

**Vanier anatomiste**  
**Figures de l'écorché**  
**Vanier the Anatomist**  
**Figures of the Flayed Character**

Jacques Paquin

Volume 32, Number 1 (94), Fall 2006

Denis Vanier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/014705ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/014705ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, J. (2006). Vanier anatomiste : figures de l'écorché. *Voix et Images*, 32(1), 63–77. <https://doi.org/10.7202/014705ar>

Article abstract

The purpose of this study is to analyze the use of medical discourse in the poetic work of Denis Vanier. After taking stock of the intertexts that have influenced Vanier's work, the author of the article reviews encyclopedic traces of medicine, then identifies the issues raised by the use of medical discourse within the poetic ethos. The representation of the internal body is key to these issues and leads to the emergence of the figure of the flayed character, which embodies the encounter and the tensions between anatomy lesson and hagiographic discourse.

**VANIER ANATOMISTE.**  
Figures de l'écorché

+ + +

JACQUES PAQUIN  
Université du Québec à Trois-Rivières

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est d'analyser les incidences de l'usage du discours médical dans l'œuvre poétique de Denis Vanier. Après avoir dressé un panorama des intertextes qui ont influencé l'œuvre, l'auteur de l'article passe en revue les traces encyclopédiques de la médecine pour ensuite préciser les enjeux relatifs à l'usage d'un discours médical au sein de l'ethos poétique. La représentation du corps interne est au cœur de ces enjeux et conduit à l'émergence de la figure de l'écorché, point de rencontre et de tension entre la leçon d'anatomie et le discours hagiographique.

Ce que les remèdes ne peuvent guérir est guéri par le couteau<sup>1</sup>.

Le mythe de Denis Vanier a été largement édifié par le poète lui-même et par la pratique éditoriale, notamment par l'iconographie de quatrième de couverture qui garnit la majorité des recueils. Grâce à cette iconographie, il serait assez facile de montrer que le tatouage est une forme de décalque de l'intériorité sur la surface corporelle, un dessin de l'intérieur sur l'extérieur, avec ses marques, son écriture, ses réseaux d'encre — un poème dédié «au tatoueur inconnu» est titré «L'encre du corps<sup>2</sup>» —, comme le sont les veines, les artères et les filaments du corps interne. Or, notre lecture de Vanier donne à penser que le corps interne prend une place essentielle dans la compréhension de l'œuvre. De fait, l'investissement textuel du corps interne implique le dévoilement de celui-ci, par une action violente, à l'aide d'excisions et d'incisions que pratique le texte sur les discours environnants, et dont la caractéristique commune consiste à nier l'anormalité de l'individu — quand ce n'est pas l'individu lui-même — à travers ses désirs. La position du sujet du poème est d'ordre pulsionnel et rejoint en cela les principes du manifeste automatiste *Refus global*<sup>3</sup>. Paradoxalement, comme pour la forme du manifeste, l'écriture de Denis Vanier, bien qu'elle exalte la corporéité comme marque d'individuation, est traversée par de multiples intertextes empruntés aussi bien à la culture de masse (bandes dessinées, culture rock, entrefilets de faits divers, pornographie, etc.) qu'à la littérature savante touchant à des domaines aussi variés que la psychologie et la psychiatrie, la sociologie ou l'essai politique. Ces intertextes se doublent de renvois explicites à certaines formes de discours de la cruauté pratiqués par des écrivains québécois. Le premier nom qui vient à l'esprit est celui de Claude Gauvreau, qui signe la préface du recueil initial, mais songeons aussi à Jean-Paul Martino, qui écrit sa dette envers Antonin Artaud, en 1957 : « Quelle était cette voix à ma fenêtre la nuit de mes vingt ans/c'était toi ANTONIN/c'était toi ARTAUD/Dès cet instant mon esprit a fleuri à travers sa prison osseuse<sup>4</sup>. » Artaud est le représentant éminent du système victimaire instauré par la médecine des électrochocs, lui qui rêva que l'artiste, l'acteur en particulier, à la manière d'un forcené, répande la peste sur le monde et sur sa propre personne (au sens métaphorique, cette fois) pour échapper au siège de la pensée, ennemie des nécessités du corps. On connaît la grande analogie que déploie Artaud entre le paroxysme gratuit de la maladie et la poésie (celle du théâtre comme de l'art en général) :

Entre le pestiféré qui court en criant à la poursuite de ses images et l'acteur à la poursuite de sa sensibilité ; entre le vivant qui se compose des personnages qu'il

+ + +

1 Hippocrate, cité par Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 53. 2 Denis Vanier, *Renier son sang*, Montréal, Les Herbes rouges, 1996, p. 16. 3 Paul-Émile Borduas et al., *Refus global*, [Saint-Hilaire], Mithra-Mythe éditeur, 1948. 4 Jean-Paul Martino, « Osmond », *Imaginaires surréalistes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001 [1957], p. 91.

n'aurait jamais pensé sans cela imaginer, et qui les réalise au milieu d'un public de cadavres et d'aliénés délirants, et le poète qui invente intempestivement des personnages et les livre à un public également inerte ou délirant, il y a d'autres analogies qui rendent raison des seules vérités qui comptent, et mettent l'action du théâtre comme celle de la peste sur le plan d'une véritable épidémie<sup>5</sup>.

Cette volonté de contaminer l'autre, chez Artaud, trouve un écho dans le désir violent de se débarrasser d'une image de l'être humain héritée et transmise par la tradition humaniste. Plus encore, la cruauté a pour objectif déclaré de déstabiliser l'être humain jusque dans son corps même, de lui inventer un autre corps, « en le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie<sup>6</sup> ». On ne peut manquer d'établir un rapprochement entre les visées d'un texte comme « Pour en finir avec le jugement de Dieu » d'Artaud et l'écriture de Vanier, qui conçoit le texte comme une table de dissection<sup>7</sup>.

