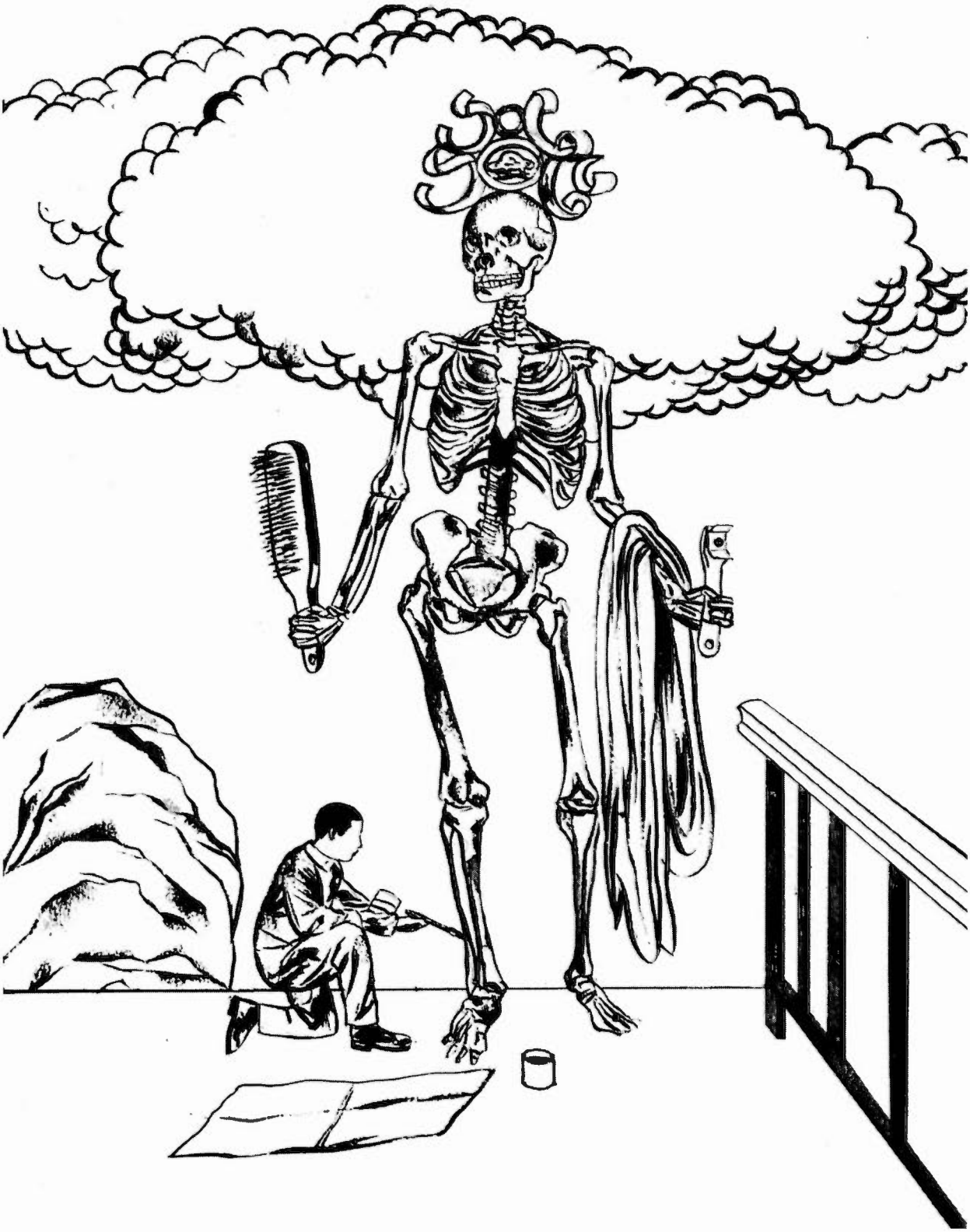
Quand d'aventure je me retrouve en société, il se trouve toujours un maladroit bien intentionné pour mentionner à des inconnus que je suis peintre. Je dois alors affronter l'horrible, l'inutile et stérile question qu'on ne manque pas d'avoir la politesse de me poser : « Que peignez-vous? » Je ne peux imaginer d'entrée en la matière plus castratrice : ne disposant pas de tableaux à montrer, tout ce que je pourrai dire paraîtra galvaudé. Aucune réponse n'est adéquate. Si je parle trop longtemps, on dira que je bullshite[2], que je me prends au sérieux, que je m'écoute parler. Si j'essaie au contraire d'écourter la discussion, il me faut inévitablement recourir à une formule infiniment réductrice et qui semblera ridicule. Autant ne pas parler du tout de ce que l'on peint que d'être contraint d'en parler aussi mal.

Il faudra bien pourtant trouver une approche satisfaisante à cette question, au moins pour moi. Quelque chose de cinglant. Ce que je peins? Le problème le plus chien-sale de cette affaire est que la question dissimule une sorte de préjugé invisible et compliqué à contourner. Quand un interlocuteur demande « qu'est-ce que vous peignez? », il s'attend en général, n'est-ce pas, à se faire répondre quelque chose comme « je fait de l'abstraction géométrique », « je fait des paysages urbains où je colle des objets trouvés », etc. L'interlocuteur veut une réponse qui implique l'emploi d'un terme spécialisé qu'il aura la satisfaction de reconnaître, et tout l'échange est dès lors destiné à le flatter dans la sensation de sa propre sophistication, puisque de toute façon, il ne saurait être question de voir les tableaux dont on parle.

---

[2] - Que j'invente, que j'exagère.

Même si j'accepte de jouer le jeu, la question est très mal formulée. Ce que je peins? Voulez-vous que je qualifie ce que *j'ai déjà peint* ou ce que je *voudrais peindre*? Ce que j'*essaye* de peindre? Le plus honnête pourrait être au fond de prendre la question au pied de la lettre, comme un jeune trisomique décrivant son dessin pour les intervenants, avec une naïveté forcée mais radicale. J'imagine tout de suite, pour la forme, une sorte de répertoire : « Que peignez-vous? », « je peins des mains, des serpents et des briques. Je peins des visages énormes, des cheminés, des femmes nues, des cendriers. Je peins des crânes et des échelles. Je peins des peintres habillés de blanc, je peins des vidanges, des pierres et des planches, je peins des levers du jour de toutes les couleurs, des portes de cachots, des loups, des échafaudages, des crucifix, etc.



...

Alors elle me demande (elles font toujours ça, comme pour me tester) :

« Pourquoi? »

« Pourquoi quoi? »

« Pourquoi peignez-vous ces choses? »

« Pour inquiéter »

« C'est tout? »

« Pour séduire »

« Séduire qui? »

« La mère et la fille. »

« Ce n'est pas raisonnable »

« C'est au monde, pourtant »

Après, j'embrasse la jeune femme.

DES SERPENTS

Il y a aussi parfois des serpents. Enfant, au chalet de mon oncle, je retrouvais très près de la maison les peaux séchées qu'ils abandonnent périodiquement. Mais je n'en aperçu jamais de vivants. La présence de cet animal, suggérée par ces restes, me paraissait invraisemblable et fantastique, comme une trace de yéti. Le serpent était pour moi l'exotique créature de la bible, des récits mythologiques les plus archaïques, des films d'aventure. J'avais (j'ai toujours) du mal à accepter la réalité de l'existence des serpents, et le fait que j'eusse été confronté plusieurs fois à de véritables spécimens au jardin zoologique n'arrange rien à l'affaire.

De par la discrétion que lui permettent sa forme et sa couleur, le serpent ne se manifeste dans la réalité concrète que par son absence, confiné qu'il est à l'univers parallèle des trous dans les murs et dans la terre. Un homme du nord n'est en général confronté au serpent que dans ses mythes fondateurs, dans ses légendes et dans l'abondance des images où on l'utilise. À ce titre, cet animal serait le plus habilité à symboliser *l'acte de représentation* lui-même, attendu qu'il y participe davantage qu'à l'existence.

Sa popularité dans l'imagerie n'est pas difficile à expliquer : le serpent est une ligne. Aux époques anciennes où l'on décorait beaucoup d'objets (vases, meubles, bijoux, corps tatoués) aux formes moins régulières que le tableau moderne, on découvrit vite dans le serpent un dessin commode qu'on peut façonner en motif, enrouler autour d'une surface, ou placer en cercle, la tête mordant la queue, pour encadrer d'autres représentations. Pour le peintre, il fait partie de ce vocabulaire de formes pratiques pour composer (feuillages, nuages, branches, vagues, etc.), parce qu'on peut, à loisir, faire occuper à son corps des espaces différents, compacts ou étendus, sans compromettre la lisibilité du sujet.

La représentation du serpent sert aussi d'outil pour le conteur : petit, il est une manière de faire s'insinuer subtilement un doute ou une suggestion maligne dans l'esprit des protagonistes (*la Genèse*, *le petit prince*)[7], usage référant à la nature venimeuse de l'animal. Grand, on lui fait encercler le monde (Le *Jormugand* des anciens scandinaves), donnant ainsi une limite physique à l'univers que développe le conteur, procédant cette fois du pouvoir constricteur du serpent. Cet artifice indique également une limite temporelle ultime, la stabilité du monde dépendant de la volonté du serpent de continuer de mordre sa queue (le *Ragnarok* (fin du monde) commencera lorsque *Jormugand* lâchera sa queue, détruisant les frontières de *Midgard*, le monde réel)[8].

