

Patrick St-Amand
Université du Québec à Montréal

Dire la surface

Durant l'hiver 1996, de passage à Montréal, l'exposition *The Morgue* d'Andres Serrano. Une trentaine de photographies montrant des cadavres humains, saisis sur pellicule dans l'intimité d'une morgue new-yorkaise. Les causes de la mort sont diverses, toujours indiquées par le titre. « Death by Asphyxia », « Burn To Death ». Agrandies en couleurs, aussi grandes que possible. Et le silence des visiteurs, qui n'osent pas dire un mot.

À la télé et à la radio, on a protesté, on a crié au scandale. Mais là-bas, on ne disait rien du tout. Si près d'eux qu'il était possible de les toucher, impossible de ressentir autre chose que du respect.

*

Le 25 novembre 1970, l'écrivain Mishima Yukio se donne la mort de façon spectaculaire sous le regard de huit cents soldats de l'Armée d'autodéfense japonaise, à la suite d'un coup d'État désespéré, voué à l'échec. Agenouillé, dans sa tenue la plus cérémonielle – son uniforme du « Bouclier de l'Empereur », milice ultranationaliste qu'il avait fondée un an plus tôt – il exécute le rituel du seppuku, forme de harakiri traditionnellement réservée aux samouraïs et aux militaires. Mishima s'éventre à l'aide d'un sabre : il met ses entrailles à nu. Son amant présumé et compagnon d'armes, Morita, lui tranche la tête pour mettre un terme à sa

DIRE LA SURFACE

souffrance – il lui faudra trois coups de sabre pour arriver à cette fin. Ensuite, Morita se suicidera à son tour.

*

Mon voyage, ce parcours dont l'écriture est la trace, commence par cette mort qui fonde autre chose qu'un simple deuil, par ce suicide que Mishima a si soigneusement mis en scène, avec une délicatesse qui rivalise avec son œuvre littéraire. Il ne s'agit pas d'une mort tragique, d'une perte, mais d'un geste voulu qui vient unir cet écrivain de la lumière et du vide avec l'absolu qu'il a toute sa vie cherché à atteindre.

*

Je pense aux corps de Serrano, à ces cadavres photographiés. Aux visages couverts de voiles ou dénaturés par les blessures. Je pense à ces morts anonymes et silencieux.

*

La mort est un silence. Mais c'est aussi une voix inaudible, tendue vers nous alors que nous nous penchons sur les cadavres, et que nous entendons l'absence de leur souffle. Rien que le silence, libéré de ces bruits de la vie. La parole la plus calme, celle, justement, de l'absence. La mort qui se superpose à la voix de l'écriture, jusqu'à devenir un murmure, ce que l'on chuchoterait à l'oreille d'une personne aimée. L'importance, une fois délivrée du trivial, de cette absence même. Tout ce qui reste, cette lente décomposition, les lèvres entrouvertes d'où plus rien ne sort.

Les cadavres sont des textes. Protégés par une peau qui attend d'être touchée. Ou alors exposée, la chair nue. Mais que nous ne devrions pas repousser, comme le voudrait notre premier réflexe. Les cacher et faire comme s'ils n'existaient pas. Les morts ont leurs propres attentes, leurs propres désirs. En dépit de la mort, le corps ne cesse jamais d'espérer qu'on le touche. N'est-ce pas la première fonction corporelle, le désir de contact physique? Sous nos yeux, le tracé des rides, celui des cicatrices et l'histoire qu'ils racontent. Les morts ne durent qu'à travers nous et ne connaissent plus que le regard que nous posons sur eux. Ils ne savent plus désirer autre chose.

*

Écrire comme parlent les morts. Avec le même poids, ce même caractère essentiel qu'a leur parole. Sans bruit. On est toujours ouverts au désir de l'écouter, cette parole-là. Seulement, on ne l'entend pas. Entre l'écriture et ce discours post-mortem, il y a le même souci d'infini, de durée au-delà de nous-mêmes. Comme l'écho. Traduire ce quotidien si calme où se joue notre existence, ce mouvement que nous percevons de façon ténue et qui se trouve au centre même de mon roman, *Anna, l'hiver*¹. La banalité, une journée après l'autre.