Ce qui a piqué notre intérêt, c'est l'importance que prend, à côté des références populaires, le discours médical chez Vanier, aussi bien dans le paratexte que dans le discours poétique lui-même. Or, ce discours médical est indissociable d'une pratique à laquelle le poète fait allusion plus ou moins directement, celle de la drogue. Celle-ci est sans contredit une activité qui échappe au pouvoir médical, dans la mesure où son usage ne vise aucun objectif thérapeutique, à l'encontre même des préceptes d'Hippocrate. Elle tire sa valeur de ses vertus euphoriques, elle est par conséquent au service exclusif du plaisir de l'utilisateur<sup>8</sup>. La question que nous voulons poser est celle-ci : dans le cursus poétique de Denis Vanier et en particulier celui qui a cours avant les années 1980, quelle est la part qu'y jouent respectivement le discours médical et le discours poétique ? Sont-ils antagonistes à l'instar du drogué et du médecin ? Ou doit-on les envisager selon une bipolarisation de l'anormal et du normal, du matériel et du spirituel ? On ne saurait poser ces antipodes sans tenir compte du corps-sujet du poète, au sein duquel on perçoit ces deux faces de Janus : les recueils usent abondamment du discours et du lexique médical et, par extension, du discours scientifique ; ils accordent une place importante à la représentation du corps et notamment au corps interne, comme nous le verrons plus loin. Fondamentalement, il y a des recoupements incessants entre le discours médical, la situation du corps-objet et le caractère provocant de ce discours. Cette étude vise donc à

+ + +

5 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Sésaphin*, Paris, Éditions Gallimard, 1964 [1938], p. 34. 6 *Id.*, *Œuvres complètes*, t. XVII, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 104. 7 L'intertexte des *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont est très présent chez Vanier, nous y reviendrons en temps opportun, mais qu'il nous suffise de citer un fragment représentatif de l'axiologie sous-jacente aux textes à l'étude : « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; [...] et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970 [1869], p. 224-225) 8 Il va de soi que lorsqu'on approfondit les effets ressentis par les utilisateurs de substances hallucinogènes, on constate que la majorité des discours jugent l'expérience dysphorique, qu'on songe à Charles Baudelaire ou à Henri Michaux, pour ne mentionner que des poètes.

départager ce qui relève du discours attribué à la médecine et la manière dont les recueils le détournent et le subvertissent en vue de miner son autorité. Nous avons noté, dans les premiers recueils, des lieux du discours où le travail sur et contre le corps s'affiche de plus en plus nettement.

## LES MÉDECINES DU POÈTE

Le premier recueil de Denis Vanier, *Je*<sup>9</sup>, publié en 1965, alors que l'auteur n'a que quinze ans, oscille encore entre l'influence des poètes de la génération de l'Hexagone et celle des automatistes, avec lesquels il partage d'évidentes affinités. Qu'il y ait dédié un texte à Claude Gauvreau et que celui-ci ait accepté d'en rédiger la préface est le signe d'une reconnaissance mutuelle. Le choix de l'intitulé bref, *Je*, montre aussi la tangente que suivra l'ensemble de l'œuvre, bien que ce « je » sera largement décanté et ne reviendra que dans les recueils de la maturité. Ce recueil est signé par un adolescent qui veut marquer sans l'ombre d'un doute le centre de ses préoccupations, forcément narcissiques. Cette empreinte initiale du « je » trahit déjà un sentiment de précarité perceptible dans le rapport au corps :

Je suis mort ! mort ! **MORT** !  
et mon corps se dissèque dans le cerveau d'une autre<sup>10</sup>.

Tout en signalant l'influence exercée par l'écriture rimbaldienne (l'altérité du « je »), la publication de ce recueil marque aussi l'entrée de Denis Vanier en poésie. Écrire « je », c'est aussi manifester le désir d'une légitimité à tout le moins symbolique. En dépit de cette précocité, l'assomption de la fonction de poète chez Vanier est plus facile à endosser que l'identification entre le moi et le corps, déjà problématique dans l'extrait cité. Cette difficulté s'explique par une « naissance » poétique qui coïncide avec une déchéance corporelle : « tu es poète vieille langouste déjà » (*OPC*, 52). Dans la préface de la réédition du même recueil, en 1974, l'auteur écrit à ce propos : « Dans leur majorité, ces textes furent rédigés à treize ans, à la taverne Longueuil, des valiums au pepsi, à quelques années de l'acide, mais en plein corps avec un aspect neuro-psychique très précis. » (*OPC*, 27) L'usage de la drogue contribue à tout le moins à la fondation du mythe, appuyée par la riche iconographie de la transformation du corps au gré des recueils, notamment ceux publiés aux Herbes rouges, où le poète affiche un épiderme progressivement envahi par les tatouages. Il existe une ligne de partage entre une chimie exercée sur le corps, par le biais d'absorption de drogues diverses, et la présence de la médecine. En effet, la consommation de drogues familiarise les adeptes avec la médecine et la pharmacie. La médecine et le drogué ont en commun un même outil, la seringue, mais surtout,

+ + +

<sup>9</sup> Denis Vanier, *Je*, Longueuil, Image et verbe Éditions, 1965. <sup>10</sup> *Id.*, *Œuvres poétiques complètes*, t. I (1965-1979), Montréal, VLB éditeur/Patri pris, 1980, p. 43. En gras dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OPC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le corps tout entier subit une transformation provoquée par les substances chimiques ingérées. Ce faisant, le corps se place forcément dans le champ du pouvoir médical, plus particulièrement de la « maladie », par l'usage de la drogue et son importance dans l'acte d'écriture. La médecine représente aussi bien une encyclopédie qu'un discours, la première alimentant le travail métaphorique du poème, le second construisant l'objet d'une contestation. Vanier, dans sa préface, se plaît à reproduire une lettre de refus que lui aurait adressée le docteur Desrochers de l'Hôpital Voghel en 1974 : « Aucune qualité de vie, par absorption de médicaments non hygiéniques [sic], suite à des antécédents marquants, Denis Vanier ne saurait être accepté d'aucun employeur. » (*OPC*, 29) On peut concevoir, d'une part, la proximité de Denis Vanier avec l'institution, en raison de sa situation de dépendance aux narcotiques et, d'autre part, le refus du milieu médical de recevoir en son enceinte un corps qui montre des marques de déchéance. Le poète se voit du même coup légitimé par le diagnostic aussi bien physiologique que social que signe le médecin de l'hôpital, et qui peut se traduire dans son esprit en ces termes : « je » est un déchet de la science.

