

SYLVANO SANTINI  
Montréal

## LA SINGULARITÉ DE PAUL-MARIE LAPOINTE DANS LA COMMUNAUTÉ VIRTUELLE DE LA POSTAVANT-GARDE

### 1. Prolégomènes à Paul-Marie Lapointe et la dynamique de son œuvre

Paul-Marie Lapointe ne s'est jamais proclamé avant-gardiste, de même que l'on a jamais confondu ses recueils de poésie avec l'avant-garde poétique. Ses expériences recoupent pourtant plusieurs aspects de la poésie de la «postavant-garde» que présente Octavio Paz comme étant «cette avant-garde *autre*, critique d'elle-même et en rébellion solitaire contre l'académisme en quoi s'est muée la première avant-garde»<sup>1</sup>. La «postavant-garde» ne correspond plus ainsi à un militantisme exacerbé, n'est plus associée aux transgressions formelles claironnées dans l'espace public; la poésie «postavant-gardiste» est d'abord une exploration intime de la zone entre le monde extérieur et intérieur, un voyage au cœur du raccord incertain qui rattache le sujet au monde, le langage.

C'est ici que nous reconnaissons Paul-Marie Lapointe, dans cette figure de l'explorateur intime plutôt que dans celle de l'inventeur public, dans cet individualiste dont la visée de ses créations poétiques fait écho

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188. Paz utilise toutefois ce terme à défaut d'en avoir trouvé un meilleur pour caractériser la situation particulière d'un groupe informel d'écrivains sud-américains dont il fait lui-même partie.

<sup>2</sup> Ibid., p. 189.

<sup>3</sup> Paul-Marie Lapointe, «Ecriture/ Poésie/ 1977 - Fragments/ Illustrations», *La Nouvelle barre du jour*, no 59, octobre 1977, p. 43.

- aux objectifs de plusieurs poètes, une sorte de «solitaire-solidaire»<sup>2</sup> pour reprendre Paz qui cite Camus. Voici ce qu'en dit Lapointe:

Contre les totalitarismes des groupes et des collectivités - qui ont tendance à éliminer les singularités -, faire éclater la parole dissidente. La parole de solitude. Telle est la gloire et la mission de la poésie, comme de tout l'art moderne, de toute la pensée intellectuelle indépendante. Faire entendre les dires individuels, singuliers.

Contre le mouvement même de l'Histoire, si les empires et les chefs d'Etats, les masses et leurs hérauts, la somme des produits et des crimes importent plus que chaque homme<sup>3</sup>.

Lapointe, qui associe explicitement sa poésie des années 1960 à une révolution permanente et au jazz et qui, à la mesure de John Coltrane, vit l'âme de son époque en l'incarnant dans ses recueils, s'assimile bien à cet homme isolé dont la révolte silencieuse oscille entre la poésie sociale et morale et l'anarchie. C'est un poète de la modernité, exactement comme le comprenait, se l'imaginait et le vivait Baudelaire: «Ainsi, dans l'esprit de Lautréamont et d'Apollinaire, dans l'esprit de Maïakowsky et de Whitman, dans l'esprit de Garcia Lorca, d'Eluard et de Desnos, dans l'esprit de Neruda et de Guillen, le poète, nous dit Lapointe, doit être l'âme de son époque, ce qui implique qu'il doit vivre son époque, participer au monde»<sup>4</sup>. Il y participe effectivement en explorant les multiples modes d'expression poétique de la modernité. C'est ce que manifeste un petit texte théorique de 1977 qui précède son recueil *écRiturEs* qui, lui, paraît trois ans plus tard. On y retrouve une accumulation de principes et de propositions hétérogènes que Lapointe a repiqués à différentes expériences-limites d'écriture depuis au moins Rimbaud jusqu'à Tel quel, en passant par Mallarmé et les surréalistes: «transformer le discours = changer la vie»; «Écrire dans l'écriture»; «le poème ne veut plus rien dire»; «Poésie écriture: machine à imaginer le monde par l'écriture»; «brisé l'artifice signifiant de l'ordre», «le langage s'exprime lui-même d'abord», etc. La seule rupture qu'il exprime franchement reste celle avec les automatistes<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> Paul-Marie Lapointe, «Poésie sociale et morale», in Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 201.

