

Nier son nom

Les dispositifs du reniement et de l'affirmation de soi dans l'oeuvre de Denis Vanier

Denying One's Name

Mechanisms of Self-Disowning and Self-Assertion in the Work of Denis Vanier

Catherine Mavrikakis

Volume 32, Number 1 (94), Fall 2006

Denis Vanier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/014702ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/014702ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mavrikakis, C. (2006). Nier son nom : les dispositifs du reniement et de l'affirmation de soi dans l'oeuvre de Denis Vanier. *Voix et Images*, 32(1), 25–36. <https://doi.org/10.7202/014702ar>

Article abstract

Double negation and denial are embodied in Denis Vanier's first name and surname. Starting from an awareness of this fact, the purpose of this article is to reflect on the processes that legitimize the writer's name and work. Books are a mechanism intended to counter the self-repudiation that is found throughout Vanier's poetic work. The legitimation of writing takes place through the establishment of a network of names of well-known artists and writers who sign and countersign Vanier's work in multiple prefaces and infinite quotations scattered throughout the books. There is also a proliferation of photographic portraits of Vanier on the cover of his books. In these photographs, Vanier exhibits a body that is both organic and Christ-like. The photographs are used to make the poet's physical presence into a bulwark against self-negation. Vanier specifically focuses on the figure of Judas, the traitor, in order to ensure—through an infinite series of negations—the sovereignty of his poetry.

NIER SON NOM.

Les dispositifs du reniement et de l'affirmation
de soi dans l'œuvre de Denis Vanier

+ + +

CATHERINE MAVRIKAKIS

Université de Montréal

RÉSUMÉ

À partir du constat de la double négation et par là du reniement inscrits dans les nom et prénom de Denis Vanier, il s'agit de penser les processus de légitimation du nom et de l'œuvre. Les livres créent un dispositif tentant de contrer l'abjuration de soi qui traverse le travail poétique de l'écrivain. La légitimation de l'écriture se fait dans la mise en place d'un réseau de noms d'artistes et d'écrivains connus qui vont signer et contresigner l'œuvre de Vanier dans les préfaces multiples et les citations infinies qui jonchent les différents livres. On assiste aussi à une surenchère de portraits photographiques de Vanier sur les couvertures de ses livres. Ces photos sont là pour faire de la présence physique du poète un rempart contre le reniement de soi. C'est la figure de Judas, celui qui trahit, que Vanier développe tout particulièrement afin de parvenir, à travers un mécanisme infini de négations, à affirmer la souveraineté de sa poésie.

Sur les livres de Denis Vanier, un homme se donne à voir. Le corps de Vanier est montré sur la plupart des couvertures de ses recueils, photographié, reproduit sur la face et le dos de maints ouvrages publiés. La présence du visage, de la peau de l'écrivain vient doubler la signature de celui-ci, voulant ainsi inscrire quelque chose que le nom ne peut porter seul. Dès que l'on prend la mesure de l'ampleur de l'œuvre, dès que l'on accumule sur une table de travail les textes de Vanier, l'on est vite étonné de constater combien le poète, par son corps, par sa peau, est présent sur ses livres, en écho à sa propre signature qui devrait pourtant savoir tenir lieu d'indice référentiel, qui pourrait suffire à faire signe à l'existence de l'écrivain. Les portraits photographiques de Vanier posent la question d'un redoublement de la marque du poète au cœur même de ses livres, de la répétition de l'inscription de soi. Signer de son nom un texte revient vite dans l'œuvre de Vanier à doubler son patronyme d'une image de soi qui, en quelque sorte, permet de garantir l'authenticité du *seing* en donnant la preuve de la réalité du signataire et de la légitimité du nom.

Denis Vanier ne peut qu'être hanté par le reniement et la négation à lire et à entendre dans le déni de son prénom, Denis, et dans la promesse du « va nier » inscrite dans son patronyme. Le nom pour le poète est pris dans sa propre palinodie. De plus, sur chaque couverture de livre, Denis Vanier fait la promesse de nier le titre même de l'ouvrage qui suit son nom. N'oublions pas ici que l'expression « renier son sang » est le titre d'un recueil de Vanier publié en 1996¹. Sur la couverture du livre, on peut donc lire à la suite du nom de Denis Vanier le mot « renier », qui reprend le patronyme du poète en faisant entendre le sens de celui-ci et en soulignant le rapport à une abjuration manifeste. Tout se passe comme si Vanier devait nier et nier encore. Il y a ici nécessité de nier au moins deux fois, de nier et de re-nier, afin de pouvoir faire de l'œuvre une affirmation d'elle-même. L'écrivain est pris dans la nécessaire négation de ses nom et prénom, eux-mêmes déjà pleins de l'idée d'abjuration. Il s'agit de « vendre la mémoire de ses ancêtres² », de conjurer par des reniements supplémentaires la fatalité du patronyme hérité :

À la résurrection des corps
je vendrai ma race
pour frauder encore³.