[7]-(1961), *La sainte Bible,* Paris, Éditions du cerf

- DE SAINT-EXUPÉRY, A. (1946), *Le petit prince,* Paris, Gallimard

[8] -PAGE, R.I (1993), *Mythes nordiques,* Paris, Éditions du seuil

Il Y A DES MAINS

Au milieu des restes de matériaux épars et autres cochonneries se dresse une main gigantesque. De pierre, de fer ou de chair, elle est figée dans l'attitude qu'on prend lorsqu'on l'élève pour demander la parole. Mais quelle est donc cette main? Comme pour tous ces serpents, ces ossements et ces outils, je puis dire à la fois un millier de choses et pas une uniquement. Elle représente en quelque sorte une forme de pouvoir occulte, l'extrémité de grands desseins incompréhensibles qui touchent l'existence de l'humain sans que ce dernier ne puisse clairement discerner le bras sinueux qui la relie à sa source. Elle est peut-être parfois la finance, la spéculation, la théorisation à outrance qui manipule aveuglément la réalité. La main qui a tracé le plan incohérent du lieu même figuré dans le tableau. Elle est la chute finale de la séquence produite par le fameux « battement d'ailes du papillon ». Elle figure l'influence imprévisible des mouvements abstraits sur l'existence concrète. Elle est rarement la providence.

On retrouve naturellement ce motif dans la tradition chrétienne, sous la forme de cette « main de Dieu » qu'on voit sortir d'une ouverture lumineuse dans les nuages. Son propriétaire est évidemment aussi invisible qu'omnipotent. De là, la petite main au bout des sceptres des souverains anciens, symbole du pouvoir, et qui semble, du fait de sa position, rallonger de la longueur de ce sceptre le bras du porteur. Les mains que je place dans mes tableaux sont celles que l'on imagine à l'extrémité de ce bras dont on parle dans l'expression « avoir le bras long », pouvant poser des actions d'une grande portée, produisant de grandes répercussions.

Étrangement, on nomme aujourd'hui « main-de-dieu » l'accessoire qui permet au peintre de loger un pinceau au bout de sa perche pour pouvoir effectuer un découpage sur une surface difficile à atteindre.

Je pense aussi aux mains des deux personnages centraux de la célèbre *école d'Athènes* de Raphaël, celle d'Aristote et celle de Platon étendues, chez le premier, vers la matière, et pour le second, vers les hauteurs de l'idéal. Philip Guston fait sortir cette main d'une cagoule du

Ku klux klan, armée d'un pinceau ou d'un mégot. Chirico montre un gant gigantesque, abandonné par cette main.

Et maintenant que je me surprend à gesticuler outrageusement encore une fois, en vous parlant, comme ceux qui me connaissent savent que j'en ai l'habitude, et s'en amusent, je me vois contraint de réaliser que la main est aussi, au moins dans le cas de ma propre identité, de ma propre histoire, un symbole intimement lié au langage.

CHANTIER-LABYRINTHE-FORTERESSE

Quand j'étais jeune, avec mon frère, nous jouions à des jeux (jeux vidéo, jeux de table) et lisions des livres présentant des récits où il était beaucoup question de forteresses et de donjons. Organisés souvent comme des sortes de labyrinthes, ces endroits se déclinaient en une multitude de pièces, de passages, d'escaliers et de corridors dévoilant tour à tour aux visiteurs l'animal monstrueux, le piège, le trésor ou l'énigme qu'ils renfermaient. Je n'éprouvais aucune pudeur à me vautrer dans l'exploration des méandres que ces livres et ces jeux me proposaient, mais il m'arrivait pourtant parfois de me questionner sur les incongruités de tels lieux : qui a construit cet improbable donjon? À quelle fin? Comment les créatures de la pièce « A » font-elles pour cohabiter quotidiennement avec celles de la pièce « B », égales en férocité? Que font ces monstres lorsqu'aucun héros ne franchit le seuil de leurs cellules? Pourquoi continuent-ils de hanter des lieux aussi inhabitables et dépourvus de ressources? Ce n'est que plus vieux que j'arrivai à accepter l'idée que toutes ces structures n'existent que pour permettre de contenir et canaliser des suites de péripéties. Elles sont un outil narratif, leurs murs de pierres infranchissables excluant pour le visiteur toute autre option que de subir l'évènement prévu dans chaque salle, et dans l'ordre opportun au bon déroulement de l'histoire. En dehors de leur prestation à un moment précis du récit, ces espaces n'existent pas, pas plus que les créatures qui les occupent. Il ne faut pas se demander ce que deviennent ces choses avant et après l'action à laquelle elles sont destinées à prendre part. On a sacrifié la cohérence possible de leur existence pour les rendre exclusivement disponibles à permettre l'*évènement.*

Ces oubliettes étaient donc des *cadres*, des zones de contrôle où un narrateur peut limiter à loisir le nombre des éléments qui seront mis en relation. Un temps et un lieu, comme jadis au théâtre.

Devenu adulte, et employé désormais comme peintre en bâtiment, je suis régulièrement amené à consulter des plans d'architecture. Je regarde ces plans, puis je visite l'édifice en construction, pour repérer les endroits où je dois accomplir mon travail. Je trouve bien sûr des espaces « sur le rough », sans plancher, sans moulures, souvent sans eau ni électricité, envahis par la poussière et dont les murs de gypse non-peints sont bariolés de joints de plâtre et de réparations. Dans cet état, les dessins généraux de l'architecture sont exacerbés, n'étant pas encore encombrés par le mobilier et les détails qui assureront la fonctionnalité du lieu, et on y distingue encore facilement le *plan*. Ainsi, je m'amuse à y voir un espace intermédiaire et transitoire, entre la projection de l'esprit et la réalisation complète. Ce bâtiment existe à peine. Ce bâtiment peine à exister : certain éléments doivent encore être étayés de fortes poutres et coffrages. Il n'est pas encore *autoportant* dans la réalité, et sa venue au monde dépend encore d'une volonté créatrice active. Plus tard il se tiendra tout seul. On fréquentera quotidiennement ses salles sans jamais penser remettre en doute la solidité concrète de sa stature. Il accueillera dans ses pièces d'autres entreprises, d'autres projets, projets desquels il sera un moyen de mise en œuvre. Pour l'instant, pourtant, il n'est pas encore tout à fait un *lieu*.

Il m'arrive aussi d'effectuer des travaux de rénovation dans des espaces déjà construits mais qu'on souhaite faire rafraîchir entre deux occupations. Éliminant les traces des propriétaires précédents, préparant l'espace pour les suivants, je me retrouve cette fois dans une *temporalité transitoire,* entre la fin des récits des uns et le commencement du récit des autres. Un peu comme les techniciens de théâtre, dans leurs costumes noirs, modifiant le décor entre deux actes. Les spectateurs les aperçoivent bien se glisser discrètement sur scène, mais ils les ignorent délibérément, par convention. Dans ma tenue blanche de peintre, j'interviens comme eux dans une tranche suspendue de l'existence, entre deux narrations principales.

Le break apparait

comme un serpent dégueulant son ambre gris dans le milieu du jour

On mange, on fume

Assis en cercle sur des chaudières et des glacières

On cause

Un mot sur la chasse, un mot sur la game[3]

Un silence honteux sur l'épuisement et l'inquiétude

En détruisant un mur

Quelqu'un a trouvé

La moitié d'une vieille carte à jouer érotique

Un corps de femme en bikini high-cut[4]

Auquel il manque la tête

Circule de mains en mains.

En silence, dans l'ouvrage

Chacun tuera les chiennes de l'après-midi

En lui re-sculptant un visage, comme un rêve

Une claque à la fois.

---

[3] -Partie de sport.

[4] -Bikini à taille très haute.

PLUS TARD

Immobile par essence, traditionnellement protégée de toute altération subséquente au travail terminé de l'artiste, la peinture est, de toutes les formes d'art, la plus malhabile à manipuler le temps[5]. La littérature, la danse, le théâtre, la musique, le cinéma, disposent des outils que sont la durée et la séquence pour non seulement parler du temps, mais aussi pour conférer à leurs différentes pièces constituantes des attributs temporels : rapidité relative de l'action, mouvement, positionnement d'une scène dans une narration plus longue, etc. Pour faire intervenir ces données dans leurs œuvres, les peintres doivent avoir recours à des stratégies de contournement et de substitution. Bien sûr, on pointera immédiatement les montres molles de Dali, ou les crânes et les sabliers des vanités de Hollande et d'ailleurs, mais il s'agit là de moyens de symboliser le temps en tant qu'idée, de réfléchir sur les effets de son passage dans l'univers réel. Ces représentations ne complexifient pas la temporalité intrinsèque du tableau, qui demeure un instant figé.