<sup>5</sup> Inspirés en partie par les surréalistes, les automatistes représentent un groupe d'artistes québécois du milieu du XXe siècle en rupture avec les manières de faire aliénantes de la tradition. Leur manifeste intitulé *Le refus global* (1948) a été écrit par le peintre Paul-Émile Borduas et signé, entre autres, par Claude Gauvreau (poète automatiste) et le peintre Jean-Paul Riopelle.

car s'il parle d'une gratuité totale de sa poésie, celle-ci est «différente cependant de la dictée automatiste, soutient Lapointe – en ce qu'il n'y a pas cheminement d'une pensée, dictée de l'esprit, dans ses propres éléments-mots...»<sup>6</sup>. Quoiqu'il tienne à sa singularité, il ne reste pas moins que ses poèmes du *Vierge incendié* aux *Tableaux de l'amoureuse* sont empreints d'une religiosité rebelle, d'érotisme et d'une recherche du désir qui le relie aux poètes de la modernité<sup>7</sup>: être singulier-pluriel, il représente bien l'ambivalence au cœur de la «postavant-garde» d'Octavio Paz<sup>8</sup>. Ainsi, Lapointe fait partie d'un groupe qui, loin de dénoter l'aspect militant que pouvait avoir un tel terme dans la première avant-garde, correspond à une sorte de communauté virtuelle d'esprits modernes avec laquelle il poursuit, solitairement, un discours esthétique dans sa poésie<sup>9</sup>. Telle est notre interprétation du «solitaire-solidaire» chez Lapointe: une communauté de singularités...

Religiosité rebelle, érotisme et désir représentent les trois principaux motifs du *Vierge incendié* aux *Tableaux de l'amoureuse* en passant par *Pour les âmes*. S'y expose, en effet, une fragmentation de corps, une prolifération d'organes qui s'attirent, se mélangent et se dispersent, comme s'il s'agissait d'un choc violent entre des corps, d'une «érotique de l'éclatement»<sup>9</sup>. Cette érotique convient parfaitement au contenu du *Vierge incendié*, mais persiste dans ses recueils avant *écRiturEs*: elle en est le procédé. Elle est une lutte qui ne poursuit qu'une seule visée<sup>10</sup>: percevoir entre les parties du corps qui s'entrelacent et se déchirent, la puissance du désir vital. Car c'est à travers les corps, dans la relation de leurs parties détachées, que le monde incorporel, immatériel, de l'énergie et de la régénération se dévoile. C'est ce qu'expriment ces vers de *Pour les âmes* dont l'érotisme n'est pas sans rappeler cette nouvelle de Georges Bataille dans laquelle Madame Edwarda, en montrant ses «guenilles» (sa vulve) au protagoniste, lui dit «regarde, je suis Dieu!:

<sup>6</sup> Paul-Marie Lapointe, «Ecriture/ Poésie/ 1977 – Fragments/ Illustrations», *op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> Ibid., p. 180-190.

<sup>8</sup> Le poète lui-même indique quelques noms qui participent de cette communauté: «Sur les façons de faire de la poésie. Toutes les méthodes sont valables. Celles de Mallarmé, de Rimbaud, des Surréalistes, de Roussel, de Cummings, de Stevens, les collages, l'écriture automatiste, les poèmes concrets, les poèmes-objets, *ibid.*, p. 47.

<sup>9</sup> Pierre Nepveu a utilisé cette expression pour *Le Vierge incendié*. Voir *Les mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 226.

Nous nous fîmes déléguer du silence  
 À regarder de façon perverse les aurores et les couchers,  
 Aussi loin que porte le massage de la ligne  
 Inter-mondes, comme les jambes les plus délicieuses

Et l'éternel  
 Nous le saluâmes<sup>10</sup>

D'un point de vue formel, cette «érotique de l'éclatement» se discerne dans la poésie fragmentée de Lapointe. La dislocation des strophes et des vers participe à l'éparpillement des mots sur la page qui eux, en se démembrant à leur tour, dispersent les lettres: la forme et le contenu se rencontrent parfaitement. Seulement, ce point de convergence ne présuppose pas que la forme représente le contenu et vice-versa; la forme et le contenu, bien qu'ils se rejoignent dans ses poèmes, ne sont pas dans un rapport de représentation mais d'intervention. Autrement dit, la langue ne représente pas les corps, mais intervient pour actualiser de nouveaux désirs entre les corps, c'est-à-dire de nouvelles manières d'expérimenter les rencontres, les relations en général". Si Lapointe étend ses nouvelles manières à tous les thèmes et motifs de ses recueils, nous nous limiterons à analyser cette intervention de la langue *dans la langue comme corps*, soit une décomposition de la langue et une actualisation, en elle, de nouvelles puissances relationnelles.