Les premiers vers du recueil donnent une idée du lexique médical que privilégiera Vanier au fil de son œuvre :

L'absence morne des jours sans périples  
et toi comme un abcès puant à la face des égorgés (*OPC*, 40).

Ce tutoiement est plutôt ambigu, dans la mesure où on ne sait trop s'il faut y voir un « tu » datif, où le poète s'adresserait à lui-même par le biais de la distanciation, ou s'il implique une interlocutrice, ce que pourraient attester les vers qui suivent : « tu es la neige d'un pôle à reconquérir » (*OPC*, 40). L'entité de cet interlocuteur anonyme donne lieu à la première comparaison du genre où l'individu est assimilé à un amas de pus (l'épithète « puant » est redondante par rapport à « abcès »). La suite du vers entraîne une autre rupture d'isotopie qui joint le visage à la gorge (« face des égorgés »), à moins de prendre « face » dans un sens abstrait, voire biblique. Ce vers est surtout l'occasion de noter que la morbidité de la poésie de Vanier ne s'exerce pas uniquement envers le Pouvoir : les victimes elles-mêmes ne trouvent pas grâce à ses yeux.

À l'instar de Charles Baudelaire s'en prenant aux pauvres<sup>11</sup>, le poète se garde bien de reproduire un discours complaisant qui risquerait de l'associer, par exemple, à celui des bien-pensants, qui circule entre autres au sein des œuvres de charité mises en place par le clergé à l'époque où paraît le recueil. Ajoutons une dernière observation sur les occurrences scientifiques contenues dans le recueil en nous appuyant sur ce vers : « Ils m'ont distillé en eau im potable [sic]. » (*OPC*, 61) Le processus scientifique (à moins qu'il ne soit emprunté à une alchimie noire) sous-tend une conception du Pouvoir (« ils ») dont l'action est totalement renversée, la distillation faisant de l'individu un être « imbuvable » ; et peut-être est-ce même la

+ + +

<sup>11</sup> Voir le texte « Assomons les pauvres ! » de Charles Baudelaire (*Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 [première publication dans *Le spleen de Paris*, 1862], p. 357-359).

*matrice* du poème dans le sens où l'entend Michael Riffaterre<sup>12</sup>. Par ailleurs, compte tenu que la distillation servait couramment à fabriquer de l'alcool, on pourrait tout aussi bien supposer que, du point de vue du locuteur, l'expérience produit une eau « impotable », c'est-à-dire une eau-de-vie. Mais peu importe que l'on privilégie l'une ou l'autre des hypothèses, la conclusion est identique : toute transformation du « je », qu'elle résulte d'une autoévaluation du locuteur (« comme un abcès ») ou qu'elle soit imposée par la société (« ils »), entraîne la scarification du sujet, comme en témoigne le vers final du recueil : « je suis [...] à la cicatrice des paumes » (*OPC*, 64).

Le recueil qui suit, *Pornographic delicatessen*<sup>13</sup>, peut certes se traduire par « charcuterie pornographique », bien que, le mot « délicatesse » se surimpose par un effet d'ironie à l'intitulé anglais. La fréquentation des drogues hallucinogènes y est plus ouvertement affichée, celles-ci interviennent dans la fabrication des images et scellent la sortie du poète de l'adolescence. L'année de publication (1968) marque l'imminence de l'ascendant que prendront les prêtres de la contre-culture et du déferlement des influences américaines au Québec comme dans le reste du Canada. Deux ans plus tard, en 1970, Claude Péloquin, que cite Vanier dans sa première publication, volera la vedette aux poètes qui défileront lors de la Nuit de la poésie en récitant ses poèmes visiblement sous l'effet d'un stupéfiant. La proximité des poètes de la *beat generation*, l'influence déterminante de Jack Kerouac, l'avènement des groupes rock et de la musique psychédélique, avec entre autres Jimi Hendrix et Janis Joplin, fervents adeptes de drogues dures, placent d'entrée de jeu la poésie de Vanier au cœur de la contre-culture québécoise. Celle-ci a trouvé un moyen de diffusion lors de la création de la revue *Mainmise* à laquelle ont participé les ténors du mouvement. Jules Duchastel a résumé les positions des animateurs de la revue :

Un des thèmes majeurs de la revue est de prôner le retour aux facultés et aux capacités inscrites en l'homme. L'homme est perçu comme étant dénaturé. Il faut donc travailler à le retrouver. Quelles sont ces capacités perdues ? Ce sont la créativité, l'émancipation de la personnalité, l'autonomie, l'exercice du libre choix et de l'initiative<sup>14</sup>.

Claude Péloquin, qui a été largement inspiré par le mouvement de la contre-culture, a écrit des essais et des manifestes où la science est accueillie comme un moyen mis à la disposition des écrivains pour stimuler leur créativité. Il témoigne dans son rapport aux technosciences d'une perception nettement plus positive que

+ + +

12 « Le poème résulte de la transformation de la *matrice*, une phrase minimale et littérale en une périphrase plus étendue, complexe et non littérale. La matrice est hypothétique, puisqu'elle est seulement l'actualisation grammaticale et lexicale d'une structure latente. » (Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduction de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 33) 13 Denis Vanier, *Pornographic delicatessen*, Montréal, Éditions Estérel, 1968. 14 Jules Duchastel, « La contre-culture. L'exemple de *Mainmise* », Jacques Pelletier (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers du Département d'études littéraires », 1986, p. 65.