Si l'image qu'il propose est condamnée à demeurer immobile, le peintre tente pourtant, par le choix qu'il fait du moment précis qu'il représente, de suggérer la participation du tableau à une narration plus large impliquant un déroulement, une durée. Comme les statuaires anciens choisissaient pour leurs personnages certaines postures qui donnaient davantage l'impression du poids réel du corps, de même les peintres isolent certaines attitudes évoquant plus nettement la position précédente et

---

[5] Je parle ici des moyens intrinsèques d'une peinture figurative, ayant pour finalité la production d'une image par l'acte de représentation. Mal inspiré, on pourrait bien sûr imaginer tout un tas de gadgets extrinsèques pour faire intervenir le temps dans l'œuvre : Peindre avec des matières qui se décomposent, laisser le tableau à la merci des éléments, ne jamais déclarer le tableau terminé, etc...

la suivante. Les chevaux se cabrant des tableaux de Géricault doivent inévitablement reposer, dans l'hypothétique image suivante, les sabots au sol. Ils les posaient par terre dans l'hypothétique tableau précédent. Les positions de ces animaux étant figées au milieu d'un mouvement vigoureux et rapide, elles ne manquent pas de suggérer l'action complète à laquelle elles appartiennent, impliquant évidemment une durée. Ces procédés sont facilités, à l'époque moderne, par l'influence de la photographie sur le travail des peintres. Celle-ci rend possible l'arrêt sur des instants encore plus éphémères et difficiles à isoler, plus dépendants encore de leur position dans une continuité d'évènements qu'ils suffisent par leur seul présence à évoquer en entier. *A bigger Splash* de David Hockney, représentant les éclaboussures causées par l'entrée dans l'eau d'un plongeur, exemplifie parfaitement ce phénomène.

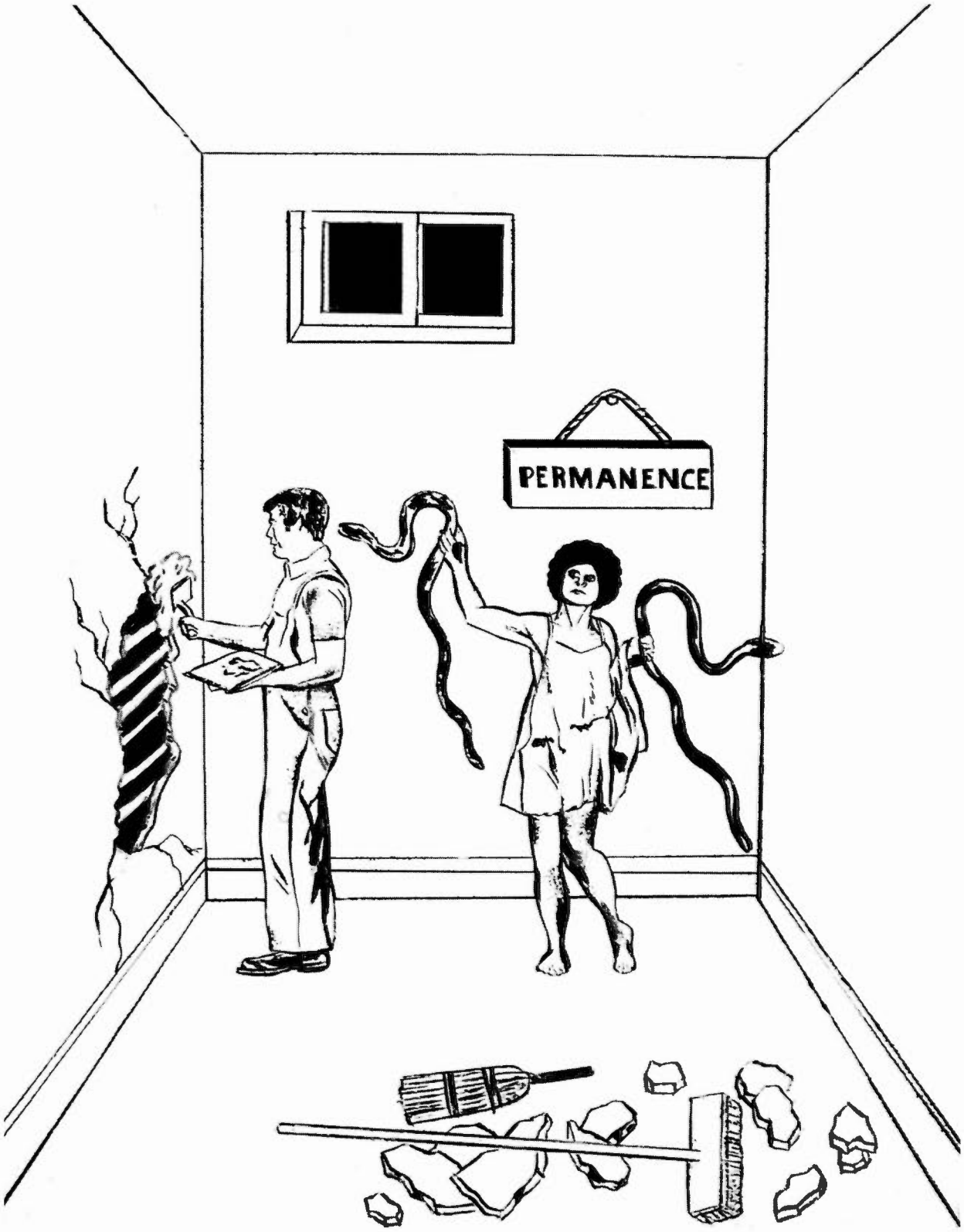
On peut donc, sans trop prendre de libertés dans la représentation de la réalité, faire des choix créatifs permettant d'étirer un peu le temps d'une peinture. Mais qu'en est-il de l'expression de narrations plus longues et plus complexes? Il faut inévitablement prendre certaines distances par rapport à la syntaxe du réel pour pouvoir faire se côtoyer des temporalités différentes dans un seul tableau. Au moyen-âge, époque où la fonction narrative de la peinture primait sur toutes les autres, les peintres faisaient souvent réapparaitre les mêmes personnages plusieurs fois sur la même surface, dans des interactions différentes figurant différents moments d'un récit. Dans la Bible de Moutier-Grandval (834-835 ap.J.-C.) on peut voir la Genèse racontée en huit scènes dans la même image. On peut toutefois considérer, dans cet exemple très ancien, qu'il s'agit là de huit tableaux différents, et qu'on aurait mis côte à côte sur un décor plus ou moins continu. À la toute fin du moyen-âge, pourtant, Giovanni di Paolo (1403(?)-1482) peindra sur une prédelle l'épisode de l'exil de Saint-Jean au désert, œuvre dans laquelle on retrouve le saint représenté deux fois sur le même paysage. Ce dernier est suffisamment élaboré pour qu'on puisse affirmer qu'il s'agit bien de deux moments différents d'une histoire dans le même tableau : le moment où Saint-Jean quitte la ville et celui où il pénètre dans un défilé rocheux menant au désert.

Certaines notions relatives au temps sont cependant si dépendantes d'un découpage conceptuel ancré dans le langage parlé ou écrit qu'il est impossible de les intégrer au tableau sans passer par l'inclusion d'écriture. Des mots comme « jamais », « demain », « plus tard », ou « en permanence » ne trouvent pas de traduction en langage plastique. Traditionnellement, le fait de donner un titre à une œuvre, lorsque celui-ci n'est pas strictement descriptif, peut être vu comme un moyen d'associer de manière extrinsèque à l'image ce qu'on n'a pas pu y inclure, ce qui est irreprésentable mais qui bonifie la compréhension que le spectateur obtient de l'œuvre[12]. On peut ainsi y inclure des indications de temps. En bande dessinée, le petit encadré qu'on ajoute à même certaines cases est souvent employé pour indiquer une référence temporelle par rapport au reste du récit. On y retrouve justement des formules comme « plus tard, ce soir là… », « le jour suivant… », etc. Il est évident pourtant que cette petite portion de texte reste, en théorie, indépendante de l'image à laquelle elle est attachée. On sait immédiatement reconnaître, par convention, qu'elle ne fait pas partie de l'univers des protagonistes, que ceux-ci ne peuvent la voir ni lire son contenu. Mais lorsque Roy Lichtenstein isole une des cases de cette bande dessinée pour en faire un tableau, l'encadré autrefois autonome devient partie intégrante de l'image, un autre élément de composition à considérer. Il demeure toutefois que ces messages s'adressent au spectateur, et qu'en principe les personnages évoluant dans l'image ne peuvent pas en avoir connaissance.

Il n'y a, à partir de là, qu'un pas à faire pour intégrer ces messages à même un élément du décor d'une peinture. Une toile au mur, ou un panneau publicitaire font l'affaire. On peut y faire référence au temps comme bon nous semble. On peut y parler d'autres choses. Ceci fait, une terrible ambigüité apparaît toutefois dans le

[12] On ne peut pas savoir, par exemple, en regardant *Guernica,* de quelle tragédie sont victimes ces hommes, ces femmes et ces chevaux, si on ne dispose pas d'un cartel indiquant le titre. L'artiste aura décidé qu'un panneau indiquant le nom du village à même le tableau aurait nui à l'ensemble, mais souhaitait tout de même associer la scène au terrible évènement.

travail : faut-il comprendre que le texte s'adresse aux personnages ou aux spectateurs? L'œuvre y acquiert un statut oscillant entre l'image-fenêtre, ouverte sur un univers autonome, et le tableau-objet, assumant des interactions dans l'existence réelle.