### Paradigme mallarméen

Mais avant d'entamer cette analyse, nous ajoutons deux considérations dont la première spécifiera la nature du rapport qu'il peut y avoir entre Mallarmé et Lapointe et la seconde éclairera les rapports que nous proposons entre l'avant-garde, le désir (ou l'idée de puissance) et le poète.

La communauté virtuelle à laquelle participe Lapointe, sa «solidarité» dans sa solitude, a structurellement et fonctionnellement un commencement. Il serait difficile, à notre avis, de n'établir aucun lien entre les expériences poétiques formalistes du XX<sup>e</sup> siècle, comme le lettrisme,

<sup>10</sup> Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes*, Montréal, L'Hexagone, 1965, p. 22.

<sup>11</sup> C'est à peu près ce que Philippe Sollers appelle la «fiction», et que Michel Foucault a très bien décrit dans «Distance, aspect, origine», article paru, d'abord, dans *Critique* en novembre 1963 et repris dans le collectif de *Tel quel Théorie d'ensemble*, publié au Seuil en 1968. Nous y reviendrons.

les poésies concrètes et spatiales, et la brèche entamée dans la poésie par Mallarmé avec *Un coup de dès et Crise de vers*. Ces derniers groupes, d'ailleurs, se sont inspirés ouvertement de ses expériences poétiques<sup>12</sup>, ce qui nous permet de parler, sans doute, d'un paradigme mallarméen dans lequel prennent place les différentes expériences formelles des avant-gardes poétiques. C'est en ce sens, croyons-nous, que Lapointe place le nom de Mallarmé en tête de l'énumération de poètes avec laquelle il donne un aperçu *a priori* des «façons de faire de la poésie»<sup>13</sup>. Cette position est-elle attribuable au hasard ou répond-elle, tout simplement, à un ordre chronologique? Mais comme Rimbaud vient à la suite de Mallarmé sur sa liste (ce qui est discutable du point de vue de l'histoire littéraire), nous pouvons croire que Lapointe, étant conscient de l'évidence de Mallarmé, l'a spontanément placé en tête.

Dans sa communication intitulée *The endless ends of languages of poetry. Between Experiment and Cognitive Quests*<sup>14</sup>, Wladimir Krynski avance également l'idée d'une communauté des avant-gardes dont Mallarmé représente le point de départ, une sorte de modèle mallarméen qui aurait investi la fonction poétique au XX<sup>e</sup> siècle. Plutôt que de suggérer la virtualité de cette communauté, il rend manifeste sa fonction qui est d'«auto-accomplir» la poésie ou, en d'autres mots, d'atteindre son autotélisme en produisant des expériences poétiques à partir d'idées et de principes mis de l'avant par Mallarmé:

We must recognize the fact that in the various areas of experimentation there occurs a continuous and remarkably process of what I would call the self-fulfillment of poetry through Mallarmean operators, such as the "elocution disappearance of the poet", the typographic and spatial organization of the text, the dialectical read and counter-writing of prose and poetry<sup>15</sup>.

Krynski resserre encore plus le lien entre Mallarmé et les différentes avant-gardes poétiques du XX<sup>e</sup> siècle en reprenant l'idée d'une

<sup>12</sup> C'est ce que souligne Jacques Donguy dans son ouvrage sur quelques expériences poétiques formalistes depuis les années 1960: «La poésie concrète a travaillé dans l'espace ouvert par Mallarmé», *Une génération: 1960-1985*, Paris, H. Veyrier, 1985, p. 33.

<sup>13</sup> Voir la note 7.

<sup>14</sup> Publiée dans K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker *Experimental - Visual - Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996, p. 123-138.

<sup>15</sup> Ibid., p. 128.

réécriture de la modernité de Jean-François Lyotard. Les avant-gardes poétiques auraient ainsi «repensé» et «réécrit» les expériences poétiques de l'auteur. D'un coup de dès, participant activement à la re-construction et à la ré-élaboration d'une tradition:

What is striking in the creative and theoretical activities of the above-mentioned groups [*Noigrandes, Novissimi, Tel Quel et Change*] is the rethinking and re-writing of Mallarmé's poetics. It occurs as an amplified interdiscursive and intertextual extension of Mallarmé's intuitions and principles such as constellatory writing, expansion of the depersonalized poetic, ego, expanding inscription of the effects that things produce and not the inscription of the thing itself<sup>16</sup>.