Vanier<sup>15</sup>. En comparaison, les références médicales de ce dernier sont plutôt au service de pulsions qui visent soit une satisfaction purement sensorielle, soit la destruction de l'autre. Qu'il s'agisse de tranquillisants qui provoquent un état euphorique (« les ganglions forment la chute humide/où nous perlions de joies thalidomides » [OPC, 81]) ou des illuminations rimbaldiennes traduites sous forme de visions où les pupilles sont « hallucinogènes » (OPC, 88), le langage de Denis Vanier pratique un automatisme où les dérèglements sont dictés par l'effet des psychotropes : « les visions colorées appartiennent/aux daltoniens du verbe » (OPC, 93). Les « dimensions » sont « traitées au chanvre » et le soleil associé à un « stéthoscope » (OPC, 99). Pour une des rares fois dans l'œuvre de Vanier, le recueil est exceptionnellement euphorique. Il offre aussi un ensemble de poèmes où le locuteur adopte l'attitude de l'observateur : « je décris cette vapeur de lustre » (OPC, 81). S'il y a dynamisme, c'est exclusivement dans la création « des mondes d'instable lumière » (OPC, 101) où les hallucinogènes côtoient les marques de désinfectants, comme le cépacol (OPC, 80) ou le « Chlorinol », qui titre l'un des textes (OPC, 104). Ce second recueil est le fruit d'une jubilation sans doute liée à un sentiment de libération éprouvé par le poète lors de son contact avec la culture américaine. La vertu libératrice attribuée aux drogues a sans nul doute accentué, voire confirmé chez Vanier la recherche d'une poésie hors « norme », déjà manifeste dans l'attrait exercé par une écriture largement inspirée par les automatistes.

## REPRÉSENTATIONS DU CORPS INTERNE

Les textes de Vanier se ne rattachent pas uniquement à la médecine par le pouvoir exaltant que procurent les stupéfiants. Ils évoquent indubitablement une représentation du corps interne et des instruments propres à le dévoiler. Dans le premier recueil, la liberté de l'individu est conditionnelle à une enveloppe qui l'entoure, la membrane. Dans le poème « ma ville », où celle-ci est décrite comme une « plaie au cœur même des blessures » (OPC, 50), surgit une vision cataclysmique d'un immense « cerveau de micas » qui offre à la vue « les membranes et les veines [qui] s'entrelacent » (OPC, 51). Le texte se clôt sur ce vers : « l'enfer a bien reçu mes membranes d'homme libre » (OPC, 53). La membrane appelle l'image du filigrane, défini comme un « dessin imprimé dans la pâte du papier par le réseau de la forme et qui peut se voir par transparence<sup>16</sup> ». Contrairement à la peau, la membrane a l'avantage d'une relative transparence qui permet de voir à l'intérieur du corps, en particulier les organes. Le recueil *Comme la peau d'un rosaire*<sup>17</sup> livre ce commentaire sur la manière de décrire un organe :

La description absolue d'un organe ne peut qu'enrayer le mythe, d'où l'origine de la vulgarité, créée de toute pièce pour arriérer, les paranoïaques flippent toujours

+ + +

<sup>15</sup> Voir à ce sujet Jacques Paquin, « Il y a un labo dans le poète. La fonction du discours scientifique dans les manifestes de Claude Péloquin », *Tangence*, n° 61, 1999, p. 73-89. <sup>16</sup> *Le Petit Robert*, 1990. <sup>17</sup> Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1977.



sur ce qu'ils croient être immense, le simple fait d'avaler ce qui a déjà pourri dans la bouche d'un autre, la plupart des perdants magnifiques ou des tueurs politiques<sup>18</sup>.

À cette valorisation du descriptif aux dépens de l'interprétation se rattache l'idée d'une action violente : « Considérées avant tout comme une entreprise de séduction, nos actions, liées à des pratiques détruisent la phallocratie, récupèrent la perforation, la pénétration et la douleur psycho-vulvaire<sup>19</sup>. » Vanier a donc recours à la description des organes selon deux modalités, l'une linguistique, l'autre visuelle. Le moyen le plus frappant consiste à insérer une reproduction ou une iconographie, comme dans *Le clitoris de la fée des étoiles*<sup>20</sup>, où apparaît par trois fois l'image d'un vagin, les deux premières sous forme de clichés photographiques, la dernière figurant un schéma intitulé « Organes génitaux d'une vierge, grandeur naturelle » (OPC, 268). On peut mesurer l'écart entre, d'une part, l'objectivité scientifique pour qui l'illustration a pour but de détailler son objet d'investigation dans un souci didactique et, d'autre part, les visées du poète qui, en adjoignant l'épithète « vierge », transforme l'objet en une scène de voyeurisme (le sexe d'une vierge). Qui plus est, il attire l'attention de l'observateur (masculin entre autres) sur la membrane protectrice de l'hymen<sup>21</sup>. Le texte effectue ainsi un retour aux fantasmes de la pénétration violente.