*

Les livres restent comme vestiges des râles des mourants. De la même manière que nous nous rappelons avoir regardé une dernière fois un parent ou un ami, dans un salon mortuaire. Livres-mémoire – la littérature, des origines à

¹ Patrick St-Amand, *Anna, l'hiver, suivi de Fleshwounds*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

DIRE LA SURFACE

nos jours —, qui seuls parviennent à capter nos cris et nos murmures, ceux des vivants et ceux des morts.

Lors de l'écriture, simultanément à ce mouvement vers la mémoire de l'autre, l'écrivain se tourne vers lui-même, vers sa propre mémoire. Quand j'écris, j'atteins parfois des régions intérieures de calme complet, là où le sens qu'on prend à ses propres yeux devient total, évident. Comme lorsqu'on avale une pleine bouteille de somnifères et qu'on va les vomir dans la toilette, quelques instants avant qu'il ne soit trop tard. Peut-on jamais saisir toute l'immensité de la mort autrement qu'au moment où elle se trouve face à nous? La nôtre, sans maquillage, sans embaumement. C'est cette possibilité de contact que nous offre l'écriture : se retrouver face à soi-même, dépouillé des mensonges, des mises à distance que nous nous construisons pour ne pas avoir peur.

À genoux devant la cuvette, avec l'éclairage aveuglant de la salle de bains et deux doigts au fond de la gorge, on sait exactement pourquoi on a envie de vivre. Même chose quand on écrit et que l'on touche du bout des doigts ce qui nous fait le plus peur : notre propre finitude. Ou pire encore, l'idée que nous sommes en nous-mêmes insuffisants, que le simple fait d'être vivants ne suffit pas à nous donner un sens en tant qu'humains.

*

En songeant à Mishima, j'ai l'impression que son suicide, en tant que mouvement extrême de sa volonté, n'est pas une perte, mais l'achèvement de son œuvre. J'imagine la dernière ligne qu'il a dû tirer en terminant *L'ange en décomposition*, peu avant son suicide. Cette ligne horizontale, sous le texte, pour souligner la fin du livre.

PATRICK ST-AMAND

Cette ligne, aussi, tracée sur le ventre de l'écrivain. Ce geste qui vient unifier sa vie, les mains serrées sur la poignée du sabre.

*

Je pense à la délicatesse de cette lame qui tranche la chair. Je pense à écrire, à l'art de tailler des formes dans les mots, de dégager la douleur et de la faire voir.

*

La voix de la mort, tonalité des choses finales, usées jusqu'à presque se rompre. Écriture grave, posée, étrangère aux emportements. Mais en même temps empreinte d'une proximité redoutable. Ensemble dans les cimetières et dans les charniers. Ensemble dans les livres. Ces mots qui ne veulent rien d'autre que trouver le repos avec les mots des autres.

*

Le regard de Serrano reste distant et refuse d'insister. C'est sans doute dans cette distance, toujours intime et révérencieuse, que se joue le désarroi du spectateur, une fois soustraite la possibilité du scandale. Ces images appellent au calme et, une fois passé le rejet initial, le choc est impossible.

Nulle dégradation dans cette mort regardée. Parce qu'on la voit et qu'elle nous est justement présentée sans masque – sinon pour protéger l'anonymat :

Ce que nous dit le Hagakuré, c'est que même une mort sans gloire, une mort futile qui ne porte ni fleur ni fruit, a une dignité en tant que

DIRE LA SURFACE

mort d'un être humain. Si nous plaçons si haut la dignité de la vie, comment ne pas placer aussi haut la dignité de la mort? La mort ne peut jamais être qualifiée de futile².

On reconnaît les morts comme étant des nôtres, aussi humains que nous le sommes. Peut-être justement par la banalité des titres qui nous en disent beaucoup et peu à la fois : « Infectious Pneumonia », « Burn To Death », « Jane Doe Shot By Police ». Ces mots ne nous laissent jamais oublier les personnes qu'ils désignent.

*

« Rat poison suicide ». Les bras repliés sur le torse, comme pour se protéger. Les poils hérissés sur la peau, rendus brillants par la lumière en contre-jour. C'est une femme jeune, mais dont le corps, dans la mort, semble âgé de plus de soixante ans.

