

Jonathan Lamy
Université du Québec à Montréal

Benoit Jutras, l'apaisante violence de l'intime

Le paysage poétique québécois actuel nous donne à lire des œuvres où le corps est mis à mal. On l'inquiète, on remet en cause son intégrité, on en doute, on le place en situation de danger, de déséquilibre, on le configure autrement, on en arrache parfois des bouts. Bien qu'il serait ridicule de parler, à propos de ces recueils récents, d'un nouveau « courant » de poésie, on peut mettre en relation, au sujet de cette voie éclatée empruntée pour représenter le corps, son intimité et son identité, les livres de jeunes poètes comme Mélanie Grenier¹, Karine Hubert² et Alexandre L'Archevêque³. Les deux livres de poèmes en prose de Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*⁴ et *L'étang noir*⁵, s'inscrivent dans cette mouvance poétique

1 Mélanie Grenier, *Entre les vertèbres*, Montréal, Les Herbes rouges, 2004, 64 p. et *121 cafards et un fusil*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 80 p.

2 Karine Hubert, *Je ne devrais pas voir*, Montréal, Triptyque, 2005, 92 p.

3 Alexandre L'Archevêque, *Morts du ciel*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, 60 p.

4 Benoit Jutras, *Nous serons sans voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, 80 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention NSV. Ce recueil a reçu le Prix Émile-Nelligan et a été finaliste au Prix Alain-Grandbois ainsi qu'au Prix du Gouverneur général du Canada.

5 Benoit Jutras, *L'étang noir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 112 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

dont l'un des aspects consiste à déranger le sujet et son corps. Comme ces deux recueils ont été publiés un peu avant ceux mentionnés plus haut, on pourrait avancer que Jutras a en quelque sorte donné le coup d'envoi d'une autre manière de mettre en scène, au vingt-et-unième siècle, la corporéité du sujet poétique.

Si les écritures de la féminité et les littératures migrantes ont eu besoin de réaffirmer, de se réappropriier ou de reconstruire le corps, la poésie québécoise actuelle semble aller en sens inverse. Il ne s'agit plus, pour le sujet, de panser ses blessures, parfois en les exhibant, de se réparer par l'écriture en rétablissant une relation à son corps où il peut être, enfin, bien dans sa peau. Au contraire, ce qui se trame, aujourd'hui, chez Benoit Jutras et quelques autres, entretient le morcellement corporel du sujet qui écrit. *Je* est cassé. Il cultive les failles et la faillibilité de son intimité et de son identité. Il s'inscrit et inscrit son corps d'une façon lucide, assumée, parfois étrangement sereine, dans une esthétique du bariolage et du bricolage, de la violence et de l'arrachement.

Un rapport étroit s'établit entre un sujet, son corps, son intimité et son identité. Je suis fait de corps, mon corps est ce que j'ai de plus intime, mon identité est inscrite sur mon corps, cela va de soi et en même temps cela ne va pas du tout de soi. Plusieurs ont introduit un trouble dans cette relation complexe : de Bosch à Orlan, en passant par les écrits de Lautréamont et d'Artaud ainsi que les performances d'Hermann Nitsch, de Gina Pane et de Sterlac, on apprend que le corps n'est pas une chose simple, unie et neutre. Ce qui compose l'intime demande constamment à être dérangé, repensé. Chez Benoit Jutras, ce dérangement touche la façon dont le sujet se représente dans son intimité. Tant le décor ou l'environnement dans lequel se trouve le sujet que son propre corps sont inquiétés et malmenés.

suivant la citation, précédées de la mention *ÉN*. Ce livre a lui aussi été finaliste au Prix du Gouverneur général du Canada, de même qu'au Prix Estuaire des Terrasses St-Sulpice.

Le bric-à-brac autour

Le dérangement du sujet – proche de l'« inquiétante étrangeté » freudienne ou de l'« intranquillité » de Pessoa accompagne les gestes de tous les jours, fait partie du mobilier de l'intimité. Les poèmes de Benoit Jutras sont généreux de descriptions de décors étranges, d'une tranquillité inquiétante :

Un chapelet, une citrouille, des cannettes, des oiseaux, des bottes d'hiver, un vieux matelas : tu recueilles des choses mortes, les laves, et les ranges dans la cour. Je ne regarde plus dehors, c'est une obscénité, une damnation. Quand je te dis que tu perds la tête, le sang s'arrête dans ta voix, tu me réponds chaque fois la même chose : *justement, je lui ai réservé une place, entre la photo de ma mère et les boîtes de conserve*⁶.
(NSV, p. 10)