Or, l'hymen est elle-même une membrane et s'insère dans le réseau isotopique de l'enveloppe, désignée comme la poche qui s'indexe simultanément à un usage vulgaire et à une acception scientifique. Montrer l'organe, ce n'est d'ailleurs pas tant le percer à jour, selon la formule courante, que de substituer au langage usuel l'image la plus crue possible. Il s'agit de faire échec à ce que le texte cité désigne plus haut comme une « interprétation », mais qui a beaucoup plus à voir avec une contestation du langage abstrait ou conceptuel. Rien n'empêche pourtant que le langage se veuille aussi spectaculaire que l'image. Ainsi, *Le clitoris de la fée des étoiles* reste fidèle à cette esthétique de l'image provocatrice par le recours à un langage « vulgaire ». *L'odeur d'un athlète*<sup>22</sup>, plus sobre dans son expression, utilise sensiblement le même registre :

+ + +

18 *Ibid.*, p. 32. 19 *Ibid.* La première édition de ce texte a omis la ponctuation à la fin du premier paragraphe. Ce texte est reproduit dans les *Œuvres poétiques complètes*, t. I (1965-1979), *op. cit.*, p. 328-329, sous l'intitulé *Sur la route de la soie* et comporte quelques corrections mineures, dont la coquille de la ponctuation. Denis Vanier (« Denis Vanier : poète », entrevue d'André Dionne, *Lettres québécoises*, n° 21, printemps 1981, p. 51) explique l'existence de ces deux textes qui reproduisent une bonne partie des mêmes poèmes : « [Gaétan] Dostie a toujours bloqué mon livre pour une raison légale, parce que *Comme la peau d'un rosaire* n'était pas encore épuisé. Je comprends pourquoi il ne l'était pas : il l'a toujours gardé dans sa cave pour qu'il ne le soit pas. Alors Victor-Lévy Beaulieu m'a demandé un inédit. Je me suis fait un « malin plaisir » de passer *Comme la peau d'un rosaire* remanié parce que légalement je ne pouvais pas l'inclure dans mes *Œuvres poétiques complètes*. Donc, j'ai déconcentré le texte. J'ai écrit un autre texte, mais c'est *Comme la peau d'un rosaire*. » 20 Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, Montréal, Les Herbes rouges, 1974. 21 Parmi les nombreux intitulés annoncés par l'auteur sous l'indication « à paraître » dans *Comme la peau d'un rosaire*, on peut lire : « Transpercées ». 22 *Id.*, *L'odeur d'un athlète*, Montréal, Éditions Cul Q, coll. « Mium/Mium », 1978.

avec les organes filtrés du désespoir  
mêlées [sic] aux fleurs blanches des stars  
qui castrent le mental  
en pleine pubiotomie carnivore (OPC, 283).

En règle générale, les membranes sont intimement associées à un réseau de la fluidité, l'enveloppe étant toujours garante d'une action qui entraînera la perforation de l'organe. Bourses, lobes, glandes, vessies ont en commun de se gonfler, de baver, de suer, d'exhaler, de s'épocher<sup>23</sup>. La mécanique des analogies s'emballe jusqu'à désigner une matrice possible, où l'image s'avorte elle-même : « Le thé dans mon ventre a mangé sa poche. » (OPC, 255) Dans le recueil *Sur la route de la soie* (OPC, 309-336), qui a valeur de manifeste, le poète se réclame de « l'inénarrable parfait, sans idoles que la poche des autres, à l'image claire de la conscience » (OPC, 321). En somme, chez Vanier, « **la densité explose** » (OPC, 203, en gras dans le texte) sous les coups de scalpel du langage. Nous avons déjà évoqué l'abcès ; il se doit d'être également obscène. Le maître mot, c'est la *décharge* dans ses acceptions balistique, sexuelle et domestique. Commentant la fonction du texte d'intervention, Denis Vanier écrit :

Un texte d'intervention doit être assez fort dans son désir pour éponger la décharge des plus solitaires en circuit gynécologique sainement ouvert, et dans ces conditions l'écriture est dégagée de son insignifiante particularité et personne ne peut exclure un travail naturel, immense dans ses aliments roses. (OPC, 328)

La décharge se résume à un simple phénomène lié aux réflexes du corps. Le plaisir de dire l'emporte sur celui de sentir. La décharge sexuelle, par exemple, ne procurera de réelle jouissance<sup>24</sup> que si elle résulte de la reconnaissance d'une autre culture, distincte de celle que dénoncent les recueils : « Nous admettons la culture/ le jour où une œuvre d'art/nous fera décharger. » (OPC, 197) Dans un recueil plus récent, l'écriture est qualifiée de « chant de décharge<sup>25</sup> ». L'écriture actualise de toute évidence le jugement d'Artaud qui statue que « [l]e corps humain est une pile électrique/chez qui on a châtré et refoulé les décharges<sup>26</sup> ». La crevaisson de l'abcès est dans certains cas plus qu'une simple agression, elle contribue à provoquer la parturition. Le poète devenu accoucheur de cloaques cite un livre consacré à la maternité : « Lorsque la poche se rompt, la naissance est proche, écrit par Laurence PERNOUD, j'attends un enfant. » (OPC, 218) On aura compris que le signifiant scientifique désigne toujours en son revers une connotation vulgaire. Il reste qu'une fois l'expulsion décrétée, par violence ou par nécessité vitale, elle s'avère une reprise du

+ + +

23 « [L]es fées obèses s'épochent aux extraits du blé qui meurt » (OPC, 217). 24 Une rare exception, lorsque la décharge provient de la fille, à preuve cette citation empruntée à un intitulé de Josée Yvon, compagne et complice du poète : « décharge d'amour des filles commandos bandées » (OPC, 322). 25 Denis Vanier, *L'urine des forêts*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, p. 74. 26 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 108.

scénario de la naissance : « C'est maintenant que le froid vient/quand expulsés nous sommes toujours/le corps du délit//défenseurs des mères<sup>27</sup>. » Aussi, malgré les attaques virulentes dirigées contre l'État, le judiciaire et le policier, la religion et la pureté, la mère reste en tout état de cause intacte. Dans un mouvement inverse s'énonce le désir de consommation, d'ingestion de l'autre :

De l'objet pur  
un être à consommer  
avec l'exacte passion de l'absence  
de ses gros caméos percés  
aux petites lèvres<sup>28</sup>.

Ces appétences pour la lacération des surfaces ou pour le déchirement des membranes protectrices de certains organes indiquent une inclination pour le sadisme, cela s'entend ; mais de manière plus significative, cette violence qui prend pour cible l'enveloppe corporelle peut sans doute aussi être interprétée comme la métaphorisation d'une agression contre le corps social lui-même.