Or, bien que les bases et la fonction de la poésie autotélique et formaliste aient été posées par Mallarmé, cela ne signifie pas qu'il a tout dit et tout fait. Les avant-gardes qui repensent et réécrivent son projet au XXe siècle ont, de manière différente, innové et créé de nouvelles issues dans la voie qu'il a entamée. Krysinski repère ses changements, qu'il appelle les «nouveaux paramètres de l'avant-garde», dans quatre groupes des années 1960. Il y a d'abord les poètes *Concrétistes Brésiliens* qui repensent, entre autres, le phénomène de la spatialité; ensuite le groupe italien *I Novissimi* qui avance l'idée que l'intelligibilité du monde ne peut être achevée que dans la création d'un nouveau langage artistique, ce qu'il trouve, du reste, dans une expression adéquate et intensive de l'aliénation de l'homme qui se manifeste par un langage schizophrénique et schizomorphique; *Tel quel* qui propose une relation fonctionnelle et dialectique de l'écriture et de lecture; et, enfin, *Change* qui tente d'indiquer les transformations du monde qui s'effectuent dans l'écriture<sup>17</sup>.

Si Krysinski repère, dans ses nouveautés, une sorte de premier contact de la poésie formelle avec le monde, Jacques Rancière le voit déjà chez Mallarmé. En effet, en plus d'avoir reconnu chez le poète *D'un coup de dès* la relation entre l'écriture et la lecture, il a noté, dans un esprit qui n'est pas sans lien avec le Romantisme, que l'autotélisme du langage n'est pas du tout un formalisme<sup>18</sup>. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'expérience formelle chez Mallarmé, mais que le caractère intransitif du langage, son «jeu autosuffisant», contient virtuellement

<sup>16</sup> Ibid., p. 127-128.

<sup>17</sup> Ibid., p. 125-126.

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 43.

une expérience du monde. Sa poésie n'en devient pas pour autant une représentation du monde tel qu'il est – elle ne fait pas partie, comme dirait Rancière, du «système représentatif» –, mais plutôt *l'expression* de ce qui y est invisible: «Le langage ne reflète pas les choses, parce qu'il exprime leurs rapports»<sup>19</sup>. Les poèmes deviennent ainsi des jeux de correspondance encore inédits, inexprimés entre les diverses choses du monde. Il appelle ce jeu la «nouvelle fiction» qu'il distingue de la fiction du système représentatif: «Ici se place le partage entre deux idées de la fiction. Depuis Aristote, celle-ci était "imitation d'hommes agissants", "assemblage d'actions" mettant en jeu des caractères. Mais, à la définir ainsi, on la chargeait de trop de chair pour mieux réduire sa portée à de banales opérations de reconnaissance. La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracé de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances»<sup>20</sup>. Sa conception de la fiction, qui rappelle la distinction kantienne entre *schème* et *contenu* de l'expérience, s'assimile assez bien à la formule que Michel Foucault utilise pour dépeindre l'écriture de Marcelin Pleynet: «la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est»<sup>21</sup>.

Évidemment, ce n'est ni le lieu ni le temps de discuter ou de confronter les idées de ces penseurs qui notent sensiblement les mêmes choses, mais à des époques différentes<sup>22</sup>. Ce que nous voulions souligner par leur détour, c'est que le projet mallarméen représente bien le commencement ou l'origine de certaines expériences poétiques du XX<sup>e</sup> siècle

<sup>19</sup> Ibid., p. 43

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 47.

<sup>21</sup> Cette citation vient de texte de Foucault qui porte sur des écrivains qui ont gravité autour de *Tel Quel*, «Distance, aspect, origine», in *Tel Quel Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil (Points), 1968, p. 21. Et il poursuit sa définition de la fiction en développant des aspects étonnamment analogues à ceux de la nouvelle fiction de Rancière. La fiction est «un éloignement propre du langage, – un éloignement qui a son lieu en lui, mais qui, aussi bien, l'étaie, le disperse, le répartit, l'ouvre. Il n'y a pas fiction parce que le langage est à distance des choses»; mais le langage, c'est leur distance, la lumière où elles sont et leur inaccessibilité, le simulacre où se donne seulement leur présence; et tout langage qui au lieu d'oublier cette distance se maintient en elle et la maintient en lui, tout langage qui parle de cette distance en avançant en elle est un langage de fiction». Ibid. p. 21-22.