Telle serait donc la promesse poétique. C'est ce travail conjuratoire qui semble être le moteur de l'écriture chez Vanier. Il faut à tout prix sortir de l'emprise du maléfice des mots attribués par la tribu familiale et faire œuvre sans fin de cet exorcisme. Or, pour Vanier, il ne s'agit pas simplement de purger son nom, de laver l'offense faite à soi-même dans le déni de soi. Vanier ne sort pas de la négation. Au contraire, il fait de celle-ci un principe créateur et va généraliser cette pratique du reniement. L'image de Pierre qui a renié le Christ trois fois est souvent pensée, chez

+ + +

1 Denis Vanier, *Renier son sang*, Montréal, Les Herbes rouges, 1996. 2 *Ibid.*, p. 15. 3 *Ibid.*, p. 35.

lui, avec celle de Judas qui trahit encore davantage Jésus. Si dans un premier temps il serait possible de croire qu'il y aurait pour le nom une épreuve cathartique et qu'un acte purificateur, le baptême par exemple du traître Judas, pourrait laver de tout, on s'aperçoit rapidement qu'au contraire Vanier va nier encore, se perdre, se noyer dans les eaux sales de son abjection. Il écrit :

Le baptême de Judas
m'a lavé en polluant l'eau
dont on asperge les enfants rouges
ne buvant qu'aux abreuvoirs d'eau plate
c'est alors qu'elle me demande
de ne plus la toucher
et de me noyer dans cette eau déchue
jusqu'à j'en sois incapable d'aimer⁴.

On peut lire aussi sur la question de la souillure par soi de l'eau : « Ils m'ont distillé en eau im potable⁵. » C'est par la pollution de la pureté, par la contamination de l'eau salvatrice et l'immersion dans l'infâme, dans la déchéance que Vanier tente de quitter l'incantation porteuse de malheur qu'est son nom. Par la multiplication des reniements, par le plongeon dans la saleté qu'il génère, Vanier veut contrer l'avènement de sa propre trahison. Pour cela, il faut trahir et se trahir encore et accomplir le devoir nécessaire de l'ignoble. Dans le poème intitulé « Je te lavais », que l'on retrouve dans *Porter plainte au criminel*⁶, Vanier décrit clairement la tâche qui lui incombe : « Je ne pensais pas/d'avoir à pourrir publiquement/avoir à me battre contre moi-même⁷. » Vanier peut ainsi écrire sous le signe de la lutte.

Cette angoisse d'une généralisation de la répudiation de soi que le nom dicte n'est pas simplement présente dans le rapport que Vanier entretient à son patronyme. Elle dirige la pensée de l'œuvre, la construction et la forme de celle-ci. Devant le constat de l'autonégation double des nom et prénom qui ne font que déjouer la signature et le travail de l'écrivain au moment où ils inscrivent ceux-ci, et qui mettent le désaveu au cœur du procès de la signifiante et de l'existence, Vanier n'a d'autre choix que d'adjoindre à sa signature cette présence photographique qui cherche inlassablement à court-circuiter le fonctionnement de l'impossible paraphe et de l'abjuration de soi. Le portrait en image ne permettrait pas de faire l'économie de la négativité promise du nom de Vanier, mais il en limiterait le devenir catastrophique et ainsi contrôlerait la nécessaire mise en scène du reniement de soi.

C'est à partir de ce processus d'impossible légitimité d'une signature qui toujours se nie, qui toujours va se nier, qu'il faut comprendre tout le dispositif de légitimation qui fonde les œuvres de Denis Vanier. Suzanne Paradis, dans la préface qu'elle fait à *Rejet de prince*⁸, écrit qu'il faut « [b]iffer systématiquement les

+ + +

4 *Id.*, *Le baptême de Judas*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998, p. 39. 5 *Id.*, *Je*, Longueuil, Image et verbe Éditions, 1965, p. 35. 6 *Id.*, *Porter plainte au criminel*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001. 7 *Ibid.*, p. 49. 8 *Id.*, *Rejet de prince*, Montréal, VLB éditeur, 1983.

