

« Contre le *corps-image*, le *corps-scandale*: Des fois que je tombe de Renée Gagnon »

Laurance Ouellet-Tremblay

Pour citer cet article :

Ouellet-Tremblay, Laurance. 2009. «Contre le *corps-image*, le *corps-scandale*: Des fois que je tombe de Renée Gagnon», *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/ouellet-tremblay-hd1>> (Consulté le xx / xx / xxxx). Ouellet-Tremblay, Laurance. 2009. «Contre le *corps-image*, le *corps-scandale*: Des fois que je tombe de Renée Gagnon», *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, p. 47-56.

Contre le *corps-image*, le *corps-scandale*:

Des fois que je tombe
de Renée Gagnon

[W]ouaip la belle ligne que tu veux que je garde et un beau
tan brun dents blanches et tu me tiendras le bras lorsqu'on
entrera, on aime les entrées remarquées, on est les plus
beaux amoureux de Hollywood [...]

RENÉE GAGNON, STEVE MCQUEEN (*MON AMOUREUX*)

Vers la fin du XIX^e siècle apparaissent les premières publicités de techniques et de régimes aminçissants : le pétrissage visant la disparition des rondeurs, les rouleaux « broyeurs » de contours et les cures d'amai-grissement à l'eau sont à la mode. L'apparition et la propagation rapide de cette idée de minceur, ou du moins de conservation d'un poids équilibré, indiquent un déplacement des modèles canoniques de beauté. Comme le dit Georges Vigarello dans son *Histoire de la beauté*, « le *bas* (corporel) acquiert, graduellement avec le siècle, une place qu'il n'avait pas. Les lignes phy-

siques s'autorisent plus de présence : le corps insensiblement impose le *dessous*» (Vigarello, 2004, p. 135, l'auteur souligne.). Cette attention soudainement portée à l'ensemble du corps, à sa silhouette entière, n'est pas étrangère à l'apparition du miroir en pied au sein des espaces privés. Ce grand miroir « pénétre le salon, la chambre, le cabinet de toilette ou de bain des appartements de bon ton, avec sa glace de plain-pied, [...] répercutée quelquefois par plusieurs battants pour mieux multiplier les vues frontales et latérales sur la silhouette d'ensemble ou sur le corps dénudé » (*ibid.*, p. 177). Au moment où l'on peut désormais détailler avec précision l'image de son propre corps, les premières collections de produits de beauté à l'effigie d'actrices célèbres (dont celle, entre autres, de Sarah Bernhard¹) font leur apparition, suivies de près par les affiches de mode et les publicités présentant ainsi des *beautés à imiter*. Vigarello écrit d'ailleurs que ce nouveau et immense marché de la mode « étend toujours davantage le thème de l'artifice, banalisant avec la fin du siècle l'image d'une beauté construite, toujours moins définissable hors de la mode et des conventions » (*ibid.*, p. 180).

Pour la toute première fois, on peut donc observer le corps, son corps, sous toutes ses coutures pour ensuite le comparer aux beautés de référence du temps, qui sont devenues les exemples à suivre. Cette conjoncture nouvelle signe la naissance du *corps-image*, c'est-à-dire du corps vu et défini à travers un médium, et introduit l'éloignement du corps organique dans une *re-présentation*² que l'on se doit de calquer pour être *à la mode*.

Cette peau épaisse qui colle à la tienne, je la vois. De la peau de pub, et tu crois que c'est toi. La machinerie des muscles est bien huilée, tu t'applaudis d'être si efficace, et inaccessible.

PAUL CHAMBERLAND, *UNE POLITIQUE DE LA DOULEUR*

De nos jours, le *corps-image*, manipulé à l'aide d'outils cosmétiques, numériques et chirurgicaux, est devenu une norme au sein de l'espace public. Les corps présentés par la publicité, le cinéma ou tout autre champ d'activité régi par des impératifs de consommation (ce qui renvoie à la quasi-totalité de l'espace public) ne sont plus seulement des

¹ En France surtout, mais aussi aux États-Unis, l'image publique projetée par Sarah Bernhard a créé une vague d'imitation et de *vouloir-ressembler* sans précédent.