Les cadavres de Serrano appellent au recueillement révérencieux. Ils interdisent le voyeurisme, de par leur humanité. Mais c'est la peau qui retient mon regard. Peau déchirée ou brûlée, le plus souvent intacte, mais blanche, à la limite de la transparence. Peau humaine, en dépit de la mort, qui perdure.

*

² Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 95. Dans ce livre que Mishima a écrit vers la fin de sa vie, l'auteur nous offre son interprétation du *Hagakuré*, le livre qui définit les devoirs et les idéaux du samouraï. L'aspiration à une mort violente est centrale dans cette doctrine.

Ce que les mots, en eux-mêmes, ne parviennent pas à atteindre, parce qu'ils disent — au lieu de la sentir — cette surface de peau que l'on voudrait toucher, que ce soit lors d'une scène érotique ou de la description d'un corps inerte, exposé. Mais les mots disent « peau », et donc rien. Ils ne touchent pas, ne goûtent pas, étrangers qu'ils sont à cette impression de poser le doigt sur la chair nue et de la sentir s'enfoncer sous la pression. Le doigt tend la surface vers l'intérieur sans pour autant parvenir à la dépasser.

Cette langue que je cherche à dire est celle du regard, qui a justement pour condition première d'existence — en même temps que pour limite — la surface. Ce regard auquel il semble parfois difficile de lier la parole : « Le silence de la surface correspond à celui des choses, qui se contentent de leur évidence³. » Si la peau se donne comme telle, je dois chercher longtemps les mots pour la dire. Et encore, sans jamais y réussir entièrement. Ce que l'écriture de la surface peut arriver à faire, dans le meilleur des cas, c'est donner l'impression de l'impression du réel. Le lecteur, derrière les yeux du narrateur, perçoit comme lui le monde de façon diffuse, parvient par moments à l'atteindre, mais à peine, juste assez pour éprouver le malaise de s'y déplacer comme dans une eau trouble.

*

L'écriture de la surface ne fait qu'effleurer son sujet, mais ne le touche pas de plein fouet. Elle décrit les contours de ce qu'elle ne peut pas nommer. À tâtons, elle parle de ce qui se trouve autour — peau, sexe, cheveux, un sourire aperçu au moment opportun — pour ne pas avoir à se saisir directement de ce qu'elle veut signifier. Pour ne pas le détruire en le nommant. Les descriptions, dans *Anna, l'hiver*,

³ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, p. 21.

DIRE LA SURFACE

sont toujours porteuses d'un autre sens, le plus souvent d'un malaise qui se joue justement dans le regard.

Le pourtour de ce que le texte cherche à porter — silhouette de ce qui est véritablement dit — contient en lui-même l'essence du texte. Surface non seulement des choses décrites, mais aussi, et surtout, des impressions que l'écriture ne peut traduire de façon directe. Il lui faut faire un détour pour que ces dernières apparaissent en filigrane.

Taches de lumière des mots contre lesquelles se dessinent, à contre-jour, des ombres de sens.

*

L'écriture de la surface n'a pas peur de dire : elle connaît simplement ses limites. Ce qu'en elle-même elle considère insoutenable — le sentiment, l'engagement du sujet regardant dans ce qu'il regarde —, elle le traduit en impressions, tant par les mots que par le style. Phrases qui s'arrêtent subitement ou qui commencent de façon aussi abrupte, de façon à traduire les mouvements du regard et de la pensée; surcharge, par moments, alors que les yeux s'attardent. Cette fascination, traduite dans la langue du narrateur par ces phrases où l'on peut lire le déplacement des yeux, par laquelle il intervient plus directement encore qu'en disant « je ».

La réalité, dans mon roman, n'est déjà qu'une impression. « Nos images de la réalité ne sont le plus souvent que des images d'images, donc des fantômes⁴. » Cette perte du réel qui succombe à sa représentation

⁴ *Ibid.*, p. 16.

entraîne un vertige perceptif, comme si le narrateur était prisonnier derrière sa rétine.

*

Le texte ne survient qu'après la blessure qui lui a donné naissance. En tant que réflexe de défense, il est inutile. L'écriture ne parvient jamais à réparer la plaie originelle. Pas comme elle le voudrait. Elle n'arrive pas à la racheter, pas même en lui donnant une valeur d'objet d'art.