dédicaces, citations, les préfaces (celle-ci comprise) et tout le blabla ingénieux dont [Vanier] entoure la matière explosive de sa poésie⁹». Il est bien sûr important de ne pas laisser les mots de Vanier se donner simplement pour amputés à cause de la présence de multiples prothèses dont l'œuvre veut se doter et qui font de celle-ci un ensemble où la composition et l'assemblage sont des principes. Le «blabla», le brouhaha des voix, le brouillage visuel, tout ce dispositif dans lequel Vanier publie ses livres ne doit pas être considéré comme une simple esthétique de l'opacité où le parasitage est lié à un surplus d'explications ou d'illustrations, les dessins et les photos étant omniprésents dans les ouvrages du poète. Il y a chez lui, dans la machine péri-textuelle qu'il met en place, une tentative de légitimation et même d'inscription de l'œuvre dans un embrouillamini de noms d'écrivains, d'artistes. Cette confusion lui permet d'échapper au fardeau de l'apostasie de sa lignée et de son nom propre. À l'idée d'une filiation linéaire, Vanier préfère le dispositif réticulaire de l'entrelacement des liens. Il faut ici penser les rapports établis entre le travail du négatif de la nomination, le reniement possible de la signature au sein même de celle-ci et la surprésence péri-textuelle qui limite la portée maudite du patronyme. Claude Gauvreau et Patrick Straram dans leurs préfaces à *Pornographic delicatessen*¹⁰ ou encore à *Lesbiennes d'acid*¹¹, Suzanne Paradis dans *Rejet de prince*, Jean Basile dans *Cette langue dont nul ne parle*¹², Reynald Connolly dans ses illustrations pour *Je*, pour ne nommer que ceux là, ne viennent pas simplement ajouter quelque chose à l'œuvre et présenter au lecteur un écrivain ou un ouvrage. Leur signature sert, encore davantage que ne le font tous les mécanismes habituels de préfaces aux ouvrages, à soutenir, à appuyer le nom du poète, défailant. Elles permettent à Vanier de tisser, à même ses livres, des noms qui peuvent se coudre au sien et par là faire exister celui-ci. Ainsi les dédicaces nombreuses, où les noms et les prénoms des destinataires s'entassent¹³, se chevauchent, où les citations mises en exergue, au sein desquelles les noms patronymiques des auteurs se doivent d'être bien présents, montrent clairement la nécessité pour Vanier de faire signer et contresigner son œuvre par des personnes aux noms connus ou reconnus. Ajoutons ici que Vanier a publié plusieurs textes en collaboration avec sa compagne Josée Yvon. Je pense, par exemple, à *L'âme/défigurée*¹⁴, *Travaux pratiques*¹⁵ et *Koréphilie*¹⁶. Tous ces noms ajoutés à celui de Vanier dans ses livres ne font pas concurrence à la signature de l'écrivain, mais au contraire viennent fonder celle-ci et empêchent sa propre résorption dans ses négations.

+ + +

9 Suzanne Paradis, «Préface», Denis Vanier, *Rejet de prince*, op. cit., p. 14. 10 Denis Vanier, *Pornographic delicatessen*, Montréal, Éditions Estérel, 1968. 11 Id., *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, 1972. 12 Id., *Cette langue dont nul ne parle*, Montréal, VLB éditeur, 1985. 13 On peut penser simplement à *Lesbiennes d'acid* qui comporte quatre préfaces. 14 Denis Vanier et Josée Yvon, *L'âme/défigurée*, Talence (France)/Herstal (Belgique), Le Castor Astral/l'Atelier de l'Agneau, 1984. 15 Id., *Travaux pratiques*, t. 1, (1970-1984), Sainte-Foy/Montréal, Rémi Ferland/Éditions Transpercées, 1987. 16 Id., *Koréphilie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1981.

LE PATCHWORK DE L'ŒUVRE

C'est dans le nom des autres que Vanier peut sortir de la défaite de son nom propre, la défaite de l'avènement de l'œuvre. L'on repère ainsi chez Denis Vanier une logique à la fois de l'hétéroclite et de la suture qui fait que le corps du nom propre a besoin de greffons, de noms d'artistes et d'écrivains afin de pouvoir trouver la force d'exister. Le livre se présente alors comme capable de porter en lui ce ravaudage des noms propres cousus les uns aux autres, qui prennent place dans le patchwork patronymique des pages et des couvertures. Ce mélange textuel d'éléments hétérogènes semble infini et le nom de Vanier peut se coudre à beaucoup d'autres noms. Ainsi le livre se voit pris dans une surenchère de signatures, comme s'il était le tissu textuel des noms qui viennent dessiner sa trame.