² Je parle ici des affiches publicitaires du temps, mais aussi, aujourd'hui, des publicités télévisuelles, des vidéoclips, des magazines, des défilés de mode qui présentent et imposent des normes de beauté toujours plus difficiles à reproduire et qui se cantonnent dans une logique de la *re-présentation*, c'est-à-dire de la présentation récurrente du même et de l'identique, du consommable. Évacuant ainsi l'aspect conflictuel, problématique, interrogateur et fictionnel qu'entretient tout type de représentation avec le réel, la *re-présentation* nous place dans un contexte de « dégradation de l'organique en inorganique, et plus spécifiquement encore, [de] contrefaçon de l'organique » (Lapierre, 2002, p. 28). La présentation de ces *corps-images* formatés à des fins de consommation offre effectivement la possibilité de limiter notre définition du corps (le corps vivant, charnel, sexuel) à une image, un modèle inorganique qui correspond à un canon ignorant des faiblesses inévitables d'un corps faillible et mortel.

exemples ou des *modèles* : ils sont des idéaux, gages de succès et de réussite sociale. Par exemple, l'expression top-modèle, devenue courante, renvoie non seulement, par le vocable modèle, à un absolu de la beauté physique, mais place cette dernière au sommet (*top*) d'une hiérarchie de « valeurs » présentées comme étant infiniment désirables et parfaitement inatteignables pour le commun des mortels.

La prolifération de ces *corps-images* décontextualisés, c'est-à-dire placés hors de la possibilité même d'une véritable expérience du réel, correspond très précisément à ce que Guy Debord nomme le spectacle, qu'il décrit comme ce « mouvement autonome du non-vivant » (1992, p. 16), cette « énorme positivité indiscutable et inaccessible [exigeant] une attitude d'acceptation passive qu'elle a en fait déjà obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence » (*ibid.*, p. 20). La domination spectaculaire des *corps-images* tend à construire une identification au corps qui ne peut passer que par l'idéal, le parfait, le lisse, le mince. Dans ce contexte, toute valeur d'expérience tenant compte des imperfections, des aspérités et des résistances (donc des *dés-idéalisations*) qu'implique nécessairement l'épreuve du réel est spontanément disqualifiée.

Pourtant, la poète québécoise Renée Gagnon nous rappelle que le corps est beaucoup plus qu'une image ou qu'un avatar : il est, écrit-elle,

[...] un lieu de transition. Le passage obligé entre la parole et l'écriture, c'est-à-dire entre deux états du langage. Un lieu de bouleversements, de vacarmes [...] un espace de rencontres et de tortures. Mais un si petit espace, si petit espace à l'échelle de la parole, si rapidement débordé, dépassé, submergé – quand il s'agit d'entendre et d'écrire. [...] (2004, p. 106).

Dans sa *Politique de la douleur*, Paul Chamberland affirme qu'à l'intérieur d'une société régie par des impératifs de consommation, de productivité et de reproduction qui ne s'appuient que sur de l'*objectivable* et du *démontrable*, « le fait d'être humain est donné en une évidence aussi solide que le roc³ » (Chamberland, 2004, p. 101, l'auteur souligne). Pourquoi donc se questionner sur ce qu'est l'expérience d'un corps « précaire et putrescible » (*ibid.*, p. 211) ? Pourquoi donc faire scandale en se sensibilisant à sa condition de mortel ? On tente si bien de nous détourner de cet état de fait, le seul, pourtant, qui ne puisse être trafiqué. Il est si aisé d'intégrer et de tenir pour acquis ces *corps-images* qui

3 La répétition de l'identique, la pérennité infinie de l'objet matériel, la philosophie de la productivité à tout prix et l'industrie du divertissement régissant le fonctionnement du monde d'aujourd'hui permettent à l'homme moderne de faire fi de sa condition de mortel et de facilement l'oublier à travers les diverses distractions que lui procurent le désir d'accumulation de biens consommables.

nous séduisent⁴, qui règlent les questions du corps et de ses failles, qui offrent du *prémâché*, qui ne demandent que notre adhésion passive de bêtes en pacage. Questionner les failles inévitables de notre corps ne rapporte rien, ne crée pas de valeur marchande. Cela « dégrise⁵ », cela interroge les structures de pouvoir qui misent d'emblée sur l'efficacité et la productivité du corps, oubliant au passage que ce corps peut penser, parler, respirer, mourir et marcher en d'autres chemins que les leurs.