PERMANENCE

L'HOMME INVISIBLE

Le ciel était de mercure inqualifiable, ce jour-là, et la ville séchait ses gencives pleines de poudre au bureau de l'emploi. Chacun marchait comme s'il courrait, parlait comme s'il criait, violentait tout d'un regard de violeur comme si l'électricité intime de l'après-midi l'avait fourré par l'âme.

Alors qu'assis sur un degré de béton, près d'une station de métro de l'est, je profitais d'une courte accalmie de mes activités, je fus témoin d'une situation des plus insolites : Un homme d'un âge indéterminé déambulait près du métro le torse nu sous un imperméable de plastique transparent. Parfaitement silencieux, il s'agitait pourtant dans tout les sens, approchait des groupes ou des personnes seules en gesticulant avec une exubérance obscène. La chose ne me parue d'abord pas anormale, pas plus, si j'en jugeais par leur absence de réactions, qu'aux autres spectateurs réunis sur le trottoir. Le quartier abritant de nombreux refuges et ressources pour les personnes atteintes de maladies mentales, on ne s'étonnait plus des extravagances de ces marginaux. Mais il y avait quelque chose de différent dans la nature des simagrés[6] de notre homme, me sembla-t-il, quelque chose de plus délibéré que les actes de la démence commune, et qui me maintenait intéressé. Ce n'est que lorsque mon sujet s'approcha de la terrasse d'un restaurant de l'autre côté de la rue que je pu saisir la clé de son manège : le personnage se comportait comme s'il était « invisible ». Je le voyais se glisser avec une furtivité exacerbée entre les groupes de causeurs, l'air amusé, écoutant par-dessus les épaules, puis se planter devant une personne seule et agiter les mains devant ses yeux comme on fait dans les films pour vérifier la réactivité d'une personne. Était-ce la transparence de son vêtement qui lui inspirait la croyance en sa propre transparence? J'étais très ému.

---

[6] - Gestes intempestifs.

Mais ce qui rendait la chose véritablement spectaculaire, c'est que dans un sens, il arrivait effectivement à se rendre invisible. Comme il s'activait tout près des gens, ceux-ci, mal à l'aise, avaient pour réaction naturelle d'ignorer tout simplement ses sparages[14] inconvenants, de faire comme si cet individu *n'était pas là!* Inconsciemment, ils participaient tous au délire de cet homme, qui fut, cet après-midi là, invisible par convention tacite.

[14] -Gestes incontrôlés.

RACONTER JUSQU'À CE QUE SA LANGUE SÈCHE ET TOMBE

C'est sa vertu de langage qui préserva pour l'image, en Occident, le droit d'exister, et qui décida la chrétienté à ne pas la faire sombrer dans l'interdit que lui réservèrent l'Islam et le judaïsme. Lorsqu'en 1025 le synode d'Arras met définitivement fin aux querelles iconoclastes qui avaient agité les territoires de l'ancien empire romain depuis le 3e siècle, on détermina que l'image se justifiait; 1) par sa beauté, parce qu'elle est un ornement; 2) par son pouvoir d'évocation, parce qu'elle est un moyen de rendre présent ce qui ne l'est pas, et visible ce qui est caché; 3) par sa valeur d'enseignement, parce qu'elle est pour tous une écriture lisible[7]. Le 11e siècle énonce donc clairement sa commande aux peintres : ceux-ci doivent avant tout rendre accessible par leurs œuvres le contenu des Saintes Écritures et les histoires édifiantes de la vie des saints, en n'en racontant les différents épisodes par l'image. Mais si le synode d'Arras garanti la survivance de la peinture, il ne neutralise pourtant pas entièrement un certain esprit iconophobe qui continue de sévir dans certains cercles plus austères du clergé, et une méfiance demeure, tout au long du haut moyen-âge, quant aux images peintes. On craint surtout l'idolâtrie des masses peu instruites, qui confondent trop souvent la représentation et son sujet[8]. Ainsi encadrée, la peinture du moyen-âge développera les attitudes qui la caractériseront jusqu'à la renaissance : pressés de raconter, les artistes du temps sauront profiter de l'irréalisme relatif auquel les restreint la peur du blasphème que représenterait une copie trop fidèle des créations de Dieu. Ceux-ci prendront toutes les libertés imaginables par rapport à la structure de la réalité pour communiquer leurs récits efficacement : espaces incongrus

---

[7] Michel, Paul-Henri, *La fresque romane,* p. 11, Gallimard, Paris 1961

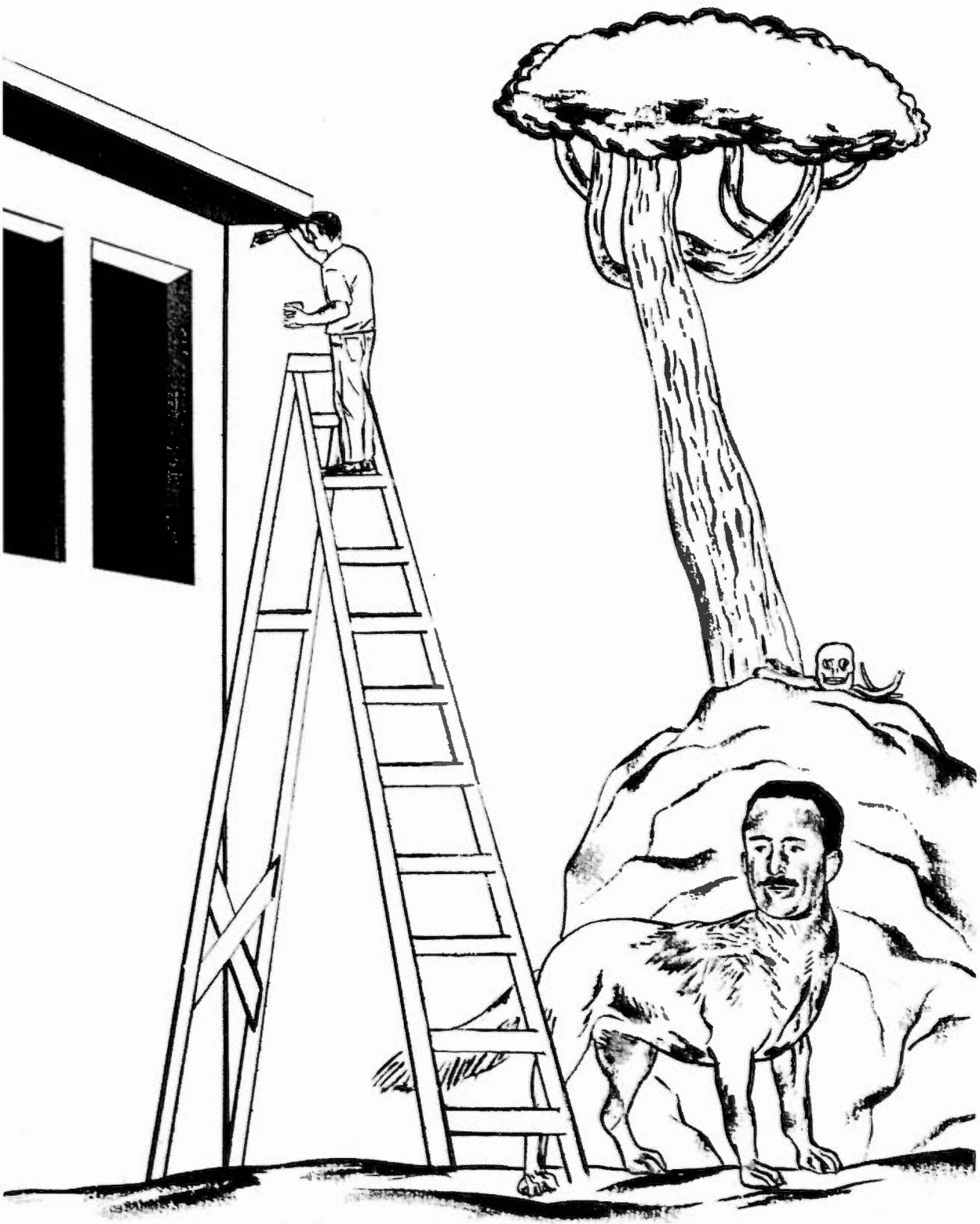
[8] À cet effet, la vigilance sera toujours plus grande par rapport aux peintures murales, destinées à être vues par tous. Les enlumineurs, décorant des ouvrages s'adressant à un public lettré, donc plus restreint, disposerons toujours d'une plus grande latitude.

aux perspectives faussées, échelles de grandeurs incohérentes des personnages et des objets, bâtiments aux cloisons transparentes laissant voir leur intérieur, etc. La peinture est mise au service de son contenu narratif et symbolique, et tous les moyens sont bons pour réussir à insérer dans l'image les éléments nécessaires à sa transmission.