Le mouvement de légitimation de soi est ici fort complexe et Vanier destine son nom et ses livres à beaucoup d'instances tout au long de son œuvre. Mais il aime aussi être le destinataire des signatures des autres écrivains ou personnages convoqués. Les livres mettent en scène aussi bien un « À Vanier » de Gauvreau, de Straram et de tous les autres signataires possibles que de multiples envois et dédicaces à ceux que le poète choisit. Le nom est pris dans un réseau sans fin de renvois et d'adresses. Il existe dans une configuration qui est à l'image des dessins psychédélics affectonnés par Vanier et dont on retrouve des exemplaires dans ses livres. *L'épilepsie de l'éteint*¹⁷, par exemple, porte sur sa couverture une peinture acrylique d'Anonyme Sansregret où l'imbrication des dessins les uns dans les autres forme un enchevêtrement infini de lignes, de courbes, de sinuosités tordues à l'extrême. Ce labyrinthe de traits donne l'impression d'un réseau aux potentialités démesurées, capable d'englober toute image présente ou à venir. En effet, comme le dessin ne semble avoir ni commencement ni fin, il porte en lui ce qui pourrait venir s'adjoindre à lui, se coudre à son cadre qui le déborde déjà en quelque sorte. La question des noms de Vanier, du nom du poète abouté à celui de tous les autres signataires imaginaires et réels de ses livres, s'appuie sur cette pensée d'une mise en réseau des éléments, qui s'enfilent les uns dans les autres, et sur une économie de l'entrelacement où les points de contact entre les différents noms ou dessins se multiplient pour créer un lieu de chaos sans fin. Cette structure, où la disparate domine pour devenir la norme, est génératrice de toute l'œuvre du poète. En effet, ce ne sont pas seulement les noms qui s'entrecroisent et s'agglutinent dans les livres de Vanier. Le lecteur a affaire à une esthétique du télescopage où s'interpénètrent peintures, dessins, collages, gravures, photographies diverses, lettres envoyées par et à Vanier¹⁸, préfaces, postfaces, citations pour donner naissance à des ouvrages eux-mêmes psychédélics, c'est-à-dire manifestant toutes les condensations et méandres de la psyché.

Ce principe d'incorporation de divers éléments au cœur même du livre donne la possibilité au poète de trouver pour la littérature un corps composite, qui s'incarne

+ + +

17 Denis Vanier, *L'épilepsie de l'éteint*, Trois-Rivières/Cesson-La-Forêt (France), Écrits des Forges/La Table rase, 1988. 18 Voir *L'épilepsie de l'éteint* où sont reproduites une lettre manuscrite de Vanier et une autre d'Yvon Boucher.

dans son hétérogénéité. Ainsi, la langue anglaise, que l'on retrouve dans les titres des recueils (*Pornographic delicatessen*) vient adhérer au français de Vanier (je pense à l'expression « lesbiennes d'acid » où le mot anglais s'agglutine au mot français) et s'intègre aux poèmes au détour des unités du lexique, des phrases et des chapitres. Des substantifs d'autres langues viennent aussi participer à ce corps-labyrinthe du texte. Ce type de représentation littéraire, que l'on pourrait qualifier de baroque comme l'a fait Jean Basile¹⁹ et que je préfère penser avec l'aide du mot psychédé-lisme, renvoie à une structure qui se nourrit de tout ce qui se présente à elle et qui intègre en elle tout ce qui lui est étranger. Le nom de Vanier et ses textes pourraient se comparer à des corps auxquels l'on implante un fragment de tissu ou un organe d'un donneur lors d'une greffe ou d'une transplantation. Or, il faut imaginer que cette implantation se donne comme infinie et comprendre ainsi que les greffes sont pensées comme illimitées, en appelant toujours d'autres.

La façon dont Vanier annonçait à l'intérieur de ses livres ses parutions à venir (qui n'ont d'ailleurs pas systématiquement eu lieu) est symptomatique de cette volonté de penser son œuvre dans une surenchère de textes. Chacun des livres de Vanier se conçoit sur le modèle du patchwork, mais la totalité de l'œuvre, elle aussi, doit être vue comme le lieu d'un assemblage incessant qui convoque d'autres textes, d'autres noms à venir se coudre à l'ensemble des livres, à restreindre la charge maléfique du nom et à en découdre avec l'auteur.

L'idée du receveur universel qui, on le sait, est une personne qui peut recevoir le sang des autres groupes sanguins, aide à comprendre le mécanisme d'accueil dans le corpus et le corps de Vanier. Il est possible ainsi d'entrevoir la nécessité qu'a le poète de voir son sang, son nom, ses textes mêlés au sang, aux noms, aux textes des autres. Dans ce mélange qui fait entrer dans l'organisme de Vanier et dans la structure de ses textes des organes étrangers, le poète parvient à renier, à trahir son sang, son nom et à affirmer de façon paradoxale son existence. Dans l'entreprise qui consiste à noyer son nom au milieu de celui des autres, Vanier peut se permettre de penser à l'affirmation de l'œuvre.