## FIGURES DE L'ÉCORCHÉ

La figure de l'écorché, qui nous apparaît en quelque sorte comme celle qui conjoint corps interne et corps social, accepte diverses valeurs selon les contextes chez Vanier : 1- comme action et conséquence (éventuelle) de la parole agressive envers le Pouvoir (la médecine en particulier<sup>29</sup>) ; 2- comme sous-texte de toute description physique des corps envisagés à partir de leurs muscles, organes et tendons ; 3- comme projection de l'image du martyr.

Nous sommes assurément loin des moralistes classiques avec Denis Vanier, mais comme ces derniers, les écrits du poète québécois partagent une ambition en certains aspects similaire à celle que François, duc de la Rochefoucauld exprimait dans cette formule : « faire l'anatomie de tous les replis du cœur<sup>30</sup> ». Louis Van Delft a révélé les fondements spirituels, scientifiques et littéraires de cette analogie entre les formes brèves pratiquées par les moralistes et la science de l'anatomie :

*L'incision anatomique révèle ce qui est au principe de la forme littéraire brève. Le modèle anatomique, marquant sur le plan anthropologique, a aussi été transposé,*

+ + +

<sup>27</sup> Denis Vanier, *L'épilepsie de l'éteint*, Trois-Rivières/Cesson-la-Forêt (France), Écrits des Forges/La Table rase, 1988, p. 43. Dans ce poème, on passe de « le lit pue » au « corps du délit ». <sup>28</sup> *Id.*, *Cette langue dont nul ne parle*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 57. Le texte commente une scène de fornication reproduite par l'illustrateur et collaborateur de longue date, Reynald Connolly. <sup>29</sup> Ajoutons cet exemple : « Une biopsie de la tête au cul/s'exclame le médecin/il faut tout savoir de cette plaie. » (*Id.*, *Le baptême de Judas*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998, p. 21) <sup>30</sup> François, duc de la Rochefoucauld, *Maximes*, suivies de *Réflexions diverses*, Paris, Bordas, 1992 [1665], p. 579.

adapté au plan stylistique. Il a contribué à la fortune de formes brèves, lapidaires, pointues, voire coupantes [...] résultant dans le même temps d'une *excision*<sup>31</sup>.

Il va de soi que nous n'avons nulle intention de désigner Denis Vanier comme un épigone des auteurs de maximes. Toutefois, à notre tour, mais dans une perspective différente, nous apercevons une analogie entre l'importance accordée au corps interne et les références à l'anatomie. Le poète ne se contente pas de « mettre à nu », selon l'expression consacrée, il s'évertue à détacher la peau du corps. Cette voie défie la conception chrétienne de l'âme et du corps, telle que l'exprime saint Bernard, entre autres : « Supposons donc que la pensée serve de peau à l'âme, que l'affection en soit la chair, et l'intention les os. De cette façon, la vie de l'âme consistera dans l'intégrité des os, sa santé dans l'incorruption de la chair, et sa beauté dans la beauté de la peau<sup>32</sup>. » À cet égard, la position de Vanier est plus près de celle adoptée par Friedrich Nietzsche qui prend à revers l'analogie de saint Bernard : « De même que les os, les muscles, les viscères et les vaisseaux sanguins sont entourés d'une peau qui rend la vue de l'homme supportable, les émotions et les passions de l'âme sont de même enrobées dans la vanité : c'est la peau de l'âme<sup>33</sup>. »

L'effigie de l'écorché condense les attributs et les actes du locuteur par rapport à la médecine, la religion et la morale. L'écorché possède deux valences dans nos traditions occidentales : il occupe d'une part le champ de la science parce qu'il est la projection de la représentation du corps telle que revue et dévoilée par l'anatomie ; d'autre part, dans l'iconographie religieuse, il est l'une des manifestations les plus frappantes du sort des martyrs. Dans le premier cas, l'écorché appartient à une période cruciale de l'histoire de l'anatomie qui révèle une dimension inédite de l'être humain. Tandis que l'anatomie est définie comme « une discipline qui vise à l'objectivation du corps et de ses composantes et qui, néanmoins, témoigne, dans les textes et les images, de l'impossibilité d'une objectivation simple et univoque du corps<sup>34</sup> », il semble que Denis Vanier ait eu dessein de corriger cette science en pratiquant à son tour une forme de chirurgie. Dans son cas, toutefois, elle s'exerce sur des êtres encore vivants, ce qui n'est pas sans faire songer au comte de Lautréamont<sup>35</sup>. Vanier se distingue des anatomistes parce que c'est l'être vivant qui l'intéresse. Il veut provoquer la souffrance et, ce faisant, il fixe ses exigences : à l'instar des planches d'anatomie qui représentent l'écorché de pied en cap, l'individu doit apparaître, voire comparaître totalement nu, débarrassé de son vernis social, de son enveloppe corporelle et offrir ses organes vitaux à la vue de tous. La leçon

+ + +

31 Louis Van Delft, *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La république des lettres », 2005, p. 201. 32 Saint Bernard, *Œuvres de saint Bernard*, t. IV, traduction par M. Ravelet, Paris, V. Palmé, 1868, p. 156. 33 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 74. 34 Andrea Carlino, « Être corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique », Gérard Danou (dir.), *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2001, p. 110. 35 L'influence d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, est notable entre autres dans l'acte sadique et dans la fascination exercée par l'écorché. Voici deux exemples : « Bande-lui les yeux pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes » (Lautréamont, *op. cit.*, p. 50) ; « Il était littéralement écorché des pieds jusqu'à la tête ; il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée. » (*Ibid.*, p. 150)

d'anatomie est actualisée de surcroît par le choix des illustrations insérées dans nombre de ses recueils<sup>36</sup>. Bien que les références ne soient pas données au fil des éditions parues, il est clair que le poète a parcouru les recueils d'anatomie des seizième et dix-septième siècles, époque à laquelle André Vésale (1514-1564) fonde l'anatomie moderne en 1543, grâce à la parution de son ouvrage *De humani corporis fabrica*<sup>37</sup>. Par exemple, l'illustration qui accompagne *La castration d'Elvis*<sup>38</sup> présente un squelette (voir la figure 1) dont on distingue une partie des muscles et des tendons reproduits sur une planche d'anatomie<sup>39</sup>. Denis Vanier affirme vouloir réaliser « un travail d'anatomie majeur » (*OPC*, 317), projet qu'il reprend et développe selon ces termes :