Le fait de « s'éprouver soi-même comme être de chair est une expérience si immédiate, si ancrée dans la proximité à soi, qu'elle échappe à la saisie cognitive » (*ibid.*, p. 140) et donc à tout asservissement à quelque calcul que ce soit, d'où le discrédit de la démarche. La faiblesse du corps est souvent occultée au profit de sa rentabilité, de sa force de production et de son potentiel de consommation. Parallèlement à ce discours, la voix de Gagnon s'élève pour nous rappeler que, confronté au réel, le corps est essoufflé, pantelant, mortel et que l'expérience qu'il fait de ce réel le déborde, le submerge et parfois le torture.

Le recueil *Des fois que je tombe* de Renée Gagnon désenvoûte notre rapport à l'image spectaculaire du corps et questionne sa nature par l'inscription, tant dans les représentations textuelles que dans l'expérience sensible à laquelle ces représentations renvoient, de ce que nous appellerons un *corps-scandale* (scandaleux, car faillible et imparfait⁶, le mot *scandale* venant d'ailleurs du grec *skandalon* qui signifie « obstacle pour faire tomber »).

Avec comme titre de premier chapitre la circonférence exacte de la terre, « 40 075,017 km », le texte de Gagnon construit et déploie d'emblée la figure d'un corps en perpétuel mouvement. Les premiers poèmes mettent en scène ce corps qui « part loin » (Gagnon, 2005, p. 9), « marche tout d'avance » (*ibid.*, p. 12), « habite au pas » (*ibid.*, p. 14), « habite sur la ligne » (*id.*), mais qui « porte fatigue » (*ibid.*, p. 9), « ne [tient] pas au fil » (*ibid.*, p. 18). Même si le corps peut marcher et habiter l'espace, il est sujet aux faux-pas : il est essoufflé, souffrant. Il porte en lui des brèches qui sont, dans ce recueil, les lieux d'apparition

4 L'exposition publique des *corps-images* propose un discours séducteur. Dans son ouvrage *Le scandale du corps parlant*, Shoshana Felman souligne que séduire, « c'est produire un langage heureux » (1980, p. 35), un langage qui convainc. C'est attirer l'autre vers soi en proférant une parole qui deviendra pour lui une vérité, un réel qui le reconforte et dans lequel il peut s'ancrer. Séduire, c'est d'abord et avant tout créer un sentiment de bien-être, qu'il soit illusoire ou non. L'exposition des *corps-images* tente de nous séduire en proposant une définition du corps sans faille, mais cette séduction, en plus d'être factice, révèle un problème majeur : elle est motivée par un désir pervers en une volonté de ressemblance et de coïncidence avec les canons.

5 L'expression est de Paul Chamberland qui, dans sa *Politique de la douleur*, signale que l'on « refuse généralement de s'accepter sans réserve comme l'être mortel qu'on est » (2004, p. 256). Le choc produit par la prise de conscience de notre finitude provoque selon lui un dégrisement face au corps, une lucidité nouvelle, une acception de ses limites et de ses faiblesses.