L'HOMME BLESSÉ ET LES SOUILLURES DU MOI

Ce désir de mettre au monde une souveraineté de l'œuvre, que le démenti inscrit dans le nom empêche, se donne aussi à voir dans l'étrange rapport que Denis Vanier entretient avec les images de lui-même. Si, dès le premier recueil de poèmes, *Je*, il est question pour « le jeune poète de Longueuil²⁰ », comme le baptise Gauvreau, de faire la place à un moi que le titre met en évidence — et expose —, la présence photographique de Vanier dans ses ouvrages se fera, au cours des années et des publications, de plus en plus insistante.

+ + +

¹⁹ Jean Basile, « Préface », Denis Vanier, *Cette langue dont nul ne parle*, op. cit., p. 17. ²⁰ Claude Gauvreau, « Préface », Denis Vanier, *Je*, op. cit., p. 7.

Ce corps représenté demande un regard presque médical, scientifique à poser sur la peau du poète photographié. Cet appel à un œil qui constate les blessures, les entailles faites à la chair marque d'une certaine façon le rapport de l'écrivain au monde. Il faut ici penser les nombreux tatouages que porte Vanier non seulement comme des dessins à la surface du corps, mais comme des rappels, des échos à la structure psychédélique des livres où les éléments s'enchaînent. De plus, ces tatouages sont aussi de véritables marques, petites fentes créées dans l'épiderme. Vanier parle de ces atteintes à l'intégrité physique. Il écrit : « Avant j'écrivais, aujourd'hui je mutile²¹. »

En ce sens, le livre crée une véritable anatomopathologie, la science qui a pour objet l'étude des lésions anatomiques. Et le lecteur devient celui à qui incombe d'examiner les plaies de Vanier, ses scarifications, mouchetures et ses squames, ses productions. Ce sont « des prélèvements, ponction et "prises de sang"²² » :

En ce qui me concerne, il s'agit de descriptions cliniques. Ces poèmes biologiques sont, tout compte fait, la métaphore hyperréaliste qu'inspire l'agression neurologique dans le corps [...].

Enfants, nous rêvions « d'offrir nos corps à la science »²³.

Écrire revient à donner à lire le corps biologique, à faire du clinique le lieu d'un don de soi où le désir de connaissance, de maîtrise est très présent, mais où la thérapeutique n'est pas à l'œuvre puisque le corps est perçu comme mort dans son ouverture et son offrande à la science : « Une biopsie de la tête au cul, /s'exclame le médecin/il faut tout savoir de cette plaie²⁴. » Vanier ne guérira jamais d'être ce corps couvert de plaies. C'est donc l'impossible thérapeutique de soi qu'il a perpétrée sans cesse dans la reprise de son image sur ses livres, et le lecteur n'est pas appelé à guérir les blessures de l'écrivain et de l'écriture, il est plutôt convié à les examiner. Vanier montre au lecteur son corps meurtri, incapable de penser sa guérison :

J'ai un corps absolu
transformé en plaies plates
certaines en bijoux et couronnes,
d'autres en farces et attrapes²⁵.

L'attention que le lecteur doit porter au texte et au corps de Vanier n'existe que dans la suspension d'un jugement esthétique, du beau, du laid, du noble (« bijoux et couronnes ») et du grotesque (« farce et attrapes »). Ainsi le regard excède les catégories de l'empathie. Il doit se concentrer sur les preuves des marques faites sur le corps et sur les manifestations du sang, de l'infection et sur la purulence possible des mots.

+ + +

21 Denis Vanier, *Porter plainte au criminel*, op. cit., p. 16. 22 *Id.*, *L'hôtel brûlé*, Trois-Rivières/Moncton/Pantin (France), Écrits des Forges/Éditions Perce-Neige/Le Castor Astral, 1993, p. 7. 23 *Ibid.* 24 *Id.*, *Le baptême de Judas*, op. cit., p. 21. 25 *Ibid.*, p. 24.

La suture que le nom offre aux autres patronymes pour que ceux-ci s'insèrent en lui, les plaies que le corps porte ne peuvent être que sans cesse remarquées, montrées, partagées, offertes dans le livre qui devient ainsi le lieu d'une blessure tentaculaire occupant tout l'espace créateur. Si pour Vanier « [c]icatriser est un bien long mot²⁶ », il faut penser dans l'œuvre de l'écrivain l'impossibilité d'une cautérisation complète des tissus et des greffes infinies. Les plaies restent plus ou moins béantes, plus ou moins suppurantes, et les livres portent en eux les marques, les stigmates de cette blessure de l'être qui se donne à voir. Vanier va donc écrire ses phrases qui en disent long sur son propre engendrement par le sang et la non-cicatrisation permanente qui l'arrache tout vif à sa lignée :

Je n'ai ni père ni fils
sans « à-côtés » de mon centre saignant
que les câbles attachés au thorax
de ceux qui ne veulent plus
retourner à la terre²⁷.