La victime d'un meurtre tente d'interposer ses mains entre la lame qui la tue et son corps. Elle sait, de toute façon, que cela ne sert à rien.

L'écriture, c'est l'entaille que laisse le couteau dans la paume de la main. Mais après, comme si le cadavre lui-même se défendait. Ou tentait de se réparer lui-même, de boucher les trous par lesquels son sang a déjà fui. L'écrivain essaie de prévenir le malheur qui s'est déjà produit.

*

Je m'enferme avec Serrano dans la morgue. Les visages sont voilés. Le silence n'en finit plus de m'écraser.

La seule voix qui reste est la mienne. Elle est affûtée à force de deuil. En parlant pour eux, je me porte témoin de ce qu'ils ont vécu, mais surtout de ce qu'ils auraient pu vivre. Ces histoires inventées, elles le sont pour eux. Pour les défendre, et peut-être un peu pour les justifier. Ce que la littérature donne de sens, au-delà de la vie quotidienne.

*

DIRE LA SURFACE

J'écris parce que je suis vivant, parce que d'autres n'ont pas survécu. Parents, grands-parents, amis. J'écris parce que me taire, c'est mourir.

*

Les photographies de Serrano sont autant de silences, séparés par l'obscurité insondable de la mort et de l'oubli. Dans la morgue, cette ampoule suspendue au plafond, au-dessus des cadavres, pendant que le photographe prend ses clichés, dessine un rideau de lumière crue. Rien d'autre, cette densité lumineuse qui nous pousse à nous taire et tient le bruit à l'écart. Puisque nous croyons que le silence est une marque de respect. Ne nous sommes-nous jamais demandé si eux, les morts, s'accommodaient de la parole des vivants mieux que de leur silence?

La voix de la mort, cette absence du souffle, n'est pas un bruit : elle appartient autant aux cadavres qu'à ceux qui les regardent, qui les lisent. Leur silence — si différent du nôtre, rien à voir avec la peur de parler — est un espace qu'ils habitent, un vide qui nous pénètre quand nous nous retrouvons près d'eux; c'est comme ça qu'ils parlent, par ce silence de l'absence qui dit tout ce qui compte vraiment.

*

Partout dans le noir, au-delà de la zone éclairée qui permet de voir les corps, il y a la vie. Je suis là-bas, loin des morts et de leur peau. Je suis ailleurs, du côté des vivants. Mais quand j'écris, je m'en sens un peu moins loin, même si, dans mon roman, je parle de ce qui a trait à la vie : le sexe, la transpiration, les cigarettes, le fait de se réveiller le matin et de souhaiter continuer à dormir pour toujours. Ce n'est pas tant le sujet du texte qui importe, mais le regard

qu'il porte sur sa propre dimension thanatologique. *Anna, l'hiver*, au fond, c'est le reflet de la mort, le regard que porte un sujet vivant sur cette finitude qu'il souhaite tant embrasser.

L'acte d'écrire est celui d'entrer dans la lumière, dans la zone éclairée par les projecteurs du photographe, de se coucher avec les morts et de dire ce qu'ils ne pourront plus jamais dire. De se taire, aussi. De se taire et d'écrire. C'est dans la proximité des cadavres que je peux vraiment vivre — devenir moi-même leur reflet, un regard porté sur eux —, loin de l'obscurité où je n'arrive plus à voir les autres, ou à leur trouver du sens.

*

L'œuvre tout entière de Mishima est teintée de cette quête d'une beauté qui prend un sens éthique, de l'union nécessairement fatale du sujet avec des idéaux qui le dépassent. Pour l'auteur, le beau et le sacré ne sont qu'un. Et la lutte qu'ils opposent au monde profane — celui de la « laideur », des choses matérielles — ne peut qu'avoir des conséquences catastrophiques. C'est sur ce plan que se joue la sensualité si présente dans l'univers de l'auteur : cette beauté, toujours vue de l'extérieur — comme pour le garçon qui, dans *Le marin rejeté par la mer*, épie la nudité de sa mère — doit immuablement se solder par le désastre.