6 Tout être dégrisé prenant conscience de sa finitude et de sa faiblesse devient un *corps-scandale* qui, même s'il ne le sait pas, s'emploie à déconstruire les piliers de l'idéologie dominante ainsi que ses impératifs de consommation, de production, de *re-production* et d'efficacité.

du poème, les brèches qui permettent à l'écriture de dépasser ce corps faillible et d'en faire un espace de résonance. Il a toujours la possibilité de continuer sa marche. Malgré les trébuchements, « tomber n'est pas la fin » (*ibid.*, p. 21) :

recommençons nuit trois fois
 abattons sol et restes collent à la peau
 cheveux tirent la route
 débattent des questions des détours
 quatre mains cherchent
 pourtant yeux dorment seuls
 recommençons
 tu écris roue comme moi
 feu
 feu seul, respire, yeux croulent
 jambes apprennent (*Ibid.*, p. 23)

Ici, on recommence la nuit trois fois, les restes collent à la peau, les cheveux tirent la route, mais les mains cherchent, les jambes apprennent. Cherchent quoi ? Apprennent quoi ? Un moyen, probablement, une solution, une manière de continuer la marche malgré et avec la *dé-marche* du corps. À tâtons, elles cherchent le bon rythme, la possible cadence d'un pas.

Les réponses à ces questions ne sont pas triviales et c'est pourquoi le sujet poétique interroge inlassablement le corps sur sa manière d'être en vie, d'habiter l'espace : « où est respir ? / je peux recommencer respir ? / poumons ouverts » (*ibid.*, p. 25), « quoi entendre ? / ouvrir quoi dans mes oreilles ? » (*ibid.*, p. 31), « dire quoi ? » (*ibid.*, p. 36). Ces interrogations amènent le sujet à la rencontre des limites du corps, de son corps. Il se confronte à sa corporalité problématique face à l'expérience progressive et non-*parfaite* du réel, à son incapacité de se conformer aux canons, à son inquiétude au sujet d'un désaccord, d'une dissonance fondamentale :

mots ne sonnent jamais proches
 jamais disent
 dire quoi ?
 [...]
 corps craqué
 toi
 seconde quoi dire
 si je veux atteindre
 [...]
 parler existe ?
 que ?
 craquées mes dents

que je ne ?
 peux ?
 corps peut parler
 corps proche
 je ne me
 je ce mot existe ?
 je manque de
 d'air toujours (*Ibid.*, p. 36)

Le poème construit ici la figure d'un corps craqué qui ne sait pas ce qu'il dit, se questionne, manque d'air, mais veut absolument exister, parler, dire sa défaillance, sa difficulté à prendre parole malgré le désir qu'il a de le faire.

La figure du *corps-scandale* prend toute son ampleur à la fin du recueil alors que le dernier chapitre, « calfeutre gorge colmate artères » (*ibid.*, p. 77), donne au texte la possibilité d'un souffle encore convaincant, haletant, tendu, mais terriblement vivant. Les « jambes fléchissent » (*ibid.*, p. 81), mais ne flanchent pas. Le corps est « chercheur » (*ibid.*, p. 82), il avance à tâtons, « trébuche » (*ibid.*, p. 83), s'essouffle; « là poumon sera toujours feu vidé » (*ibid.*, p. 83). Le dernier poème du recueil porte à lui seul toute cette figure de la faille :

rien ne titubera devant
 j'ai remué fin
 je me guette
 trébuche
 me retrouve au début : nuit qu'on pense
 hibou
 je me cogne les côtes
 sinon je cours à vide
 me souviens devant je cours je veux monter
 me retourne
 tourne j'ai pensé
 à temps. (*ibid.*, p. 85)

Ce poème dévoile un sujet poétique qui se guette. Il trébuche et se cogne les côtes, car il sait qu'en se malmenant et en faisant « peu de cas de la singularité du moi » (Lapierre, 2002, p. 15), il ne cours court pas, il ne court plus pour rien. Il se retrouve finalement au début, avec cette volonté persistante de courir, de monter, et cette certitude d'avoir enfin tourné à temps, au bon moment, d'avoir fait le mouvement adéquat. Il a en effet cette certitude que « plus rien ne titubera devant » (Gagnon, 2005, p. 85) et qu'enfin, peut-être, il pourra atteindre une cadence commune, un souffle partagé :

Ce que je veux, d'autres le veulent aussi : que nous respirions ensemble, que nous poursuivions les mêmes mots, que nous nous essouffions, que

le texte soit un fantôme assis à côté et que ce soit terrifiant de l'entendre parler, parce que jamais, jamais, on n'a entendu personne parler de cette façon-là [...] (Gagnon, 2004, p. 114).