On pourrait même dire que l'exhibition de ses propres tatouages sur beaucoup de ses couvertures et de corps tatoués à l'intérieur de certains de ses livres²⁸ relève chez Vanier de cette nécessité de signifier quelque chose de la plaie, le tatouage inscrivant à même la peau le souvenir, la mémoire d'une entaille. Le lecteur est appelé à voir les marques des béances, des lésions qui se trouvent sur le corps du poète. Au dos du livre *La castration d'Elvis*²⁹ (Elvis étant lui aussi mutilé), on voit Vanier sur une photo au moment où il semble écrire sur lui-même. C'est comme si tout le corps de Vanier, dans ses multiples apparitions, semblait enduit d'une encre ou d'un sang pas séchés, couvert d'entailles, de traits, d'empreintes, d'encoches qui peuvent être pensés comme une inscription blessée et blessante de soi, produite dans la multiplicité des dessins et des signatures. Ainsi, comme on l'a vu plus haut, les livres sont le lieu de dessins, d'entailles aux mots, de dispositifs baroques où la discontinuité, le collage, le montage, le photomontage, viennent interrompre la linéarité du livre ou des poèmes. Le corps du poète est semblable au corps de ses livres, il est le lieu d'une suture protéiforme infinie qui n'arrête pas de saigner. Cette présentation du corps textuel comme blessure, écoulement de sang et de pus frappe dans l'écriture poétique de Vanier. On peut y voir sans cesse l'impossible cicatrice morale et physique mise en place par le livre. Cette cicatrice doit rester sanguinolente, à l'image du dessin du cœur sur la couverture de *L'hôtel brûlé*³⁰.

En exergue à son livre *Le fond du désir*³¹, publié en 1994, Vanier place une citation de Gauvreau, « À maman, ces lambeaux de chair vive³² », afin d'écrire

+ + +

26 *Id.*, *Renier son sang*, op. cit., p. 56. 27 *Id.*, *L'hôtel brûlé*, op. cit., p. 15. 28 Je pense ici particulièrement à *Rejet de prince*. 29 *Id.*, *La castration d'Elvis*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997. 30 On voit en effet sur la couverture un cœur saigner, ce qui n'est pas sans rappeler des représentations du Sacré-Cœur. 31 Denis Vanier, *Le fond du désir*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994. 32 *Ibid.*, p. 9.

lui-même : « À ma mère, Marguerite qui connaît trop bien l'existence de cette chair vive ainsi qu'à mon fils Dylan, pour l'anarchie³³. » Dans cette offrande faite à la mère, par l'entremise de Gauvreau, de son corps et de ses mots, Vanier tente de dire quelque chose de la souffrance indicible du corps et de l'esprit, et c'est seulement par la présentation de soi, de ses plaies et blessures que Vanier arrive à dire un peu ses douleurs. Il écrit :

Il me faut tendre vers l'inénarrable organique exposer sa chute et ses longs dépôts transparents dans le temps. Outre qu'il soit peut-être inutile et démagogique de le dire, le désespoir est une maladie dont il faut archétyper et symboliser les déchets, que les étapes de cette indisposition soient représentées par images, définitions et traces³⁴.

Les images de soi et toutes celles qui jonchent les livres de Vanier disent cet « inénarrable organique » que le langage ne peut parvenir à montrer, à narrer, lui aussi contaminé par la possibilité de sa négation, d'un reniement inscrit dans sa profération, son apparition. Par les images, les définitions et les traces, les sutures exposées, les cicatrices, Vanier conjure toutes les négations et même celle de l'inénarrable.

Il faut donc tout révéler du corps comme organisme en décomposition, en morceaux, conçu comme véritable déchet. Le titre de l'un des derniers recueils de Vanier, *L'urine des forêts*³⁵, montre assez à lui tout seul comment le monde est un lieu d'excrétions et de déjections organiques d'ordres végétal, animal et humain. La terre, le ciel et le cosmos dans son entièreté deviennent, pour le poète, les figures de l'expérience d'une fabrication de rebuts, d'une déchéance ou encore d'une chute de la matière. Comme l'écrit Jean Basile dans sa préface à *Cette langue dont nul ne parle*, « on peut nommer la poésie de Denis Vanier "déchets"³⁶ ». À partir de là, Vanier va prétendre à une poésie *trash* (déchet, poubelle) où se côtoient Ginette Letondal³⁷, Elvis Presley³⁸ et la fée des étoiles³⁹. Il y a ici un accueil fait à ce qu'on appelle la *low culture*, la culture de masse. Les livres qui s'accumulent sont donc des mises en scène de cette déchéance qui constitue pour Vanier l'essence de toute vie.