Pour ces personnages aux motivations troubles, rencontrer la beauté, c'est accéder à un état supérieur, même à travers la mort, à un état de pureté qui les efface, en tant qu'êtres matériels, imparfaits. Qui les détruit.

*

DIRE LA SURFACE

L'effroi, aussi, indéniable devant la nudité des morts. C'est le premier mouvement, porteur de ce scandale qui a entouré *The Morgue*. On a eu l'impression — certaines personnes, du moins — que cela ne devait pas être vu. Que les images portaient atteinte à la dignité des corps.

Ceux qui ont vu l'exposition sauront que le mouvement contraire s'opère : l'acte de photographier est en fait une restitution. En brisant le tabou consistant en ce refus de voir les morts autrement que maquillés, réparés, inoffensifs dans un salon funéraire, quelque chose est donné aux deux partis de cette équation du regard. À eux, on rend le droit d'être vus, sans masque ou maquillage, sans la protection du linceul. Une fois abandonnée l'occultation, le spectateur est forcé de reconnaître leur humanité. Pour nous, sujets regardant, ce qui est gagné dans l'échange est moins facile à cerner, malgré le choc initial de la confrontation. En les voyant, couchés dans la lumière avec leur peau presque transparente, c'est notre propre mortalité qui nous est révélée, à nous qui vivons en attendant.

*

Sans doute voudrions-nous — craignons-nous, d'un même mouvement — qu'ils nous répondent quand, à l'oreille, nous leur murmurons des choses tendres.

*

Je suis tributaire de la mort quand j'accepte de poursuivre l'œuvre de la mémoire. D'entraîner mes souvenirs vers d'autres, non par générosité, mais pour moi, puisque c'est dans leur mémoire à eux que se joue ma survivance. Je tente, par l'écriture, de durer moi-même au-delà de ma propre vie.

*

Du singulier au multiple, la mort ne connaît aucune limite. C'est elle qui écrit l'Histoire, qui remplit les tombeaux de l'anonymat. Chaque jour, tous ces morts, dans les rubriques nécrologiques du monde entier, peuvent se multiplier à l'infini pour composer une Histoire qui ne se construit que de disparitions :

C'est la même cohorte de pieds, de regards, de corps dénommés, parcourus des mêmes émotions, qui occupe toujours la même planète, inapte à ses habitants. Ce terrain unique. La même géographie depuis avant les siècles. Un même territoire, des jardins aux charniers⁵.

Cette Histoire qui nie l'individu, c'est celle de la ressemblance. Celui qui meurt perd son statut de personne : il devient un nombre, une donnée historique. Il est additionné aux milliards d'autres morts qui l'ont précédé.

Chacun ses propres pertes, mais le deuil se veut global : il ne reconnaît plus les individus, non plus que les corps particuliers, mais seulement les masses traumatiques, les blessures du plus grand nombre : « [...] c'est qu'une certaine Histoire prend en charge la mort et l'occulte, mais précisément en la distribuant⁶ ».

Dans ce mouvement qui nie l'individualité, l'histoire d'une mort vécue de façon personnelle n'a aucune place, aucune importance. En écrivant des romans – qui ont du

⁵ Viviane Forrester, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1980, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

DIRE LA SURFACE

reste peu à voir avec les deuils que j'ai moi-même vécus –, je peux construire une histoire qui prend en compte l'individualité. Le roman est la meilleure réponse à l'Histoire des collectivités, sa contrepartie.

*

Contact. Cette sensation du toucher qui me manque. Ou pire encore : je sens le manque de ces contacts qui ne sont pas vains et ne s'oublent jamais. Comme dans les romans. Poser la main sur quelqu'un. Que ce geste ne se perde jamais avec les autres mains qui se sont posées au même endroit, qui ont fait les mêmes mouvements. Et qui les feront encore, longtemps après. C'est que dans les textes, ces gestes tendres sont motivés, bien plus que dans la vie; quand on lit un roman et qu'un personnage en touche un autre, on sait l'importance de cette main sur une épaule, sur un genou. Comme si personne ne l'avait fait avant et ne devait le refaire après. Ces mots, « il posa une main sur sa cuisse », on en fait, en les lisant, une chose unique et rien ne compte plus que cette main-là sur cette cuisse-là.