<sup>22</sup> Cette discussion nous éloignerait beaucoup trop de notre propos. Elle pourrait, au demeurant, s'étendre longuement, puisque certains critiques ne voient encore en Mallarmé qu'un pur formaliste. C'est, par exemple, ce que tente de soutenir Yves Di Manno en distinguant Pound de Mallarmé en disant que les expériences poétiques de l'un ne sont qu'un simple jeu avec le langage, pendant que celles de l'autre y trace les contours d'une communauté. *La tribu perdue: Pound vs. Mallarmé*, Paris, Java, 1995, 78 p.

qui articulent la dimension formelle de la poésie avec celle d'une expression du monde. Ces deux dimensions ne sont pas antagonistes, et nous pensons même qu'elles se complètent (Rancière dirait qu'elles sont «compossibles»), puisque, si comme le disait Kryszewski, les poètes avant-gardistes ont repensé et réécrit le projet mallarméen, c'est peut-être parce qu'ils ne vivaient déjà plus dans le monde de Mallarmé.

(Dans la seconde partie de notre texte, nous voulons rendre manifeste, dans l'œuvre de Lapointe, le mouvement par lequel le langage peut parvenir à élaborer l'expression d'un monde nouveau, un langage qui, en se dépouillant des codes d'un monde révolu, se donne le pouvoir d'en exprimer un autre. C'est là que Lapointe, bien qu'il participe, de fait, au paradigme mallarméen, se sépare de ce dernier et innove, car son monde n'est plus le sien, comme son expression n'est déjà plus la sienne).

### Une volonté sans concept

Pour ce qui est de l'agencement entre l'avant-garde, le désir et Lapointe, nous ajoutons ici quelques aspects qui nous permettront de nous affranchir de l'étiquette «avant-gardiste», en récupérant, toutefois, son esprit dans un principe exemplaire qui nous servira par la suite.

René Lourau, dans *Auto-dissolution des avant-gardes*, présente, un peu comme l'a fait Paz, mais sans la nommer, une «postavant-garde» autogestionnaire qui est à l'écoute de sa structure aporétique, en étant consciente qu'en se donnant la vie, elle court à sa propre perte puisqu'elle sera, un jour ou l'autre, instituée, c'est-à-dire intégrée dans un système reconnu. Or, cette nouvelle avant-garde s'érige consciemment sur l'horizon utopique de sa durée, en ayant prévu sa mort dès sa constitution. En fait, l'expérience d'autogestion de la nouvelle avant-garde s'inscrit dans une révolution permanente contre l'institutionnalisation, ce qui la conduit à proclamer perpétuellement son autodissolution avant d'y être intégrée, et, du coup, réactiver, par cet acte de négation, la puissance qui était à l'origine de son projet.

L'autodissolution qui prend les devants par rapport à la dissolution imposée, et présente l'avantage considérable d'être un acte conscient, une analyse, donc une base de départ en vue d'autres expériences fondées non sur la spontanéité ou au contraire la généralisation arbitraire, mais sur un savoir cumulatif et opératoire [...] autogestion et autodissolution peuvent encore témoigner du travail du négatif<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> René Lourau, *Auto-dissolution des avant-gardes*, Paris, Galilée, 1980, p. 67.

Ce que nous retenons chez Lourau et qui figure assez bien le processus de création de Lapointe, c'est ce travail du négatif qui représente la source de la puissance de ses expériences poétiques. C'est ce que le poète affirme d'une autre manière, semble-t-il, dans une entrevue publiée quelque temps à peine après la parution d'*écRiturEs*:

Ça m'inquiète beaucoup aussi qu'à un moment donné on ait "ses" lecteurs. Par exemple, il ne faudrait pas qu'*Écritures* soit abordé comme un autre livre de l'auteur appelé Lapointe, Paul-Marie. Le lecteur risquerait alors d'être cruellement déçu [...] Il faudrait que ce soit d'un auteur anonyme. Que ça soit lu "autrement", sans attente. Pour le texte seulement. Comme ce fut écrit. Ça ne doit pas être attendu comme la suite de ce qui précède, mais reçu comme autre chose. Malheureusement, les gens achètent très souvent les livres sous de fausses représentations, ici et ailleurs<sup>24</sup>.

Même si Lapointe voit une sorte d'indépendance irréductible entre ses recueils, il y a quelque chose qui revient sans cesse dans chacun, une chose qui n'est ni une forme ni un contenu mais une attitude, qui est peut-être celle d'*aller jusqu'au bout de soi-même*, c'est-à-dire se nier, de nier ce que l'on a fait pour que soit réamorcé le processus de création, à la manière du «faire fond sur soi» d'Emerson. On pourrait présenter la même chose en empruntant à l'esthétique l'idée d'une *volonté sans concept* qui, en niant la finitude humaine, l'état présent des choses, exprime sa pure puissance créatrice, comme ces avant-gardes, selon Lourau, qui, en *faisant fond* sur elles-mêmes, s'ouvrent sur de nouvelles expériences poétiques.