LA PHOTOGRAPHIE DE SOI OU LE CORPS DÉVORÉ ET TUÉ PAR DERRIÈRE

Or, c'est précisément cet infâme du corps qui est livré au lecteur. Souvent dans un face à face avec celui-ci, le corps et le visage de Vanier se livrent aux regards d'une façon qui n'est pas sans rappeler la nature eucharistique du corps du livre. Le lecteur quitte alors sa place de clinicien, d'anatomiste pour devenir cannibale du déchet. Chaque recueil de Vanier semble alors dire : « Ceci est bien mon corps, prenez. »

+ + +

33 *Ibid.* 34 *Id.*, *L'hôtel brûlé*, *op. cit.*, p. 8. 35 *Id.*, *L'urine des forêts*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999.

36 Jean Basile, *op. cit.*, p. 11. 37 Denis Vanier, *L'épilepsie de l'éteint*, *op. cit.*, p. 31. 38 *Id.*, *La castration d'Elvis*, *op. cit.* 39 *Id.*, *Le clitoris de la fée des étoiles*, Montréal, Les Herbes rouges, 1974.

Ce lien à la chair que serait le livre, on le voit clairement exhibé sur *Lesbiennes d'acid*, où les cuisses et un sexe de femme constituent la maquette du dos de la couverture. Les livres chez Vanier se font chair et il y a un rapport de nature anthropophage qui s'établit entre les lecteurs et le texte-corps du poète. En effet si les lecteurs peuvent être vus comme ceux qui avalent et « boivent toute la poésie⁴⁰ », c'est bien parce que Vanier convoque des pulsions orales et en appelle chez lui et chez les autres à une férocité cannibale où il s'agit de consommer autrui tout comme soi-même et d'accepter le sacrifice vorace de soi : « Je mange le mince pain tropical de sa langue⁴¹. »

Je veux être dévoré
comme une truie musulmane,
braisée dans son huile
tel un autocarnivore
modelant son miroir⁴².

Cette consommation des corps et particulièrement la dévoration du corps de l'écrivain font du livre un « pornographic delicatessen », titre du second ouvrage de Vanier, un lieu où l'on se restaure ici rapidement de chairs, de mets et de sang, et où l'acte de manger s'accompagne d'une grande jouissance sexuelle. L'écriture est alors tout autant une profération qu'une dévoration qui conjure le sens du proféré. Elle produit donc du sens, des mots en même temps qu'elle consomme ce sens et qu'elle se consomme. Ainsi, l'écriture fonctionne selon la logique de l'autodestruction, de l'autodévoration. Son propre reniement constitue le sacrifice à faire pour qu'elle puisse exister. La « [...] bouche [alors] sévit/entre la parole et la nourriture⁴³ », dans la possibilité d'un faire poétique qu'il faut tout de suite avaler en silence⁴⁴, ingérer, en quelque sorte, tuer dans l'œuf.

Le renversement incessant de la figure du Christ en celle de Judas est fondateur des textes de Vanier. Celui-ci se donne en sacrifice comme le fit le Christ, mais cette mise à mort, cette dévoration par soi et par les autres ne fait pas partie, comme c'est le cas pour Jésus, d'une assomption ou d'une volonté d'atteindre une transcendence ; elle constitue une trahison de soi bien nécessaire. Il ne saurait y avoir ici de rédemption, mais au contraire un reniement perpétuel. En d'autres termes, Vanier est un Christ dont il donne à voir le corps-sacrifice sur les photos de lui, dans ses livres, mais il devient vite un Judas qui s'abjure, qui consomme la chair à la fois dans la communion avec son œuvre, mais surtout dans la plus grande des trahisons qu'il peut faire à celle-ci, sa mise à mort.

La mise en scène de ce corps sacrificiel, de ce corps christique trahi et trahissant, est ici à penser dans le retournement sans cesse qui serait la marque de l'œuvre. Suzanne Paradis enjoint le lecteur à ne pas saisir Vanier. Elle écrit qu'il faut

+ + +

40 *Id.*, *Porter plainte au criminel*, *op. cit.*, p. 103. 41 *Id.*, *Le fond du désir*, *op. cit.*, p. 43. 42 *Id.*, *Renier son sang*, *op. cit.*, p. 60. 43 *Id.*, *Porter plainte au criminel*, *op. cit.*, p. 36. 44 *Id.*, *Le fond du désir*, *op. cit.*, p. 13.