L'intime est formé de débris. Souvenirs et déchets sont recueillis et s'y confondent en un ramassis hétéroclite. C'est un album non pas de photos, mais d'objets, de choses inertes. C'est une collection de rien en particulier. C'est un peu n'importe quoi, c'est un peu répugnant. Voilà ce qu'est « dehors ». Un dehors intime, patiemment construit. On y perd la tête, au propre comme au figuré. Mais on prend soin de lui réserver une place, car, même si c'est dans un ordre sans logique, qui ne fait vraiment de sens pour personne, chaque chose a sa place, on le sent. Dans ce cas, ce sera « entre la photo de [l]a mère et les boîtes de conserve ».

Nous serons sans voix est jalonné d'évocations de photographies. Ici, un portrait côtoie des boîtes de conserve, des cannettes et des oiseaux morts. Plusieurs poèmes du recueil débutent par la mention d'un lieu et d'une date, suivie

⁶ Tous les passages qui sont ici en italiques le sont dans les textes de Benoit Jutras.

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

d'une description de ce que le sujet voit sur l'image, dans sa mémoire : « *Ponoka Drive-In, 1996* » (NSV, p. 44), « *Paula, Diamond Hotel, 1999* » (NSV, p. 47), « *Centre-Sud, Montréal, 1998* » (NSV, p. 68). Contrairement à ce que l'on pourrait appréhender, il n'y a rien de complaisant, rien de nostalgique ou d'anecdotique dans cette introspection. Il s'agit d'autre chose :

Des mois sous le lit, tes photos, parmi les monstres et la poussière des après-midi. Tu ne sais pas ce que tu protèges; les lieux, les visages tombent en feu, épuisés au fond de ta voix. Tu resteras ici ce soir, le mot adoration dans les mains, tâchant de comprendre que le silence maintenant est un animal qui n'a plus besoin de toi. (NSV, p. 29)

Dans les poèmes de Benoit Jutras, les monstres et la poussière vont de pair. Ce qui fait peur et ce qui ennuie cohabitent. Il y a là plus qu'une simple rencontre de contraires ou un jeu d'oxymorons. Ce qui se trame, c'est la mise en place d'un univers incertain, fuyant, mais aussi très concret. On ne sait pas trop quoi, on ne sait pas trop pourquoi, mais il faut recueillir les choses, les laver, les protéger. L'intimité du sujet se montre fragile, menacée. Et la voix devient un espace de combat, une friche « où le sang s'arrête » et où « les visages tombent en feu ». L'inquiétude qui étreint le sujet empreint tout ce qui se trouve autour. Cela se poursuit tout au long du livre :

Les cendriers sont pleins, les fenêtres ouvertes. La neige forme des flaques sur la table, puis s'égoutte sur tes cuisses. Tu ne bouges pas. Trois semaines que tu ne parles plus. Bientôt, l'hiver sera dans ton sang, une magie aveugle qui te brûlera. La crèche, les ampoules de Noël, les robes, les vieux carnets de ta mère, et toi, ton ombre sur le gyproc : ce sera un massacre, un vrai. Le souffle court dans un nuage de poussière, tu éteindras, et ce sera tout. (NSV, p. 64)

Sur le mode descriptif, le poème débute comme un regard parcourt une image. Nous faisons face à une scène d'intérieur, de ménage (pas fait). Ce pourrait être une photographie de Jeff Wall⁷. On entre quelque part, chez quelqu'un, dans son intimité. Mais cette intimité est trouble, désordre. Elle nous fascine et nous inquiète. Comme le notait Tristan Malavoy-Racine, « on avance méfiant mais comme aimanté⁸ » dans cette écriture. Le poème s'adresse à l'œil, notamment pour le déranger, et pour déranger ce qu'il croit voir. On entre dans l'intimité d'un sujet et cette intimité à son tour nous rentre dedans. Comme le dehors ici sous la forme de vent et de neige pénètre l'appartement, se glisse entre les signes de la vie de tous les jours (cendriers, fenêtres, table) et glace le sang du sujet. Le décor des Fêtes est vidé de toute joie, de toute euphorie enfantine. Il n'y a pas un bruit, la désolation règne, « s'égoutte sur []es cuisses » de ce *tu* comme de la neige fondue. Ici aussi, la tranquillité s'avère inquiétante. Pire encore, elle constitue un lieu propice à l'avènement d'« un massacre, un vrai ».