Cette interprétation du travail du négatif pose une nouvelle dimension à l'œuvre de Lapointe, car l'expression de la puissance n'est peut-être pas seulement corrélatrice d'une accumulation d'expressions poétiques; le développement de son œuvre n'est peut-être pas uniquement corroboré par une sorte d'évolution parallèle aux formes d'expressions poétiques modernes. Peut-être y a-t-il un autre mouvement de son œuvre, un autre développement qui ne s'effectue pas par des ruptures mais sur la base d'une décomposition lente de l'objet poétique qui s'amorce dès son premier recueil. Un autre aspect de l'acte créateur qui s'assimile à une volonté d'atteindre, à chaque nouvelle réalisation, la «puissance» de son objet par le procédé de la décomposition. C'est peut-être ici, dans cette

---

<sup>24</sup> Paul-Marie Lapointe et Robert Melançon, «L'Injustifiable poésie», *Études françaises*, vol. XVI, no 2, avril 1980, p. 87.

recherche de puissance qui s'effectue selon une dynamique encore mal connue mais qui n'a plus rien à voir avec la transgression, que Lapointe est un explorateur «postavant-gardiste».

### La dynamique involutive

Le parcours poétique de Paul-Marie Lapointe nous est offert dédoublé à partir de son recueil *écRiturEs*: «ce livre, dit-il, marque une rupture, une remise en question absolue de ma démarche, de mon écriture antérieure»; ce livre, reprend-il, «fait partie d'une même démarche...»<sup>25</sup>. S'agit-il ici d'une contradiction ou d'un manque d'attention? Peut-être d'un doute à l'égard de la validité de son projet? Ou encore d'une excentricité, une sorte de curiosité littéraire, à la mesure de l'écrivain qui, fort de ses succès antérieurs, gomme les faiblesses de sa nouvelle réalisation par un flou conceptuel convenu? Et si ce n'était rien de tout cela, si ces deux assertions étaient vraies selon le point de vue à partir duquel on fait miroiter la dynamique de son œuvre! Parcours poétique dédoublé donc, d'un esprit habile qui, n'étant ni fou ni dément, a su voir, en toute logique, l'irréductibilité de sa démarche avec les yeux du schizophrène.

D'un premier point de vue, sans aucun doute le plus évident mais le plus ennuyant à envisager, cette dynamique prend la forme d'une discontinuité entre chaque recueil, laquelle se manifeste tantôt par de légers sauts tantôt par de fortes ruptures de l'idiome poétique. Il n'y a pas en ce sens une démarche poétique homogène qui regroupe ses recueils antérieurs à *écRiturEs*, et une autre, ses recueils ultérieurs; son œuvre a plusieurs vitesses, plusieurs rapports variables, selon que le poète se fait chancelant à suivre une nouvelle expérience d'écriture ici, et plutôt décidé à la prendre là. Ainsi, de son premier recueil paru en 1948 au *Sacre* publié en 1998, se sont accumulées diverses formes d'expression poétique connues et moins connues. Que ce soient les écritures automatique et surréaliste dans *Le Vierge incendié* ou le pastiche du blason dans *Arbres* et aux simulacres de prières dans *Pour les âmes*, que ce soient la représentation de tableaux dans *Tableaux de l'amoureuse* aux poèmes d'amour dans *Bouche rouge* et aux collages du *Tombeau de René Crevel*, et, enfin, que ce soient les jeux littéraires plus formels qui témoignent aussi bien d'un esprit oulipien que lettriste ou concrétiste, les ruptures de forme se sont succédé à travers ses différents recueils,

<sup>25</sup> Ibid., p. 87 et 89.

justifiant, du coup, l'écart qui les sépare. C'est comme si le poète, atteignant la fine pointe d'une expérience d'écriture, se devait de la transgresser, comme si à chaque nouveau recueil, il faisait violence au précédent en ouvrant une autre voie, en expérimentant une autre forme d'expression. Se lit alors clairement un parcours qui se dessine dans une logique de la transgression et de la subversion, un développement de son œuvre qui s'apparente à un dépassement continu des expressions poétiques: avançant pas à pas, le poète ne se cantonne jamais dans une forme; éternel insatisfait, il préfère la précarité du renouvellement esthétique à la perfection plastique. Révolution permanente de la forme! Profil d'une dynamique évolutive qui, en accumulant l'une après l'autre les formes, révèle peut-être le désir inconscient du poète d'atteindre, avec son œuvre, la totalité de l'expression poétique moderne - et de la dépasser...