Seule l'écriture me permet de restituer cette sensation d'importance. Dans un roman, il est possible de poser ces gestes puisqu'il n'y a pas d'avant ou d'après. Le temps et la répétition de ces gestes, sans être annulés, sont contenus entre la genèse de l'univers décrit et sa finalité. Rien ne saurait exister à l'extérieur d'un roman et, à l'intérieur, rien n'est gratuit.

*

Chaque jour, je prends un crayon et j'écris quelques lignes. Pour durer. Pour ne pas mourir. Mais aussi pour quelque chose de bien plus important que j'ai de la

difficulté à nommer. Le devoir. Le sentiment d'avoir à écrire ces mots : si je ne le fais pas, ils manqueront, au moins à quelqu'un. Ils n'existeront jamais. Ces quelques lignes s'ajoutent à un monde qui n'a de sens que dans la répétition. Participent d'un tout qui ne peut exister que par le mouvement de l'écriture; de gauche à droite, d'hier à demain.

Chaque mot que j'écris est précédé d'un autre mot, d'autres lambeaux de texte écrits le jour précédent. L'écriture a valeur – parce que sans être continue, elle est constamment répétée – de rituel. Tentative pour l'auteur d'invoquer le sens, de le faire apparaître pour lutter contre une Histoire qui signifie sa perte. Combat perdu d'avance, puisque la vie elle-même joue contre celui qui écrit : il ne peut se distinguer des milliards d'autres êtres humains et se perd dans la multitude. Mais s'il peut maintenir cette quête du sens, la poursuivre chaque jour, inlassablement, il lui semble que l'acte d'écrire, d'enregistrer sa quête sous la forme de ces histoires inventées, lui permettra, sinon de triompher de l'Histoire, au moins d'exister malgré elle.

Je voudrais raconter toutes ces vies tendues à perpétuité vers leur finitude. Pleines à la fois d'une peur et d'un désir de mourir sans cesse grandissants, elles voudraient se voir justifiées à travers la mort, en toute dernière instance.

*

Le vide, celui qui précède le texte. Mais pas une absence inerte, puisque ce vide – vacuum de ce qui précède l'acte de langage de l'écriture – attend d'être rempli. Avec une nécessité impérieuse. Recherche obsessionnelle pour relever l'importance de chaque chose, besoin, non plus de sens, mais de la quête même de ce sens, jamais résolue. Vide qui attend d'être comblé, plein d'espoir. Vide que l'on peut

DIRE LA SURFACE

habiter, que l'on doit habiter – d'une façon qui ne peut être que fragile – afin de comprendre l'impossibilité de la plénitude. Ce vacuum témoigne d'un manque; il obéit à cette logique de l'absence, des choses que l'on voudrait tirer à soi pour les étreindre. Face à l'autre, je ressens l'obligation d'un dépouillement que je vis avec une acuité presque religieuse dans l'écriture, alors que l'autre devient le lecteur – tout lecteur.

J'écris le ventre plein de cette faim de l'autre. Texte-vertige qui cherche à toucher une totalité qui ne peut que lui échapper. Rien que des mots. Tout ce qui compte.

*

Chaque jour, je prends un crayon et j'écris quelques lignes. Sachant qu'à chaque détour, quelque chose en moi s'effondre, accepte de s'effondrer et que ce qui reste – des mots sur du papier, sur l'écran de mon ordinateur – sert de témoin à l'érosion qui s'effectue en moi.

*

Chez Serrano, c'est la surface qui est le sujet, le tégument tel qu'on le conçoit en anatomie. Impossible pour le regard d'aller au-delà de la peau : il ne fait que glisser le long de la chair et des blessures. Ce parcours, en le nommant dans chacune de ses courbes et circonvolutions, on l'écrit et le décompose selon cette poétique que j'appellerai la *langue de surface* :

L'écrivain est cet être qui prend le temps de faire montre, par le biais du poétique ou du romanesque, de tout ce qu'un « tégument » est à même de couvrir, d'envelopper – voire de

préserver —, qui se donne les moyens de décrire ce qu'une toile est capable de laisser voir, ce qu'elle couvre et découvre en même temps : ces diverses choses que sans la peinture nous ne pourrions voir⁷.