Dans le second recueil de Benoit Jutras, *L'étang noir*, le côté bric-à-brac du décor semble s'estomper, laissant plus de place encore à la désolation :

Théière de fer, icônes, scène d'hiver, scène de
chasse. Dans le vieux séjour, les rideaux sont
tirés depuis longtemps.

De nulle part sur la table vide, la table basse, une
ombre, sans paysage.

Je ne fais pas de bruit quand je meurs.

(*ÉN*, p. 24)

Le sujet est tout à fait seul, avec lui-même, dans son intimité. Et il s'agit d'un *je*, contrairement aux poèmes cités

7 Peut-être « The Destroyed Room » (1978), qui donne son titre à un récent album de Sonic Youth.

8 Tristan Malavoy-Racine, « Plongée en apnée » (compte rendu de *L'étang noir* de Benoit Jutras), *Voir*, 5 janvier 2006, p. 16.

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

jusqu'ici, qui mettaient en jeu un *tu*, tantôt seul, tantôt en relation avec *je*. Peut-être que l'absence d'un autre crée aussi une absence de dérangement. Ici, « les rideaux sont tirés depuis longtemps » alors que, dans le texte précédent, « les fenêtres [étaient] ouvertes ». Rien ne dérange l'intimité du sujet, et sa mort, sans bruit, ne dérange rien ni personne.

Malmener l'intimité

La présence de l'autre trouble l'intimité. À deux, l'intimité prend un tout autre sens. Il n'est plus question d'un seul sujet et de ce qui l'entoure ou de ce qui composerait son chez soi. À deux, l'intime devient relation, co-présence, mélange ou confrontation d'intimités. Dans *Nous serons sans voix*, le rapport à l'autre (ce qui pourrait être une relation amoureuse) entre le sujet du poème et un *tu* incertain, malléable, participe du bariolage du réel, qui reflète l'inquiétude et l'étrangeté. Sans mièvrerie, cette relation à deux déchire l'intimité très délicatement, en des endroits choisis. On l'oublie parfois, être en compagnie de quelqu'un, c'est faire une expérience complexe :

Quand je t'embrasse, j'ai le sentiment de manger des esprits. Je me réfugie alors sur le balcon et me tiens droit, je chante par-dessus le fléau pour qu'il s'efface. Mais depuis quelque temps, j'entends des cris de bœuf sous la grêle, les morts imitent le vent dans les rues. Comprends-tu ce que je te dis? Entre moi et le désastre, il n'y a plus que ma peau. Je suis noir d'amour. (*NSV*, p. 37)

Il faut parfois se sauver de l'autre, retrouver son intimité, ou du moins tenter de le faire. Sur le balcon, dans un espace qui est à la fois à l'intérieur et au dehors, le sujet chante. Par sa voix, il tente de conjurer le fléau. Mais le désastre lui revient, comme un écho. La voix ne guérit de rien, ne peut rien effacer. Quelque chose ne va pas. L'inconfort est partout, insatiable, et colle à la peau. Le poème y fait son nid. Il n'y a pas d'autre

choix, il n'y a pas d'autre endroit où l'intimité peut loger. Qu'une fissure dans le réel, une fissure qui est le réel. Une fissure à agrandir, où enfoncer ce qu'il nous reste de voix :

Avec ce vœu de ténèbres et ces marques de pioche sous la peau, de toutes mes forces, je chante faux. Les poèmes, déchire ça, je ne sais pas aller vers toi. Il faudrait que le ciel quitte le ciel pour que j'apprenne à vivre. (NSV, p. 67)

Le sujet dans *Nous serons sans voix* ne cache pas sa faiblesse, sa défaillance. Devant le réel, devant l'autre, il formule des vœux qui n'avouent que son impuissance. Comment pourrait-il en être autrement? Les poèmes énoncent ce vacillement, cette lutte en vain, les prennent à bras-le-corps. C'est encore ce qu'il y a de mieux à faire. Malmené dans son corps et dans sa voix, le sujet du poème ne peut rien effacer avec sa voix, doute que l'autre comprenne ce qu'il dit, chante mal. Il faudrait l'impossible pour que des actes somme toute simples comme un baiser ou une chanson soient réalisables. Quant aux poèmes, ils sont pour le sujet d'une impuissance encore plus criante. Ce n'est pas par eux que la rencontre avec l'autre peut avoir lieu. Ils constitueraient même une barrière entre le *je* et le *tu*. C'est pourquoi le sujet demande à l'autre de les déchirer.