Cette dimension de l'art médiéval devient encore plus spectaculairement délibérée à mesure que la technique de peinture elle-même s'affine et se perfectionne. L'œuvre de Giotto di Bondone (1266-1337), sommet de la fresque des 13^{e} et 14^{e} siècles, est un bon exemple de l'importance que les artistes médiévaux accordaient à la liberté de structure et de composition qui caractérise leur emploi de l'espace. Son travail des personnages témoigne d'une sophistication inconnue jusqu'à lui : Ses figures sont bien proportionnées, et rendues avec suffisamment de réalisme pour qu'on distingue de l'émotion dans leurs visages et dans l'attitude de leurs corps. Paradoxalement, l'artiste installe l'action dans des décors aux antipodes du plausible. On y voit, par exemple, un Saint-François chassant d'un geste magistral des démons hirsutes d'une ville d'Arezzo (fresque de 1296) qui, bien que très détaillée, témoigne d'une géométrie confuse, disproportionnée, chargée de tours et de minarets de toutes les couleurs et paraissant obéir chacun à une perspective différente. C'est encore une fois que la composition entière est assujettie aux besoins de la narration. Pour raconter cet épisode, il fallait que le peintre fasse entrer dans l'espace de sa fresque le Saint, l'église qui est à gauche ainsi que toute la ville d'Arezzo et ses démons. Giotto fait plus ici que malmener la réalité, il se complait dans la superbe autorité qui permet au peintre de réduire les villes et les montagnes et d'élever la stature des hommes pour servir ses fins.

Au début du 15^{e} siècle, les frères de Limbourg réaliseront pour le compte du Duc de Berry un livre d'heures célèbre pour ses enluminures représentant les 12 mois de l'année. C'est encore là un exemple du fascinant canon de l'art médiéval qui donne une importance obsessive aux détails des représentations tout en prenant toutes les

libertés imaginables quant à l'espace et à la perspective. Sur la page du mois de février, les enlumineurs nous montrent un paysage où se déroulent des activités paysannes d'hiver. Tout y est représenté avec une incroyable minutie. On distingue parfaitement la texture des tissus que portent les personnages, le grain des planches, la laine des moutons dans la bergerie, les branches des arbres de la forêt, etc. Pourtant, ici encore, chaque élément semble disposer d'une perspective personnalisée (le silo à grain est particulièrement éloquent). En outre, le bûcheron est aussi grand que les arbres qu'il abat. Les moutons sont gros comme des marmottes. Mais ce qui confirme l'aspect délibéré de ces aberrations, ce qui exprime le plus cette volonté charmante de tout faire pour en montrer le plus possible, c'est la cloison de la maison que l'artiste a supprimé (en plein hiver !) pour rendre visible les trois personnages qui s'y réchauffent près d'un brasier.



NU LA NUIT

Si jamais tu te ramasses un jour tout nu dans' rue,

cache pas ta graine, cache ta face !

- Anonyme, entendu dans un entrepôt de l'entreprise Zellers.

Au printemps 2002 j'avais 21 ans et un emploi du temps et de l'espace passablement misérable, même selon les standards de cet âge. Je travaillais la nuit dans un restaurant de sandwich du centre-ville, succursale d'une grande chaîne américaine, au salaire minimum, de 9h. du soir à 5h. du matin, et partageait avec deux amis drogués le 4 et demi le moins cher qui se pouvait trouver alors : il était situé au 3e étage d'un grand cube de briques rouges hérissé de coupoles satellites , à Ville-Saint-Laurent, dans un quartier d'immeubles exactement semblables à lui, entre lesquels s'étendaient des terrains vagues qu'on avait dû jadis couvrir de garnotte[9], mais qu'il eut été bien généreux désormais de qualifier de « parkings », étant donné l'état de délabrement dans lequel ils se trouvaient. Des crevasses formidables s'y creusaient davantage à chaque hiver, se remplissant peu à peu d'immondices. Paniers d'épicerie abandonnés, fils électriques garnis de paires d'espadrilles, épaves de camions et de chars[10] soulagés de leurs pneus (peu de graffitis, par contre. L'endroit étant par essence si dénué de romantisme qu'il absorbait peut-être aussi la créativité, et nul groupe de jeunes vandales n'eut jamais vraiment souhaité signer ce paysage.). Des familles d'immigrants occupaient les unités adjacentes à la mienne, avec un fort roulement. Probablement traumatisées par la tyrannie des propriétaires d'immeubles de leurs pays d'origines, celles-ci se sauvaient parfois sans payer le loyer. On trouvait

---

[9] -Pierre concassée

[10] -Voitures

seulement au matin le logement vide, avec la porte laissée ouverte, après avoir passé la nuit le sommeil dérangé par le bardassage[19] étouffé, dans la cage d'escalier, de ces gens désespérés escamotant leur ménage. Je m'étais moi aussi retrouvé en défaut de paiement plusieurs fois, et avait été ainsi à même de constater la relative largesse d'esprit de l'administration quant à ces retards, ce qui me laissait croire que ces familles devaient agir sous la peur de représailles selon moi peu probables, ou qu'elles s'étaient trouvées endettées de telle façon que mon imagination de jeune homme de bonne naissance en devenait troublée.

Le quartier s'étendait directement sous le corridor aérien de l'aéroport de Dorval, si bien que son ciel était perpétuellement sillonné de gros Boeings volants à très basse altitude. Leur bruit rendait presqu'impossible de laisser les fenêtres ouvertes l'été, et je me surprenais à pencher parfois instinctivement la tête, dans ma chambre, en les entendant. C'était le bout du monde, très loin du métro le plus proche (Côte-Vertu), situé quelque part vers le sud et la civilisation, et je n'aurais, pour peu, pas eu le courage de m'aventurer trop loin à pied vers le nord, de peur d'y trouver l'endroit où la terre rejoint le ciel, le bord du monde où l'eau se jette dans le grand précipice de l'univers.

Mon temps se partageait entre cette demeure, où je ne me rendais le jour que pour essayer à grand peine de dormir, ma job au resto, et l'appartement au centre-ville d'une fille de Sherbrooke venue à Montréal pour étudier la photo et que tout un chacun pouvait fourrer à loisir moyennant qu'il eu donné un peu l'impression de vouloir faire partie de ce groupe peu sélectif d'artistes amateurs, de *Clubbers* homosexuels et de paumés qu'elle réunissait autour d'elle, nuitamment, dans son logis. Elle aimait à se représenter qu'elle ''tenait salon'', et, comme toutes les filles

---

[19]- Chahut

issues des villes de régions, elle avait la jasette[20] facile et peu de discernement dans le choix de ses interlocuteurs : Je retrouvai un soir chez elle, où l'on se rendait à toute heure sans s'annoncer, un manchot qui m'avait plusieurs fois réclamé de l'argent dans la rue et que je tenais pour être un sauvage divagateur, hurlant parfois à la lune. Une autre fois c'était un inuit paqueté qui hantait le coin et que j'avais déjà surpris à chier devant la porte d'un magasin de souvenirs, à l'aurore.

C'est dans un party à cet endroit que je rencontrai une nuit un gars à qui quelqu'un avait fait croire que c'était une soirée travesti, et qui s'était retrouvé seul, sur la mess[21], à badtriper[22] dans son mauvais costume de femme. Il était l'un des autres amants de la maîtresse de maison (auprès de laquelle, à ma décharge, je ne m'étais commis que deux fois, un peu malgré moi). Comme nous nous retrouvions tous les deux sur la terrasse, moi pour en fumer une et lui pour trouver une façon d'envisager cette soirée sous un jour moins humiliant, j'engageai la conversation avec lui. Il m'apprit qu'il était gardien de sécurité pour une grande agence, et comme son salaire horaire était de 1$ plus élevé que le mien (le salaire minimum de l'époque étant de 8.75 $ de l'heure, si ma mémoire est bonne), et que ça avait l'air d'une job tranquille, je sollicitai de lui les coordonnées de cet employeur. Je fus engagé la semaine suivante.

La compagnie plaçait, selon la demande, des agents pour surveiller certains bâtiments institutionnels. C'était un travail sur appel, et pour lequel il ne fallait pas d'autres qualifications que de ne pas avoir de dossier criminel. Les shifts[23] de jour étant réservés aux employés ayant une plus grande ancienneté, mes prestations

---

[20] -conversation

[21] -Mescaline.

[22] - Être en proie à une crise paranoïaque ou dépressive induite par la consommation de drogue.

[23] -Quarts de travail.

demeurèrent exclusivement nocturnes, sur des lieux de travail variables et selon des horaires parfaitement irréguliers : 5 nuits consécutives dans un hôpital, 3 dans le parking souterrain d'un hôtel, assis à un pupitre occupant une place de stationnement entre deux chars, 2 nuits dans un poste de la SQ[24] pour surveiller des batteurs de femmes saouls-morts, en attente de procès, qui ronflaient dans leurs cellules.

J'étais constamment confronté à des situations pour lesquelles je n'avais ni la compétence, ni l'autorité nécessaire à intervenir. Je dus pourchasser à pied à trois reprises dans les rues de Côte-des-Neiges des malades échappés de l'aile psychiatrique du Jewish General Hospital, pour les « convaincre », à force de supplications et de menaces dans un anglais raboteux, de retourner à leurs chambres. Il n'était pas légalement possible de les y contraindre dès lors qu'ils avaient quitté les limites du terrain de l'hôpital, aussi les services de la police n'étaient pas sollicités dans ces occasions. Lorsqu'à bout de souffle je les rejoignais, je leur mentais en disant qu'ils ne pouvaient partir sans remplir certaines formalités bureaucratiques fictive, et qu'ils devraient au moins revenir chercher leurs vêtements, je leur reprochais de voler les jaquettes, les sandales de papier et même dans un des cas, l'espèce de rack[25] à soluté sur roulette qui étaient la propriété de l'institution. Une fois que je les avais amenés à mettre de leur plein gré relatif le pied sur la pelouse devant l'entrée des urgences, ces forcenés étaient immédiatement empoignés sous les aisselles par des infirmiers spécialisés qui les traînaient sans ménagement jusqu'à leurs quartiers confinés.