Un travail d'anatomie majeur, à l'opposé du scientisme et de la scientologie démagogiques dont le retrait à l'égard du corps relève de l'occulte, et dont le plus bel exemple sont ces planches de dissection en couleurs, destinées aux étudiants, où la vulve et le vagin sont entièrement ouverts, alors qu'en réalité les parois sont adhérentes et qu'à l'état de repos, elles ne présentent aucune béance<sup>40</sup>.

Le poète cherche donc à prendre en défaut la médecine jusque sur le terrain même de la représentation, et son activité, dans cette perspective, se veut une charge contre les disciples d'Hippocrate jugés responsables de l'oppression du corps individuel. Le recueil *Renier son sang* compte quelques illustrations, dont celle qui ouvre la section « S'en laver les mains » qui montre un assistant versant à l'aide d'un entonnoir un produit quelconque dans la bouche d'une femme nue et ligotée tandis que le savant, placé à l'écart, prend des notes sur l'expérience en cours. L'alternance entre le support visuel des planches d'anatomie et les textes incisifs de Vanier cumulent deux postures fondamentales de cette poésie. À défaut d'arracher des masques, comme le voulaient les moralistes, la révolte du poète le pousse à s'en prendre à l'enveloppe corporelle de l'être humain, elle l'incite à écorcher la peau pour en dévoiler la « fabrique » du corps : sont ainsi révélées, de manière brutale, les parties les moins nobles du corps humain, comme nous l'avons vu plus haut avec le sort fait aux membranes. Les illustrations mettent aussi en scène des manipulations violentes sur le corps humain. Elles suscitent au moins deux types d'interprétation, selon qu'on y voit la représentation d'une victime de la science moderne qui s'empare à leur insu des individus pour en faire des cobayes ou qu'on y lise l'autoreprésentation du poète, écorché de la société qui fait désormais partie de la collection

+ + +

36 Soit que les corps offerts au regard du lecteur semblent tirés d'ouvrages scientifiques, soit que les illustrations mettent en scène des êtres souffrants, il reste que le discours anatomique de Denis Vanier, linguistiquement et visuellement, partage avec la science d'Ancien Régime le fait d'associer « au discours scientifique un discours métaphorique : des récits de souffrance et de châtement, de décadence et de corruption corporelle » (Andrea Carlino, *loc. cit.*, p. 112). 37 André Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle, J. Oporinus, 1543. 38 Denis Vanier, *La castration d'Elvis*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997. 39 *Ibid.*, p. 30. La source de cette illustration se trouve dans André Vésale, *op. cit.*, livre XV, p. 230. 40 Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, *op. cit.*, p. 32. La phrase ne comporte pas de ponctuation. La réédition de ce recueil, sous le titre *Sur la route de la soie*, a entraîné la disparition de ce passage.



Figure 1. Cette image figure dans *La castration d'Elvis*. La source de cette illustration se trouve dans André Vésale, *De humani corporis fabrica*.

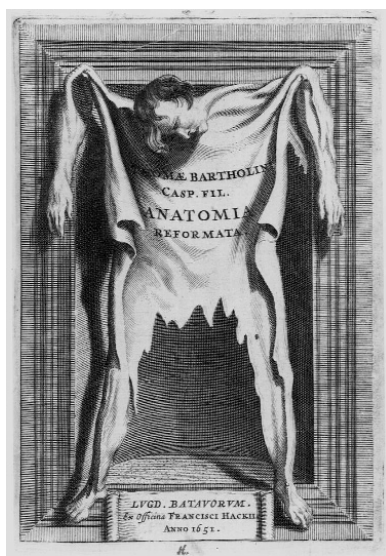


Figure 2. Cette image figure dans *La castration d'Elvis*. La source de cette illustration se trouve dans Thomas Bartholin, *Anatomia ex C. Bartholini parentis institutionibus*.

d'un anatomiste. On peut concevoir que Vanier, qui s'est placé de plein gré en marge de la société, ait pu associer sa condition à celle des sujets livrés aux expériences anatomiques. Rappelons-nous en effet que la plupart sinon l'ensemble des sujets des séances d'anatomie étaient des bagnards ou des individus marginaux, condamnés par la société, qui servaient ensuite d'objet d'étude pour le bénéfice d'une classe d'étudiants. Il est clair que Vanier ne s'intéresse pas aux progrès de l'anatomie et aux correctifs que Vésale, par exemple, apporte aux observations de ses prédécesseurs. Ce n'est pas le cadavre qui apparaît au premier plan de l'approche anatomique de Vanier, mais bien le vivant, à la condition qu'il soit réduit en charpie : « La lumière me brise le cœur/j'ai cessé de vous oublier, /il s'agit maintenant/d'opérer sur des loques<sup>41</sup> », lit-on dans *La castration d'Elvis*. Une des illustrations de ce même recueil date de 1666 et elle est tirée de l'ouvrage de Thomas Bartholin intitulé *Anatomia ex C. Bartholini parentis institutionibus*<sup>42</sup>. Cette illustration (voir la figure 2) fait voir un écorché avec ses quatre membres et la tête, mais le reste de son corps se réduit à un tissu en partie déchiré. Le corps lacéré de l'écorché est un corps en lambeaux, mais c'est aussi un tissu, « un assemblage irrégulier de fils textiles entrelacés<sup>43</sup> » comme