Le désir d'un *respirer ensemble* amène le sujet poétique du recueil à persister dans sa volonté de courir, de s'essouffler dans l'espoir de « tourner à temps », au bon moment, et d'enfin s'inscrire complètement dans une possible expérience du réel, imparfaite et contraignante, mais peut-être partagée par d'autres corps, eux aussi un peu malmenés.

L'expérience sensorielle à laquelle nous renvoie le texte de Gagnon se confronte, elle aussi, aux limites du corps. Par expérience sensorielle, j'entends expérience de lecture, expérience du vers qui se casse toujours, qui se brise avant sa fin, qui n'attend pas la formation d'un sens précis, qui malmène la syntaxe et qui n'a que très peu à faire de la structure *sujet-verbe-complément*. Un vers qui impose l'essoufflement, le halètement et le rythme de la marche parfois hésitante, parfois effrénée, jamais à l'abri des faux-pas :

à battre pieds de l'air
 croyais rouge le rouge
 yeux font ce que yeux font
 confondent
 et ce qui avance
 labyrinthe rêche
 je ne veux plus non me perdre
 noir sans moi qui guide (Gagnon, 2005, p. 37)

Sous les dessous d'une écriture déconstruite et d'une syntaxe faisant fuir le sens, le texte de Gagnon construit une figure profondément porteuse d'un engagement poétique. Supportée par les représentations textuelles et par l'expérience sensible à laquelle renvoient les poèmes, la figure du *corps-scandale* désenvoûte notre rapport au *corps-image* en se faisant le témoin *non-trafiqué* d'une véritable expérience du réel. Ce corps est en effet dépassé par le rythme des mots qui viennent le « frapper, chahuter [ses] côtes, [ses] veines, étourdir [ses] sens » (Gagnon, 2004, p. 108-109). Dans cette confrontation à la parole, le corps peine à la respiration, qui n'est plus grande respiration, mais plutôt essoufflement, asthme. Le corps halète, cherche une parole juste, une parole qui n'est pas donnée d'emblée, qui « est dans l'air » (*ibid.*, p. 108). Une parole dont on doit s'approcher au plus près. Une parole qui passe en nous, mais ne se laisse pas capturer. Qui nous bouscule et fait très peu de cas de notre singularité. Qui nous fatigue, nous ramène à notre incontournable faiblesse de mortel, à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du pouvoir ou de l'appropriation, mais bien de l'ordre de l'attention, de l'exigence physique, de la sobriété, de la rigueur et de la lucidité. Selon Gagnon, c'est « cette

course aux mots dans la parole qui rythme l'écriture. Nous sommes tous asthmatiques quand il s'agit d'écrire. Nous manquons d'air alors que nous nous épuisons à suivre le mouvement fulgurant de la parole » (*ibid.*, p. 109). La parole ressentie et recherchée « arythme » (*ibid.*, p. 109) le corps, lui donne une cadence nouvelle, un souffle encore *in-oui*. Et c'est cette parole provenant d'un corps faillible, essoufflé, « arythmé », qui s'emploie à *faire tomber*, à « faire vaciller les figurations extraordinairement sclérosées, pétrifiées, enkystées sur lesquelles se fonde[nt], comme de droit, ou en droit, le[s] discours politique[s] » (Leroux et Ouellet, 2005, p. 10), économiques et publicitaires.

Quand bien même écris-tu des poèmes, que penses-tu qu'ils en feraient, stupide enfant? Des oripeaux? des étendards? un scandale?