L'uniforme que je devais porter dans l'exercice de cette fonction ne contribuait pas du tout à faciliter mes interventions. Il faut imaginer une panoplie de policier qu'on aurait dépouillée de tout son caractère martial et de son élégance. Le dépôt des

---

[24] -Sûreté du Québec : Police provinciale du Québec.

[25] -Poteau mobile.

équipements, où j'avais à l'origine perçu cette tenue, situé au siège social de l'agence, était une pièce peinte en bleu-gris fané, totalement dépourvue de fenêtres. On la trouvait au bout d'un tel dédale de corridors secondaires et d'escaliers montants ou descendants qu'on ne savait plus à quel étage on était rendu, ni même si c'était un espace situé au-dessus ou en dessous du sol. Le commis des uniformes était un homme énorme et rosâtre, suant, soufflant et fumant dans son magasin au mépris du règlement. Sa chemise à manches courtes, qui avait été blanche, semblait faite de papier cul transparent. On pouvait facilement discerner au travers celle-ci le dessin de ses mamelons et les zones foncées sur sa poitrine aux endroits où sa pilosité était plus abondante. Cela lui donnait une allure bestiale, en accord avec son lieu, mais contrastant avec le paquet de linge impeccablement plié, dans son enveloppe de polythène, qu'il me remit par le petit guichet du comptoir. J'avais eu droit de sa part à ce regard de connaisseur que portent sur leurs clients les gens des métiers du vêtement, prétendants déterminer d'un coup d'œil les mensurations d'une silhouette. Dans son cas c'était d'la marde[26] : tout ce qu'il m'avait donné était trop large et trop court. La chemise blanche avait le col trop serré, ce qui, comme je devais la porter avec une cravate à pincette, posait problème. Je devais, afin qu'elle ne sorte pas constamment de mon pantalon, ceinturer ce dernier très haut sur mon ventre, ce qui me faisait de l'eau dans la cave[27]. Le blouson était grotesque avec ses boutons de plastique doré. Sa coupe et sa couleur bleu-marine avaient dû être choisies en 1985 et jamais révisées depuis. L'ensemble était très inconfortable et avait quelque chose de désuet. Je paraissais ainsi plutôt déguisé que véritablement vêtu d'un uniforme.

---

[26] -*Marde* : excrément.

- *C'était de la marde :* Ce n'était pas fondé.

[27] -*Avoir de l'eau dans la cave :* avoir le pantalon trop court.

Il n'existe d'ailleurs au monde que deux sortes d'uniformes : ceux qui rendent leur porteur plus digne et impressionnant, et qui confèrent une autorité qui se voudrait indiscutable : Médecins, militaires, pompiers, etc. À l'inverse, il y a les uniformes qui, pour mettre plus en confiance la clientèle des employeurs de son porteur, fait en sorte de lui conférer un aspect ridicule (on a qu'à penser aux employés des chaines de restauration rapide, avec leurs petits rubans et leurs visières). Ils flattent le client sur sa propre apparence et le mettent à l'aise de mener ses interactions avec l'employé avec une condescendance confortable. Mon déguisement d'agent était en quelque sorte issue du deuxième groupe, ce qui le rendait désespérément impropre à tenir sa fonction ostentatoire.

Au mois de mai, on m'attribua la surveillance d'un immeuble dans Tétreaultville. Je devais, pour m'y rendre, traverser l'entièreté du réseau de métro, de Côte-Vertu à Honoré-Beaugrand, et prendre ensuite un autobus rempli de patients de Louis-H.[28] qui travaillaient dans des petits centres de réinsertion, de jeunes du Mont-Saint-Antoine et de filles de l'est belles et vulgaires, avec la bouche en christ, comme si elles avaient bu du Varsol[29].

C'était une ancienne usine de câblage électrique, désaffectée alors, qui occupait, avec son stationnement et sa cour envahie par les mauvaises herbes tout un quadrilatère, et que ses propriétaires voulaient vendre. Ils la faisaient surveiller surtout pour éviter que des bums[30] ne dégradent la bâtisse en brisant les fenêtres où en la squattant. J'y accédais par un bureau de contrôle à l'entrée du terrain qu'interdisait une barrière mobile. La division des shifts était on ne peut plus arbitraire : Un agent était présent de midi à minuit, et l'autre (en l'occurrence moi-même), de minuit à midi. Le

---

[28] - LOUIS HYPPOLITE LAFONTAINE : Grand hôpital psychiatrique de Montréal.

[29] Essence minérale, solvant

[30] -Voyous

premier soir, je pris contact avec le gardien de jour, un misanthrope comme on en retrouve souvent dans cette profession, et qui gardait sous clé son ventilateur pour ne pas que je l'utilise. « Tabarnak, faut toujours arriver en poste au moins 20 minutes d'avance! Y-t-on pas dit ça à l'agence ! ». Après m'avoir expliqué trop vite l'historique de l'endroit et les différentes rondes à effectuer, il me remit les clés et les codes et s'en alla.

L'usine comportait deux étages. À l'exception du bureau des agents, de quelques débarras et petites pièces qui avaient dû être des sortes de laboratoires, le rez-de-chaussée était presque tout entier occupé par l'immense salle de production, au plafond de tôle très haut, désormais vidée de ses machines. On y trouvait encore beaucoup de vieilles palettes et d'autres traîneries variés. Le deuxième étage, dont la superficie ne représentait qu'une petite fraction de celle de la bâtisse, avait, quant à lui, jadis dû accueillir les bureaux de l'administration. La moquette des cinq petits locaux qui le composaient était tachée d'eau, arrachée par endroit, jonchée de paperasses abandonnées, de photos de partys corporatifs et d'autres accessoires de bureau.

Faire ma ronde selon le parcours établi me prenait environ 10 minutes. Je devais contacter l'agence une fois par heure pour me rapporter à un téléphoniste haïtien, que je soupçonnais parfois n'être qu'une boîte vocale en créole (ou un homme-boîte-vocale), tant sa voix était paresseuse, et les formules toutes faites que nous échangions, monotones.

Le reste du temps, je n'avais rien à faire.

Douze heures.

Il était crucial d'occuper mon esprit à quelque chose, autrement mon œil s'égarait stérilement dans la contemplation des aiguilles tyranniques de l'horloge, attisant mon impatience, lorsqu'il ne jouait pas à essayer de surprendre l'apparition du prochain

chiffre sur le radio-réveil. Les nerfs s'usent vite si on ne les stimule pas par l'action ou l'étude, et leurs besoins se rappellent cruellement à nous sous la forme de tremblements anxieux dans les membres, ou pire encore, de suggestions de l'imagination en accord, dans ce cas, avec la nature fantomatique du lieu. J'inventais inconsciemment, au plus fort de l'ennui, des bruits rampants ou glissants, provenant toujours de quelque part dans mon dos, des frôlements qui me faisaient presque sursauter d'angoisse. Je me trouvais un peu comme dans ces contes où un homme doit passer la nuit dans une maison hantée pour une somme d'argent. Quand la chienne me pognait[31]vraiment, j'allais fumer une smoke[32] dehors, sous la lumière du lampadaire du stationnement, d'où je pouvais au moins voir passer des chars transportant des vivants, sur le boulevard Hochelaga. Je fumai beaucoup, cet été là.

Pour endurer les shifts suivants, j'apportai quantité de livres, et de quoi dessiner. Je lu Claude Gauvreau, André Breton, Ernst Jünger, Bukowski et John Fante. Je lu Burroughs et Denis Vanier. Je parcouru de couvert à couvert des ouvrages encyclopédiques sur l'art paléolithique, un livre de Paul Claudel sur la fresque romane et des revues pornos. La fatigue finissait toujours, cependant, par m'envahir, et je perdais assez tôt dans la nuit toute capacité à m'intéresser à mes lectures. Il fallait que je bouge.

Le bureau où je passais le plus clair de mon shift était le seul endroit qui soit un tant soit peu entretenu, encore qu'avec peu de diligence, par les agents qui l'occupaient (Les autres. Je n'ai jamais fait de ménage). Il contenait peu de mobilier en dehors du grand pupitre en mélamine grise auquel je me tenais, assis sur une chaise à roulettes au tissu troué et puant. Les quelques objets qu'on avait abandonnés dans ce lieu formaient un ensemble insolite. Mon contact prolongé avec eux fini par conférer à

---

[31] -*Pogner la chienne :* Avoir peur, être réticent.

[32] -Cigarette.

chacun un caractère fortement individualisé : une vieille imprimante, une grande boîte de sièges de toilette en papier, un rameau tressé inséré dans la boiserie de la fenêtre, Le gros téléphone à mille touches pour appeler l'agence, un imperméable en caoutchouc jaune, un sac en plastique contenant des étuis à bâton de golf en ratine, un grand baromètre mural à trois cadrans, un Tupperware beige à fleurs jaunes que je n'osai jamais ouvrir. Influencé par mes lectures surréalistes, je cherchais à déchiffrer leur agencement, comme s'il s'agissait d'une phrase dans une langue étrangère.