Avec « ces marques de pioche sous la peau », il ne lui reste qu'à écrire au couteau pour s'adresser à l'autre :

Ce soir, mon Père, je vous écris au couteau, cela m'est inutile, je multiplie les orages, je ne sais pas mourir. Je flambe et je ne dis rien, j'ignore quoi donner pour apprendre. Chaque jour, mes premiers pas, je les perds. J'irais en paix si j'avais une voix, une colline déserte dans mon sommeil. Mais je ressemble trop à la nuit pour être vraie, je vous en prie, lâchez les chiens. (ÉN, p. 42)

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

Qu'il soit écrit au couteau ou qu'il demande à être déchiré, le poème est inutile. En dépit de lui, le sujet « ne sai[t] pas aller vers toi » et « ne sai[t] pas mourir ». Mais il voudrait apprendre. Que son chant efface le fléau, ou du moins qu'il n'est pas faux. Et que s'il ne peut apprendre à chanter ou à vivre, qu'il puisse au moins apprendre à mourir ou, en dernier recours, qu'on « lâch[e] les chiens ». Un sentiment d'impuissance s'ajoute à celui d'« intranquillité ». Il n'y a plus rien à faire. La délivrance est urgente.

Comme le fait de perdre la tête dans un texte cité plus tôt⁹, l'action d'écrire au couteau est ici à prendre au propre comme au figuré. On imagine le sujet, couteau en main, lacérant le papier, gravant dans le bois de sa table d'écriture les mots qu'il adresse au Père. En même temps, le texte tranche, fonctionne comme une arme blanche qui prend la place de la page. Le poème blesse, devient lui-même blessure. Il fait mal. Chaque image arrive comme un coup de couteau qui, en s'enfonçant dans la chair du désastre, rend la mort de plus en plus près. Le sens s'ouvre comme on écorche un animal. Il faut saigner l'intime.

Des voix de bêtes

Il y a chez Benoit Jutras une violence et une animalisation de l'intime. Dans les poèmes cités précédemment, il est question de « crèche », de « scène de chasse », de « cris de bœuf » et du silence décrit comme « un animal qui n'a plus besoin de toi ». Dans *L'étang noir*, la relation conflictuelle au silence se poursuit : « Toujours ce silence, une pierre laide, une bête couchée dans ma voix; je ne dors pas. » (*ÉN*, p. 19) Au lieu d'avoir un chat dans la gorge, comme on dit, la bête est tapie dans la voix. À l'évidence, le sujet ne glorifie pas le silence. Parfois, il peste contre lui. À d'autres moments, il le

9 « Quand je te dis que tu perds la tête, le sang s'arrête dans ta voix, tu me réponds chaque fois la même chose : *justement, je lui ai réservé une place, entre la photo de ma mère et les boîtes de conserve.* » (*NSV*, p. 10)

souhaite : « Il me faudrait la plus vile des chansons, la rage d'une tireuse d'épine pour m'abstraire, tendre mon cœur, de l'autre côté des pluies. / Il me faudrait perdre la voix. » (*ÉN*, p. 95)

Le silence ici n'est pas une condition mystique du rapport intime du sujet au sacré, à la vie et à la mort, comme c'est le cas chez de nombreux poètes. Il n'est pas non plus l'origine de la parole poétique¹⁰. Le silence chez Jutras s'articule plutôt comme un obstacle, ou encore une destination : ce vers quoi la voix, le poème s'en vont. L'idée de « perdre la voix » s'impose comme un besoin pour conjurer le désastre. Voilà ce qu'il faudrait faire. C'est en quelque sorte ce qu'affirme le titre *Nous serons sans voix*. Pour le moment, les sujets ont une voix. Bien qu'elle vacille et qu'elle pose problème, elle reste possible. Le recueil commence d'ailleurs par ce vers : « Tu prononces le mot nuit. » (*NSV*, p. 9) Mais, vers la fin du livre, nous lisons : « Éteins la lampe, ne dis rien. La nuit t'a entendue. » (*NSV*, p. 70) Le trajet qui s'opère vise à ne plus avoir besoin de parler. L'objectif n'est pas d'atteindre le silence, de l'étreindre, mais de pouvoir se passer de voix.