L'écriture, aussi en tant que regard, en tant que mémoire du regard porté sur le corps et sur le monde. Cette langue de dérive qui parvient seule à dire la peau, à dire le trajet des yeux et des mots sur la surface du corps.

Je voudrais d'une écriture sans voile, qui dirait la surface avec les mots qui lui sont propres, les noms qui la composent : pores, poils, tous les orifices aussi semblant donner accès à cet intérieur qui n'est jamais qu'une autre surface. « L'écrivain aurait en priorité affaire à tout ce qui s'apparente au "tégument", à tous ces jeux de surface (ou de couverture, de protection, de secret) qui ne cessent de se produire ici et là [...] Il ne cesse d'interpréter ces restes en les recadrant⁸. » Une écriture « tégumentaire » : qui a pour qualité propre de s'approcher au maximum de son sujet sans jamais le toucher.

*

Ces mots qui effleurent et dont les lignes suivent le tracé de corps, de jours que je n'ai jamais vécus, ces mots, je suis le seul à pouvoir les dire. Et si je ne le fais pas, ils seront perdus. Mais il faut, en écrivant, déjouer l'image, la trahir un peu puisqu'il est impossible de vraiment la traduire — sinon peut-être par la poésie. « La phrase a une vitesse

⁷ Jean-Claude Rey, « La peinture et son roman », *Andres Serrano : Le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

linéaire qui est en contradiction avec la fixité de l'image⁹. » Le regard est linéaire, même dans ses circonvolutions. Le parcours perceptif des yeux sur l'objet raconte une histoire et participe de la narrativité du roman. Au détour de chaque phrase, je donne vie à des morceaux de chair. Ou à leur surface, puisqu'il est impossible de les pénétrer en profondeur sans les détruire. Même avec des mots.

*

Cette mémoire que l'on nomme le deuil, qui n'est jamais que le souvenir de regards portés sur la chose disparue. L'articulation de cette mémoire sous forme de mots, de phrases. C'est ainsi que l'on reconstruit des histoires, à partir de morceaux épars que l'écrivain vient cueillir dans nos yeux à nous qui avons vu.

*

Les personnages sont autant de poupées inertes pour lesquelles l'écriture romanesque représente quelque chose de vital : la chance d'exister, aux yeux du monde. De se soustraire à l'immobilité de la mort. Pour tous ces êtres fictifs qui n'ont d'autre existence que celle prêtée par le roman, l'enchaînement des mots représente le seul principe dynamique qui soit : chaque phrase est pour eux un battement de cœur, l'incantation qui les ferait apparaître.

Le mouvement de la langue, dans le texte, permet à ces corps d'advenir, les mots opérant la même fonction que le regard d'autrui; c'est le verbe qui vient animer le personnage, qui remplace les yeux que l'on poserait sur lui et qui lui permettraient de prendre vie.

⁹ Bernard Noël, *op. cit.*, p. 12.

PATRICK ST-AMAND

*

L'écriture est une blessure défensive.

Geste de protection en bout de ligne futile : nous ne survivons pas. Comme les cadavres silencieux de Serrano, raconter notre histoire en longs murmures.

Écrire. Se défendre contre le temps et perdre à coup sûr. Essayer pourtant, toujours. De ne pas mourir.

Bibliographie

- BALLARD, James Graham, *Crash*, Londres, Vintage, 1995.
- FORRESTER, Viviane, *La violence du calme*, Paris, Seuil, coll. « Fiction Et Cie », 1980.
- LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998.
- MISHIMA, Yukio, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- _____, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995.
- _____, *Le pavillon d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- _____, *Le soleil et l'acier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.
- MISHIMA, Yukio, et Yasunari Kawabata, *Correspondance*, Paris, Albin Michel, 2000.
- REY, Jean-Claude, « La peinture et son roman », *Andres Serrano : Le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud, 1994.
- SERRANO, Andres, *The Morgue*. Catalogue d'exposition (Reims, Palais de Tau, du 5 au 30 mai 1993), Paris, Galerie Yvon Lambert, 1993.
- NOËL, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

PATRICK ST-AMAND

ST-AMAND, Patrick, *Anna, l'hiver, suivi de Fleshwounds*,
Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à
Montréal, 2001.