Le recueil de Gagnon révèle un *poème-scandale* dans la mesure où celui-ci présente un corps aux prises avec sa faiblesse, un corps qui, simplement par sa présence insistante, s'emploie à déconstruire notre rapport à l'image du corps modifiée véhiculée autour de nous, dans le monde, le réel. Mais plus encore, le poème, quel qu'il soit, se dresse comme un scandale, un obstacle qui fait trébucher les discours dominants et l'univocité du sens qu'ils supposent : « le poème est une autre histoire arrachée à l'histoire officielle, une autre parole arrachée à la parole autorisée » (*ibid.*, p. 157). Tout comme le scandale, le poème s'écarte de ces discours, crée une brèche dans les murs lisses de la *doxa*, mais n'est récupéré par aucun autre discours marginal affirmé⁷. Mais le poème n'est pas qu'un scandale. Il est aussi le lieu d'inscription de ce scandale et des failles qu'il suppose. Il est porteur d'un potentiel de révélation. Il fait corps avec la parole. Il est un corps porteur des inscriptions d'une voix particulière. Le poème comme *corps-scandale*, comme témoin d'une expérience du réel, comme corps humble, porteur d'une parole sobre, non cautionnée, risquée, scandaleuse. Le poème comme corps faillible, porteur d'un déséquilibre fondamental, dégrisé de tout désir de domination ou de production, porté par une voix qui cherche, dans son rythme et sa résonance, à rejoindre d'autres voix.

Le scandale du poème est tranquille. Il n'accapare pas l'attention des médias, il ne crée pas de révolte ou d'émeute. Il n'est pas scandale spectaculaire⁸. Il s'inscrit contre la « frénésie et [l'] habileté des discours

⁷ Le discours marginal qui s'inscrit absolument contre une idéologie ne fait que renforcer les bases de celle-ci en attestant, même s'il s'agit d'une critique, de son pouvoir et de son hégémonie.

⁸ Le scandale spectaculaire en est-il vraiment un? Si l'on se rappelle l'étymologie du mot (obstacle pour faire tomber), le scandale spectaculaire semble plus près de la consolidation des instances déjà en place que de leur ébranlement réel. En utilisant les mêmes codes que ces instances, le scandale public spectaculaire ne fait qu'assurer et reconnaître leur hégémonie. En ébranlant fausement leurs piliers, ce type de scandale permet en fait aux structures de domination de montrer leur puissance puisqu'il leur faut réagir pour contrer et bâillonner cet événement.

de domination [qui créent] l'illusion d'une maîtrise du langage» (*ibid.*, p. 11), d'un contrôle équivoque et unilatéral du sens du mot. Il s'emploie à déconstruire les syntaxes enkystées, à « faire tomber » le sens imposé, à dépasser cette réification du langage. Il creuse des brèches dans la parole factice et figée du politicien, dans celle redondante du vendeur d'assurances, dans celle retorse du publicitaire affamé de profits, dans celle complètement vide de l'Américain hochant docilement la tête devant cette « baudruche présidentielle⁹ » (Chamberland, 2004, p. 95). La voix scandaleuse du poème s'immisce entre ces discours assourdissants qui accaparent aujourd'hui l'espace social et chuchote, tranquille, parle tout bas, mais parle sans cesse et persiste à révéler des failles si bien colmatées jusqu'alors.

9 L'auteur parlait ici de George W. Bush.

Bibliographie

Œuvres de création

GAGNON, Renée. 2007. *Steeve McQueen (mon amoureux)*. Montréal : Le Quartanier, 106 p.

———. 2005. *Des fois que je tombe*. Montréal : Le Quartanier, 85 p.

Essais

CHAMBERLAND, Paul. 2004. *Une Politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*. Coll. «Le soi et l'autre». Montréal : VLB, 182 p.

DEBORD, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 209 p.

FELMAN, Shoshana. 1980. *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris : Seuil, 171 p.

GAGNON, Renée. 2004. «*Vacarmes* et [suivi de] *Et ce fantôme*». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 141 p.

LAPIERRE, René. 2002. *Figures de l'abandon*. Montréal : Les Herbes Rouges, 97 p.

LEROUX, Georges et Pierre Ouellet (dir.). 2005. *L'Engagement de la parole : politique du poème*. Coll. «Le soi et l'autre». Montréal : VLB, 326 p.

VIGARELLO, Georges. 2004. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : Seuil, 344 p.