Être sans voix, ce n'est pas nécessairement être muet, silencieux, c'est aussi être bouche bée. Les lèvres remuent mais n'arrivent pas à produire de parole. La langue est tout simplement clouée. Tant le silence que les bruits de l'intimité font mal. Et ce que le sujet entend ne lui écorche pas que les oreilles. C'est bien pire : « Nous nous écorchons rien qu'à respirer » (*ÉN*, p. 45), lit-on dans *L'étang noir*. Dans ces conditions, nous sommes tout à fait sans voix. Étant donné l'effet causé par la respiration, on redoute quel désastre causerait la parole. Le paradoxe de la voix chez Benoit Jutras s'apparente à celui de la bête. Comme la bête est tour à tour toute petite et menaçante, inoffensive et dangereuse pour

10 Comme c'est le cas notamment chez Michel Camus, qui écrit : « Le silence contient tous les mots, / tous les livres passés et à venir » (*L'arbre de vie du vide*, Paris, Le Taillis Pré, 1998, p. 22).

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

quiconque l'approche, la voix est à la fois fragilité et violence. Elle va de soi (nous sommes des êtres de parole) mais elle est aussi une bombe potentielle.

L'acte d'écrire s'inscrit dans cette dynamique. D'un côté, il y a une imposture du sujet qui fait acte de voix. Jutras note dans une réflexion sur son travail d'écriture : « et ces poèmes que j'ai écrits, pourquoi me donnent-ils le sentiment d'être un *cheap*, un tapageur embrouillé dans un territoire de silence qui ne demande qu'à rester fantôme¹¹ ». Écrire fait du bruit. Un tapage comme ces quelques mots qu'on dit parfois en trop. Un tapage comme un viol du silence, un viol d'intimité qui fait résonner des choses alors qu'on a l'impression qu'elles auraient dû demeurer silencieuses. Le sujet a parfois le sentiment qu'écrire fait trop de bruit, qu'écrire viole ce qui n'est pas écrit, donne à entendre des choses tout simplement horribles, des choses qu'il vaudrait mieux ne pas entendre.

D'un autre côté, la parole apporte le seul réconfort possible. Un peu à la manière de ce que décrit Léon Guy Dupuis : « C'est dire que j'écris un poème comme un enfant parle seul dans la noirceur pour se réconforter¹² ». Le sujet aussi « parle seul dans la noirceur ». C'est le lieu de son intimité. Sa voix, comme ces photos dans un texte déjà cité¹³, se mêle à la poussière et aux monstres tapis sous le lit. Les poèmes de Benoit Jutras mettent d'ailleurs souvent en scène le sujet au moment de s'endormir. Par exemple, dans *Nous serons sans*

11 Benoit Jutras, *Nous serons sans voix* suivi de *Home*, mémoire-crédation de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, f. 67.

12 Léon Guy Dupuis, « Le corps/Le langage », dans *Atelier de l'écrivain I*, collectif sous la direction du groupe Interligne, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », n° 11, 2004, p. 158.

13 « Des mois sous le lit, tes photos, parmi les monstres et la poussière des après-midi. Tu ne sais pas ce que tu protèges; les lieux, les visages tombent en feu, épuisés au fond de ta voix. » (*NSV*, p. 29)

voix, un texte commence par : « *La dernière chose que je vois avant de m'endormir, c'est la pochette du premier 33 tours de Venom sur ma table de chevet, un groupe métal des années 80.* » (NSV, p. 36) Et dans *L'étang noir*, il écrit : « Sur le mur en face du lit, un tableau d'ardoise. Avant de m'endormir, j'efface, je recommence » (ÉN, p. 46).

Comme un enfant, le sujet craint les ombres, les fantômes, surtout ceux qui font du bruit. Alors il parle, comme d'autres prient, il s'adresse désespérément à l'autre. C'est ce qui se passe dans la première des « Lettres au Père Falaise » :

Mon Père, j'ai décroché le fusil du réservoir d'eau chaude, les clichés sépia du miroir, lavé vos vêtements, le sang de vos draps, tout est au pied du jeune mélèze, sous terre, depuis des semaines. J'ignore où et qui vous êtes, quel rêve de faïence vous a avalé, mais je vous en prie, je vous entends la nuit, l'écho des sacres, les bêtes qui pleurent, pour l'amour du ciel, quittez cet endroit. (ÉN, p. 35)

La présence de l'autre mine l'intimité du sujet. L'autre fait du bruit. On a beau laver et enterrer les traces de sa présence, la nuit, il nous hante toujours les oreilles. La solution reste ici encore la disparition, l'abolition. Pour ne plus entendre « *les bêtes qui pleurent* », on arrache « *les clichés sépia du miroir* ». Comme ces photos accrochées sur le miroir, l'autre se juxtapose à la représentation du sujet. Il faudrait sans doute y mettre le feu, jeter le miroir, perdre la tête, ou bien s'en fabriquer une autre.