Mais la vedette de ce lot était pour moi une énorme hache de pompier à la tête d'acier rouge ornée d'un grand pic du côté opposé à la lame, et qui avait dû appartenir au trousseau d'un cabinet d'incendie. Je pris rapidement l'habitude de trainer cet outil avec moi dans l'entrepôt lorsque j'effectuais mes rondes. Je me délassais les membres en brisant toute sortes de choses avec la hache : je fendais les planches des vieilles palettes qui trainaient, tranchais dans des tuiles de plafond comme dans du beurre, et défonçais des caisses de bois ou de carton que j'empilais les unes sur les autres pour me donner l'impression de frapper quelqu'un.

Arriva une nuit, une de ces nuits bleues foncées du cœur de juillet, où il fit particulièrement chaud. La radio diffusait un étrange feuilleton genre polar, une affaire de meurtre dans une station balnéaire. Comme je l'ai mentionné plus haut, le gardien de jour cachait son ventilateur dans une armoire barrée. L'air était immobile, et semblait tripoter la peau du corps de sa chaleur comme la caresse écoeurante d'une main moite. Pas un déchet, pas une feuille ne bougeait dans la cour de l'usine. Je jonglai un bout de temps avec l'idée d'utiliser la hache pour accéder au ventilateur de mon collègue, mais fini par conclure que cet imbécile, étant justement le genre de salope à cacher son ventilateur, était probablement aussi susceptible d'être le genre de chienne à porter plainte à l'agence et à me causer des ennuis. Je décidai, un peu à contre-cœur, que le jeu n'en valait pas la chandelle. Résigné, je me levai de mon poste, allumai une cigarette et me dirigeai vers l'entrepôt principal pour effectuer ma ronde.

Mais à peine pénétrais-je dans la salle de production qu'une odeur épouvantable de décomposition me rentra ses doigts dans les narines. Ça provenait d'une grosse poubelle que j'avais placé, quelques shifts auparavant, afin de ramasser l'eau de pluie qui coulait d'un trou dans le plafond de la shoppe. Elle s'était remplie jusqu'au bord et un gros écureuil, qui avait dû tenter de boire l'eau s'écoulant de cette ouverture, était tombé dedans et s'y était noyé. L'eau et la chaleur avait activé la décomposition, si bien que tout le liquide de la poubelle avait pris l'odeur de ce petit cadavre.

Je ne savais pas quoi faire. L'idéal aurait été d'emporter le tout dehors et de vider l'eau de la poubelle dans le puisard du stationnement, mais l'idée de me rapprocher davantage de la source de cette puanteur était difficile à considérer. Mon corps s'y opposait. Cette odeur me rappelait celle de la morgue de l'hôpital juif, où j'avais travaillé auparavant. En tant que gardien, j'en détenais la clé, et j'y avais plusieurs fois accompagné les employés des différents salons funéraires venus cueillir un mort tout frais pour l'embaumer. Ce local réfrigéré était situé au premier sous-sol, et chacune de ces excursions me faisait l'impression d'une descente mystérieuse et dantesque, où je jouais, de surcroît, un rôle étrange de passeur en uniforme. J'accomplissais subconsciemment ma tâche avec lenteur et cérémonie. L'odeur de cette charogne à laquelle j'étais si inopinément confronté était semblable à celle des cadavres de l'hôpital, aggravée par l'absence de réfrigération et de mesures hygiéniques appropriées. Étrangement, alors que je prenais conscience de l'association d'idées morbides qu'imposait la situation, mon esprit s'accrocha à une image particulière, issue des souvenirs que je gardais de cette époque : à l'occasion de l'une de ces visites à la morgue, alors que j'attendais devant la porte entrebâillée du réfrigérateur, je pu voir surgir de sous le tissu blanc dont le corps était recouvert une grosse main qui avait glissé de la civière que soulevait les thanatologues. Cette main m'avait, sans que je me le concède alors, beaucoup troublé. Les corps étant invariablement recouverts d'un drap, et bien que j'aie parfois poussé la promiscuité jusqu'à prendre l'ascenseur avec les cadavres qu'emportaient les gars de la morgue,

cette main m'avait fait réaliser qu'en vérité, je n'avais jamais vraiment vu de mort. Aucun des membres décédés de ma famille n'avait été exposé à cercueil ouvert. La transgression impliquée par la soudaine apparition de cette grosse main d'homme jaunâtre semblait tout à coup me révéler l'inquiétant voisinage de la vie et de la mort, les empires respectifs de l'une et de l'autre n'étant délimités, il me sembla alors, que par l'épaisseur d'un drap blanc que seule la pudeur maintenait en place.

Je dû bien piétiner là une dizaine de minutes avant de me résoudre à tenter de renverser d'un coup de pied le contenu de la poubelle. Cette tentative fut malheureuse. Je mis trop d'hésitation dans mon mouvement, de telle sorte que la poubelle bascula d'abord légèrement vers l'extérieur avant de revenir vers moi avec un puissant mouvement de balancier qui envoya toute l'eau putride sur mon pantalon.

Mon cœur monta immédiatement dans ma gorge. Je me tenais sur la pointe des pieds, au comble de l'horreur, mes mains frétillantes battant l'air stérilement comme les ailes d'un oisillon, impuissant à stopper les ravages du liquide qui, par arborisation, remontait les jambes de mon pantalon jusqu'à imbiber mes sous-vêtement. On dû m'entendre maudire jusqu'à Longueuil. La sensation de cette humidité malsaine sur ma queue[33] était insupportable. Je parcouru en marchant les jambes écartées comme un cowboy la distance qui me séparait du bureau et m'arrêtai net devant la porte. Je ne pouvais évidemment pas entrer sans risquer de salir aussi le bureau, et d'y répandre l'odeur de mort de laquelle j'étais maintenant imprégné. J'hésitai une minute avant de retirer tout mes vêtements et de les jeter en tas prêt de la porte du labo. Je pénétrai finalement dans le bureau et couru jusqu'à la salle de bain où je me lavai comme je pus dans le lavabo.

---

[33] - Mon sexe.

J'allai chercher mes clopes[34] sur le pupitre et m'assis sur la toilette pour faire le point. Que faire maintenant? J'étais flambant nu. Sur la job. Mes vêtements étaient inutilisables. Il devait rester environ 7 heures avant l'arrivée de l'agent de jour. Il était également possible, bien que peu probable, qu'un superviseur surgissent pour un contrôle surprise. Je ne pouvais pas indéfiniment rester caché dans la salle de bain. Ultimement, il allait falloir partir du travail et prendre le métro et l'autobus avec cette forte odeur de cadavre associée à ma personne.

Comme le sanglier dans une chasse à courre, j'étais cerné par les chiens en rut de la contrariété. Comme lui, pourtant, dans un dernier sursaut de dignité outragée, j'allais me retourner et faire face à la fureur de l'ennemi dans un combat désespéré. Apercevant le bidon de savon à plancher, L'idée me vint à l'esprit que je pourrais faire tremper mon uniforme dans un mélange d'eau et de ce puissant détergent. Il y avait heureusement un évier de bonne taille au fond de la salle de production. Je sorti de la salle de bain, et comme je tentais de me déplacer pour atteindre la pile de vêtements, recroquevillé sur moi-même, avançant sur la pointe des pieds, à petits pas rapides, je fus soudain frappé de l'intérieur par une terrible indignation : toute cette situation était inacceptable. Ce lieu. Cette chaleur. Cet uniforme ridicule. L'état de vulnérabilité dans lequel je me trouvais. Pourquoi me déplacerais-je comme un voleur, honteux et furtif, alors qu'il n'y avait, pour le moment du moins, personne pour me surprendre? Et même si quelqu'un devait surgir soudain qui pu me découvrir dans cet état, n'était-il pas plus pathétique encore de tenter de cacher mes couilles, dès lors que ma nudité totale était autrement flagrante?

Non ! M'exclamai-je à haute voix. Si je devais perdre ma job, si je devais avoir à raconter à mes chums que j'avais été surpris flambant nu au travail, il fallait au moins que tout ceci revête un caractère délibéré, farouchement assumé. Je me redressai

---

[34] -Cigarettes.

comme un phénix, bombai le torse et repris mon chemin vers le tas de vêtements avec la démarche la plus confiante qu'un homme nu puisse simuler en territoire hostile.

Pour que mon nettoyage improvisé fonctionne, je devais laisser macérer le tout pendant au moins deux heures, décidais-je arbitrairement. Et il faudrait au moins une heure ou deux, après que je les eu tordus et étendus sur des chaises à l'extérieur, pour que le pantalon et la chemise soient suffisamment secs pour je puisse les porter. Dans tout les cas, j'étais condamné à demeurer à poil pendant quelques heures. Courroucé, la tête et le cœur étourdis par l'ivresse de la dignité, je résolus d'adopter coûte que coûte une attitude flegmatique et de ne pas me montrer impressionné. Je passai par le bureau pour prendre la hache, allumai une cigarette et me mis en devoir d'effectuer ma ronde avec exubérance. Si je devais être surpris par le contrôleur, me disais-je , ce serait lui qui serait mal à l'aise, pas moi. C'était un minimum moral.