Cette perspective évolutive en manifeste une autre, sûrement plus discrète et assurément plus intéressante, qui ne s'y oppose pas exactement, mais qui suit un développement inverse, c'est-à-dire une articulation qui n'a plus rien à voir avec la discontinuité, la transgression ou l'accumulation, une articulation qui, loin d'exprimer un désir inconscient de totalité, opère une décomposition minutieuse de l'objet même de la poésie, la langue. Ce nouveau point de vue assimile le travail de Lapointe à celui de l'art contemporain, puisque, ne se bornant pas à renouveler son œuvre à coup de rupture, il entretient, avec son objet, un rapport qui, comme le souligne Nathalie Heinich, s'exprime dans une «fuite en avant dans le toujours moins, dans le dépouillement minutieux de l'objet d'art»<sup>26</sup>. Étant ni une évolution ni une régression, le développement de son œuvre se situe, de ce point de vue, entre la régression et l'évolution, une voie médiane sans origine ni finalité, un parcours à mi-chemin qui prend la forme d'une dynamique involutive.

## 2. La langue qui bégaye; l'involution de la langue

Gilles Deleuze affectionne particulièrement une phrase de Proust qui s'énonce à peu près de cette façon: l'écrivain doit être un étranger dans sa propre langue. Cette proposition corrobore, sans nul doute, la figure du nomade, l'une des plus connues de l'écrivain moderne. Pourtant, cette étrangeté n'est pas si évidente, car comment l'écrivain peut-il devenir étranger dans sa propre langue, dans ce phénomène qui

<sup>26</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 64.

assure à lui seul, bien souvent, la réalité de son rapport au monde et à l'autre, en un mot, de son identité? Mais poser la question de cette étrangeté en fonction de l'identité de l'écrivain serait mal comprendre cette proposition, car elle découle, ici, du travail de l'écrivain: «la littérature, dit Deleuze, présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe»<sup>27</sup>. Retenons pour l'instant le premier aspect: la langue maternelle signifie la «Norme» dont la grammaire, avec ses lois syntaxiques, est la matérialisation. La décomposition de la langue peut vouloir dire, par exemple, une dissolution des mots et un emboîtement de syllabes les unes dans les autres (Gherasim Luca), une accumulation de particules qui fait croître la phrase par le milieu (Beckett), une insertion, au milieu d'une phrase, de multiples propositions «suivant un système proliférant de parenthèses» (Roussel)<sup>28</sup>, etc. Ces «procédés» font tous partie de ce que Deleuze appelle le «bégalement de la langue», lequel la libère en ouvrant ses limites, la purifie de toute codification pour la faire glisser dans un nouveau devenir. C'est le second aspect du travail de l'écrivain: «Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, soutient Deleuze, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre»<sup>29</sup>. L'écrivain fait corps avec une nouvelle langue, devient cette langue, se positionnant ainsi en étranger dans sa propre langue. Or, cette nouvelle langue, l'étrangère, n'est pas extérieure à la langue maternelle, à la norme, mais constitue son propre dehors. Elle découle d'un enroulement de la langue maternelle sur elle-même, procède d'un filtrage ou d'une purification qui actualise ce qui est en puissance dans la langue. C'est le résultat d'une «involution de la langue», soit le contraire d'un ajout de morceaux ou de parties qui transgresserait la langue maternelle, qui passerait outre à ses limites. Deleuze avance, en ce sens, que «l'expérimentation est involutive, le contraire de l'over-dose»<sup>30</sup>. Cela signifie que l'involution, chez Lapointe, doit être interprétée comme une exploration intime de la langue, un travail qui le mène à ses fondements: non pas transformer le contenu de la langue mais ses conditions de possibilité.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16.

<sup>28</sup> Ces trois exemples sont tirés de *Critique et Clinique*, p. 139-140.

<sup>29</sup> Ibid., p. 141.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1979], p. 38.