Se refaire un visage

Le miroir dans lequel le sujet se regarde le déforme, le redéfinit. Mais pour donner un nouveau visage, une autre face, les miroirs sont bien impuissants. Il faut alors employer la manière forte : « Je ne compte plus les années, les imprécations,

L'APAISANTE VIOLENCE DE L'INTIME

combien j'ai brûlé de mes visages pour ressembler à une promesse. » (ÉN, p. 22) Le sujet recompose sans cesse son allure, son identité. On pourrait dire de lui qu'il n'a pas d'allure, qu'il a toutes les identités. Sa représentation est un acte de bricolage, quelque chose comme un *work in progress* rituel. Dans un poème qui porte d'ailleurs le titre de « Rites 3 (Autoportrait) », Benoit Jutras écrit :

Le matin de mon anniversaire, je sors les
aiguilles et la cueillette de nuit. Je commence
habituellement avec des fleurs mortes d'hibiscus
pour les mains, les pieds et les seins. Le reste du
corps change à chaque fois : j'épingle des tiges
d'achillées, des séries de mégots, n'importe quoi
en guise de bras, de jambes; je prends un cœur de
pomme ou une balle brûlée, une plume d'effraie
pour marquer le tronc. En tout, sur le mur du
fond, six portraits de moi. Sans visage, toujours.
Il n'y a plus de miroir ici. (ÉN, p. 54)

Si le bricolage, depuis Lévi-Strauss, a abondamment été utilisé comme métaphore de la dynamique identitaire, il faut prendre ici cette métaphore au pied de la lettre. Le bricolage n'y est pas une façon de dire une forme de métissage ou de réunion de plusieurs identités, mais une série de gestes concrets, qui rappellent ceux d'un enfant travaillant à un projet d'art plastique qui se ferait dans l'urgence et l'imperfection. C'est à la fois *botché* et cérémoniel.

À la manière de la voix dans certains textes du premier recueil de Jutras, le visage dans ce poème pose problème. On marque son absence, son impossibilité. Un visage, c'est compliqué. C'est difficile à dessiner, à sculpter, et encore plus à bricoler. Contrairement au reste du corps, qui peut n'être qu'esquissé ou suggéré, le visage demande de la ressemblance, ce qui ne pourrait résulter de l'agencement du matériel de fortune déniché par le bricoleur. C'est donc en changeant d'outils et en délaissant l'exigence du portrait

que le sujet parvient à sculpter quelque chose qui ferait office de face dans cet autre poème de *L'étang noir* intitulé « Compagnie » :

J'ai construit une tête avec de la dinde et du fromage. Je l'ai enrobée de glaise puis fixée sur une tige de métal. J'ai exposé les vivres en taillant une fente à la hauteur de la bouche. Ce soir, peut-être demain au réveil, la tête sera vide. Les fourmis travaillent depuis cinq jours. Je ne les dérange pas, je les observe de mon lit. La ligne brisée de leur procession disparaît sous ma porte, comme une poussée de gouttes noires dans un corps sans nom. (*ÉN*, p. 60)

Le caractère bricolé de l'identité peut se montrer viscéralement inquiétant. Cette scène, similaire au travail artistique de Sam Taylor-Wood¹⁴, rappelle la violence de l'intimité à l'œuvre chez Benoit Jutras. Celle-ci attaque directement le corps et sa représentation. Et le mieux est encore de viser la tête. Qu'elle se perde, se bricole, se vide. Dans une étrange tranquillité, l'intimité se résume à la compagnie d'une horde de fourmis. Remplacé par de la glaise et du métal, il ne reste du sujet qu'« un corps sans nom ». En finir avec soi. Cette perspective a quelque chose d'apaisant. Nous serons sans voix, nous serons sans visage, et ce sera bien comme ça. Il ne faut pas déranger les insectes qui travaillent à notre disparition.

14 En particulier les vidéos « Still Life » (2001) et « A Little Death » (2002), qui montrent, en accéléré, la décomposition complète d'un bol de fruits, dans le premier film, et celle d'un lièvre dans l'autre.