Si un cambrioleur avait eu, cette nuit là, la mauvaise idée de pénétrer par infraction dans mon domaine, il eu sans doute été plus impressionné encore d'être intercepté par un homme nu armé d'une hache que par un agent dans son uniforme de merde. Cette idée me fait encore rire, parfois, même aujourd'hui.

L'espace de cette usine pris, pendant les 3 ou 4 heures que dura ma nudité forcée, un caractère mystérieux. La précarité de ma situation, la vulnérabilité de mon corps que je refusais si ardemment, me donnaient l'impression d'être *perché* sur ma propre existence, les sens en alerte. Je me surpris à songer que le fait que je fusse nu donnait en quelque sorte à ma silhouette un caractère étrangement symbolique: comme le nu des peintres classiques, mon personnage pouvait, dans ce *tableau* que j'étais en train de vivre, incarner par son absence d'attributs sociaux une sorte d'humain fondamental. Frappés par les premiers rayons de l'aube fusant des bandes de fenêtres haut-perchées de la salle de production, les objets et les formes semblaient avoir acquis eux aussi une valeur nouvelle. L'espace abandonné, jonché de vidanges confuses, révélait sa vraie nature de temple aux murs et planchers chargés de

hiéroglyphes inédits et précisément différenciés. L'esprit pétrifié, je déambulai longtemps entre les palettes, les extincteurs et morceaux de moquette, tentant vainement de déchiffrer leur signification, de pénétrer leur vérité hermétique, comme dans un passage sacré entre deux mondes, bordé des statues de terribles gardiens.

Le contrôleur n'arriva jamais, et l'étoffe hyper-synthétique de l'uniforme ayant séché très vite, je pu remettre mes vêtements. Ceux-ci conservèrent tout de même un petit fond d'odeur, mêlée à l'étrange odeur du savon à plancher, mais j'arrivai à me convaincre que ça ne se remarquait pas. Je pris une pelle et jetai dans un buisson le cadavre de l'écureuil. À midi je fus relayé par l'agent de jour, qui dû me trouver encore plus distant qu'à l'habitude.

Arrivé chez moi, je pris une douche à l'eau bouillante et me lavai mille fois l'entrejambe comme un toqué.

Je continuai de surveiller l'usine pendant quelques semaines. Puis je fus affecté ailleurs. À l'automne, je m'inscrivis au Cégep de Saint-Laurent en arts plastiques.

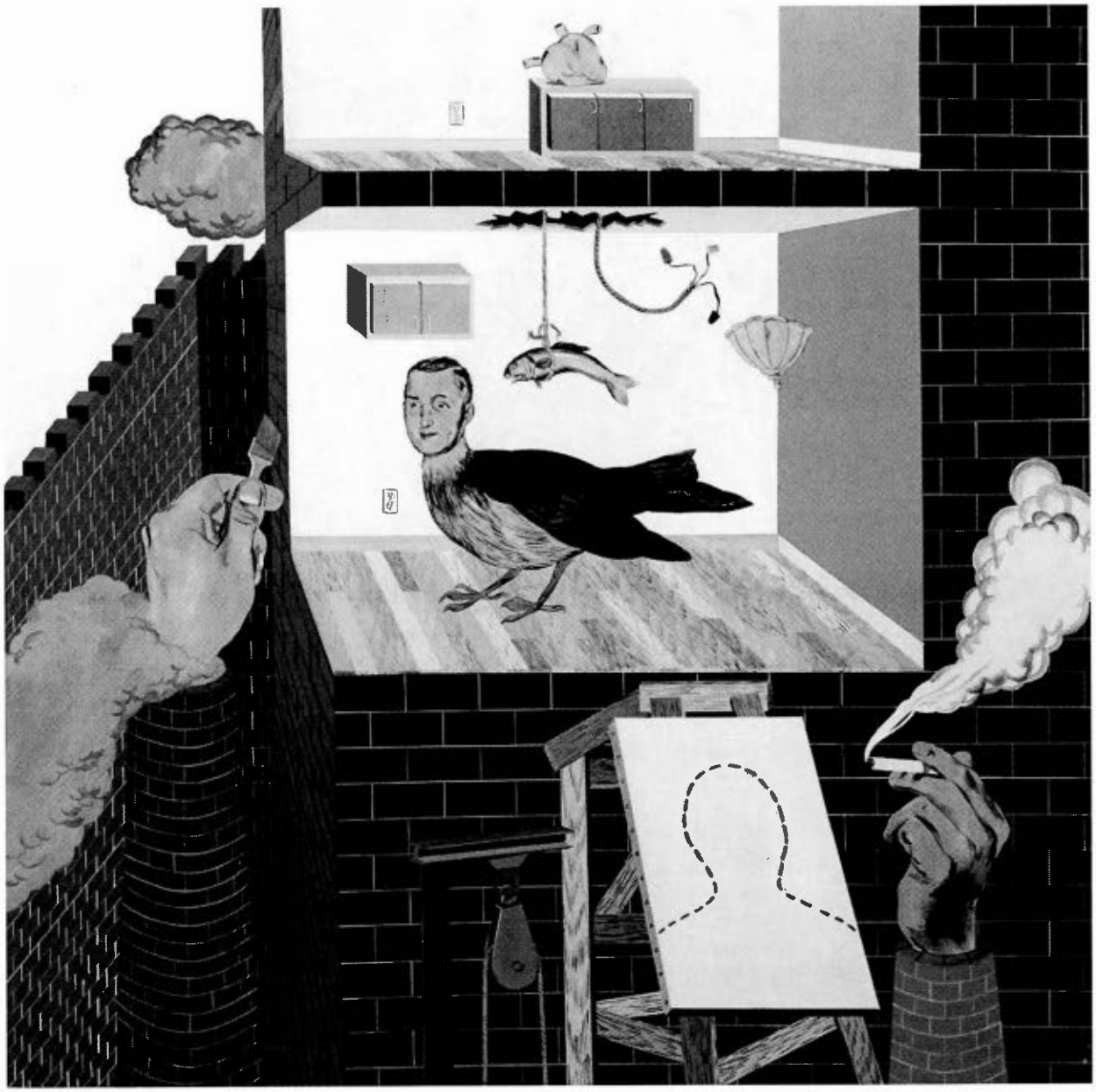
...

Des années plus tard, alors que travaillais dans un entrepôt de peinture dans Parc-Extension, un collègue me raconta une anecdote qui me laissa songeur : Il avait fait partie d'un petit groupe de graffiteurs très prolifiques à cette époque dans le sud-ouest de la ville. Une nuit, alors que lui-même et ses complices s'étaient introduits dans l'usine de farine Five-Roses (désaffectée alors), ils furent surpris sur un des étages supérieurs par un homme totalement nu, vêtu uniquement de bottes de travail. Loin de paraître intimidé, celui-ci aurait alors pris en chasse les vandales terrifiés dans une poursuite effrénée à travers les ténèbres des nombreux étages du bâtiment.

ANNEXE :

QUELQUES UNS DES TABLEAUX EN QUESTION

Travaux dans un demi-sous-sol habité, acrylique sur bois, 2015



Condos dans l'est, acrylique sur bois, 2016

Mutation en condo, acrylique sur bois, 2015

Homme commençant un tableau (demain), acrylique sur bois, 2016

Fin d'un shift de nuit, acrylique sur bois, 2016

BIBLIOGRAPHIE

(1961) la sainte bible, Paris, Éditions du cerf

(1987), Saga d'Eirik le Rouge, Paris, Gallimard, collection folio

BECKWITH, J. (1969), Early medieval art, Londres, Thames and Hudson

BRETON, A. (1966), Manifestes du Surréalisme, Paris, Gallimard, collection idées

BRETON, A. (1999), Signe ascendant, Paris, Gallimard, collection Poésie

BUKOWSKI, C. (1996), Journal d'un vieux dégueulasse, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle

BUKOWSKI, C. (2000), Avec les Damnés, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle

BURROUGHS, W.S. (1973), Les garçons sauvages, Paris, Christian Bourgeois éditeur collection « domaine étranger »

CHARTIER, Msgr E.(1947), Poésie grecque, Montréal, Éditions Lumen, collection Humanitas

JÜNG,C.G.(1996), Psychologie de l'inconscient, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle

KRISTELLER, P. (1996), Gravures sur bois, illustrations de la Renaissance Florentine, Paris, l'Aventurine

LIVINGSTONE, M. (1981), David Hockney, Londres, Thames and Hudson

MASSERON, A. (1957), Saint-Jean baptiste dans l'art, Paris, Arthaud

MICHEL, P.H(1961), La fresque romane, Paris, Gallimard, collection Idées/arts

PAGE, R.I. (1993), Mythes Nordiques, Paris, Éditions du Seuil, collection Inédits Sagesses

PAYANT, R.(1987), Vedute, Laval, Éditions Trois

PRINZHORN, H. (1984), Expressions de la folie : Dessins, peintures et sculptures d'asile, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient

SEMENZATO, C. (1964), Giotto, Belgique, Marabout université

SOPHOCLE (1958), Œdipe roi, Paris, Librio

VANIER, D. (1977), Comme la peau d'un rosaire, Montréal, Parti pris

VANIER, D. (1990), Hotel Putama, Montréal, Éditions de la Huit

WORRINGER, W (1967), L'art gothique, Paris, Gallimard, collection Idées/arts