« [r]efuser de se laisser embarquer dans une opération qui consisterait à “donner à Denis Vanier la place qui lui revient”⁴⁵ ». Mais n’est-ce pas l’œuvre elle-même qui toujours retourne sa veste, qui joue sur ses propres positions et postures, et qui refuse de se donner une place définitive ?

Sur le principe du collage si cher au poète, je mettrai ensemble deux citations extraites d’un même texte. Ces deux citations permettent de saisir la peur chez Vanier de ce qui se passe dans son dos et la crainte de l’impossibilité de contrôler le pile et la face, le recto et le verso, le livre et le mot dans leur totalité, dans leur envers ou leur endroit : « Il est quand même passionnant d’avoir à contempler la vie/en pleine face⁴⁶ », « [a]lors que [le] dos/se donne aux yeux de Dieu⁴⁷ ».

Dès *Pornographic delicatessen*, Vanier joue sur l’envers du livre et place la page couverture au dos alors qu’il met un portrait photographique de lui sur la couverture. Les préfaces sont d’ailleurs dans cette logique du renversement, à la fin du livre, et les pages ne sont pas numérotées pour mieux donner l’illusion au lecteur de pouvoir lire à partir du dos. On voit sur le recto de la page couverture de *Tu me trompes avec un oiseau*⁴⁸ le dos tatoué d’un corps, alors qu’à l’envers du livre on voit le torse pris de face de Vanier. Ce jeu sur l’endroit, le devant, et sur l’envers, le dos du livre et du corps est aussi présent sur la couverture de *Lesbiennes d’acid*, où, sous le titre, une jeune femme souriante semble être dans son linceul alors qu’un sexe féminin photographié de très près forme le dos du livre, comme si le retournement, le dos des choses réservait toujours la plus grande des surprises, trahissait l’attente. Il y a chez Vanier une réelle conscience de l’envers, du point de fuite, de ce qui se donne dans le sacrifice de soi comme la part la plus sacrificielle puisque celle-ci échappe justement à la maîtrise du regard sur soi. Vanier a peur de ce qui a lieu dans le dos, de ce qui en lui peut venir le trahir, lui faire un sale coup par derrière. C’est contre sa propre trahison que Vanier lutte : « Avant, j’ai à tuer l’assassin qui m’habite/[...]il me prend toujours de dos,/c’est sa méthode⁴⁹. »

Or, comment lutter contre ce traître en soi qui se trouve à jouer dans le dos ? Ne faut-il pas lui aussi le prendre à revers et adopter sa méthode, celle du reniement, de l’abjuration ? Ainsi, Vanier donne pour titre à un poème : « Pourquoi tirer dans la figure quand on peut poignarder dans le dos⁵⁰ ». Toutes les tentatives de Vanier de « faire face » que l’on retrouve sur des images photographiques où il se montre courageusement de dos et de face sont une façon de déjouer le traître, le Judas qu’il est, mais sont aussi le signe d’une exposition complète de face et de dos, une exhibition de la vulnérabilité à la trahison. Dans *Porter plainte au criminel*, Vanier écrit :

Attaque-moi par-derrière
mêlé d’amour et de chanvre
pieuvre moi par-devant

+ + +

45 Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 14. 46 Denis Vanier, *Porter plainte au criminel*, *op. cit.*, p. 41. 47 *Ibid.*, p. 32. 48 *Id.*, *Tu me trompes avec un oiseau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998. 49 *Id.*, *Le fond du désir*, *op. cit.*, p. 15. 50 *Id.*, *Le baptême de Judas*, *op. cit.*, p. 40.

m'attaquer c'est m'aimer,
m'embrasser c'est blesser le ciel⁵¹.

C'est par derrière mais aussi par devant que la trahison de soi a lieu, mais toujours elle se fait à l'insu, dans le dos de l'œuvre. Comme l'attaque est amour, comme le baiser est blessure, le dos est la face, la face est le dos, dans une négation qui renverse sans cesse toute posture prise en son contraire. À force d'être Denis Vanier, de se nier, se renier, le poète déjoue ses trahisons et permet un certain avènement de soi où la multiplicité des négations et leurs répétitions assurent une forme d'affirmation. Vanier, en faisant face à ses reniements et trahisons, endosse le destin d'un Judas. L'œuvre est donc celle d'un travail fou et infini sur le nom, celui du renégat dont la logique secrète est infernale.

+ + +

51 *Id.*, *Porter plainte au criminel*, *op. cit.*, p. 47.