+ + +

41 *Id.*, « Le livre d'écrou », *La castration d'Elvis*, *op. cit.*, p. 33. 42 Thomas Bartholin, *Anatomia ex C. Bartholini parentis institutionibus*, Wittemberg, 1614; traduction en français par Abraham Duprat, Paris, 1647. 43 *Le Petit Robert*, 1990.

l'indique *Le Petit Robert*. La biologie lui a donné par la suite un sens plus spécialisé, en parlant de l'ensemble des cellules du corps humain. Sur ce tissu en lambeaux, qui ressemble étrangement à un rideau de scène, apparaissent des écritures avec le nom de l'auteur (Thomas Bartholin) et un titre : « Anatomia reformata ». Le corps violenté par la science s'apparente au théâtre d'une scène de « réformation » anatomique du corps. L'amphithéâtre de la salle d'anatomie est remplacé, au sein du recueil de Vanier, par le spectacle d'un écorché, représenté à la fois comme une victime et comme un élément scénographique (il est aussi un rideau) du théâtre de l'oppression.

Il nous reste à examiner l'une des grandes représentations de l'écorché issue de la littérature édifiante. Il s'agit de l'histoire de l'agonie de saint Barthélemy qu'on a martyrisé en lui arrachant des lambeaux de peau. Le sort cruel du saint a donné lieu à un certain nombre de manifestations picturales, dont celle du *Jugement dernier* de Michel-Ange qui le peint tenant un couteau d'une main et de l'autre la peau d'un écorché (à moins que ce ne soit la sienne propre). Par ailleurs, le contexte culturel et religieux du Québec à l'époque de l'enfance de Denis Vanier l'a sans aucun doute nourri des récits et des images des saints martyrs canadiens. Ce discours a été largement répandu pendant plusieurs décennies dans les manuels d'histoire auprès de la population des élèves des commissions scolaires catholiques et a vraisemblablement laissé des traces chez le poète. Prenons au hasard l'une des multiples versions de la mort du Père Brébeuf, représentative de ce tressage entre les discours historique, religieux et eschatologique :

Quelques mois plus tard, le Père *Jean de Brébeuf* et le Père *Gabriel Lalemant* subissent à leur tour les plus affreux supplices. On pique d'abord le Père de Brébeuf avec des alènes rougies au feu, on promène sur ses membres des tisons embrasés, on lui enlève la peau de la tête en forme de couronne. Pour l'empêcher d'exhorter ses fidèles, les bourreaux lui coupent les lèvres, la langue et le nez, lui fendent la bouche jusqu'aux oreilles, enfoncent un fer rouge dans sa gorge ; ils coupent des lambeaux de sa chair, les font rôtir et les mangent sous ses yeux. Ils jettent ensuite de l'eau bouillante sur sa tête, enduisent son corps de résine et le font griller lentement ; enfin, un chef Iroquois lui arrache le cœur, le dévore et boit le sang du martyr<sup>44</sup>.

Le poète fait preuve d'une fascination évidente pour la souffrance qui est rattachée à la condition de martyr. Pour paraphraser l'intitulé de l'extrait suivant, l'agression est « un état de grâce » :

La fonction de n'être rien  
dans la béatitude  
ne peut qu'engendrer  
un laboratoire

+ + +

44 <http://www.magnificat.ca/cal/fran/09-26.htm>, site consulté en janvier 2006.

dont le masque de beauté  
est le sperme des poètes  
non dits, non avalés<sup>45</sup>.

Plus loin, le poème marque une volonté de consommer l'ennemi à l'instar de tribus cannibales qui croient ainsi s'approprier « la force et les chakras de l'abattu<sup>46</sup> ». Bien qu'il s'en défende, Denis Vanier ne peut s'empêcher, dans les années 1990, de se représenter sous l'effigie d'un saint, les maladies du corps faisant office de stigmates. Vanier trouve même dans le mythe d'Hector de Saint-Denys Garneau, cité en exergue d'un poème, des mots très révélateurs pour décrire son état en recourant à un intitulé emprunté à la chirurgie, « La grande opération » : « on m'a cassé, défiguré, désâmé<sup>47</sup> ».

Le poète est un écorché, il est l'icône d'un homme pantelant livré à la science et au progrès. Simultanément, il est la résultante d'une entreprise de démolition. S'agit-il de céder à la représentation christique du poète, ce à quoi tend la profusion d'images tirées de la Bible dans les recueils<sup>48</sup> ? Ou alors faut-il plutôt y voir le travail d'« anatomie majeur » auquel se consacre le poète, par le biais de l'écriture ? Amorcée comme une forme d'écriture qui chercherait, par le langage, à effectuer une opération à froid, chirurgicale, sadique même, la poésie de Denis Vanier, à travers les figures conjuguées et parfois volontiers singulières du médecin, du malade et de l'écorché nous conduit, en fin de parcours, à lire rétrospectivement les désirs de lacération comme des désirs de libération et de résurrection. La lecture du recueil posthume *Porter plainte au criminel* nous place devant l'interrogation suivante : l'objet véritable des agressions commises n'est-il pas devenu le sujet du poème, un langage de la douleur qui fait aussi souffrir ? L'anatomisation le rejoint au plus vif d'un corps langage où le sujet ne se « comprend » plus :

Je ne sais plus que comprendre  
de cette peau de fakir  
que d'en tresser la chair  
d'aiguilles et de clous<sup>49</sup>.

+ + +

45 Denis Vanier, *L'épilepsie de l'éteint*, op. cit., p. 41. Le poème s'intitule « L'agression de l'état de grâce ».

46 Ibid. 47 Id., *Porter plainte au criminel*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 44. 48 Le recueil *L'urine des forêts* est particulièrement riche d'une iconographie représentant des scènes bibliques. 49 Id., *Renier son sang*, op. cit., p. 45.