De son propre aveu, Lapointe affirme à plusieurs reprises que ses poèmes ne veulent rien dire. Il ne veut pas dire ainsi que son travail poétique représente une recherche du vide, mais que ce «rien dire» marque sa volonté de dégager la langue de ses emplois strictement communicatifs et utilitaires. Rien de nouveau, car les poètes, depuis toujours, n'ont-ils pas cherché à retirer la langue de son usage commun? Certes, mais ce retrait signifiait une réinsertion de la langue dans un nouveau code commun, poétique cette fois, qui assurait une communication littéraire pour ceux qui le connaissaient. Chez Lapointe, comme chez la plupart des poètes du paradigme mallarméen, il faut accorder ce «rien dire» avec la quête d'un silence générateur, avec l'absence d'une expression subjective ou avec «la disparition élocutoire du poète»: *une exquise crise fondamentale de la langue* qui manifeste l'ambition de lui donner la possibilité de s'exprimer seule, de s'engendrer dans la pure immanence<sup>31</sup>. Dans une entreprise dont le geste (et non la visée) s'assimile, à plusieurs égards, à la linguistique, c'est en trois temps que Lapointe fait involuer la langue dans son œuvre (dissolution de la langue comme texte, comme syntagme et comme mot), en trois étapes qu'il lui accorde sa pleine liberté d'expression, non pas la liberté sur parole mais la liberté des paroles.

### Décomposition de la langue comme texte

Premier moment. La langue est presque intacte dans les propositions du *Vierge incendié*, les règles élémentaires de la grammaire y sont suivies convenablement (sujet, verbe, complément) et la ponctuation, lorsqu'elle est utilisée, est correcte: «Des fumées sertissent les martyrs et les contours hippiques. Cages aux lions d'orange qui ont déchiré leurs yeux avec leur barbe. L'empereur joue aux dames nues, dans les couvertures capitonnées de cœurs d'odalisques<sup>32</sup>. En faisant abstraction du

<sup>31</sup> Cela dit, nous ne croyons pas que l'œuvre de Lapointe soit strictement formelle, car c'est en atteignant la puissance du langage, en le libérant de toutes formes de codifications qu'il parvient à exprimer un monde nouveau. Un peu comme l'enjeu du projet lettriste qui semblait être uniquement formel. Là aussi un monde s'exprimait, puisque leur attention particulière pour la lettre était, d'une certaine manière, l'expression d'un monde dont la perception devenait de plus en plus minimaliste, ce qui était déjà largement exprimé en peinture. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit, nous ne cherchons pas à découvrir le monde qui s'exprime dans les poèmes de Lapointe mais les moyens formels d'y parvenir.

<sup>32</sup> Paul-Marie Lapointe, «Le vierge incendié», in *Le Réel absolu*, Montréal, L'Hexagone, 1971, p. 30.

sens, nous pouvons lire ces propositions sans effort. L'unique difficulté réside dans le fait qu'elles ne se raccordent par aucun lien grammatical: leur ordre est entièrement arbitraire sur le plan syntagmatique, aucun marqueur de relation, aucune conjonction ne vient souder l'ensemble. En outre, si l'on considère le sens des propositions, l'embarras reste entier, étant donné qu'aucun lien logique n'organise leur succession en un tout en fonction du degré de développement d'un foyer de sens. Dans ce cas, même une surdétermination grammaticale ne parvient pas à justifier l'assemblage des propositions:

Gros seins de coqs matinaux: plumages rassasiant la faim de crier alternativement dans la fiente et sur les toits. Capitale de cloches déhanchées; le granit tranche la métropole en caméléons roux; édifications de fautes de pierre ponce et de terre bleue; fours à brique des chaleurs de cyclopes; les massues du bruit cognées contre l'occiput convexe et chauve<sup>33</sup>

Dans cet extrait, la répétition du point-virgule nous donne l'impression de faire face à une masse compacte de propositions et de syntagmes qui présenterait un ensemble cohérent de sens. Seulement, ce n'est qu'une impression, le point-virgule ne peut être justifié selon un emploi grammatical conventionnel, car il n'indique ni la simultanéité ni l'étroite relation de sens des propositions. Sa fonction, ici, est comparable à celle d'une barre oblique qui, en séparant nettement les propositions, offre la possibilité à chacune de présenter son propre univers. Or, la langue comme texte, c'est-à-dire comme une succession de propositions ou de syntagmes grammaticalement et logiquement organisées, ne tient pas sinon que par l'habitude de la lecture linéaire. La langue «bégaye» une première fois, involue, car l'organisation grammaticale et logique du texte, la syntaxe *normalement* équilibrée, est défectueuse. Il ne reste plus que des propositions et des syntagmes hétérogènes dont le raccord est entièrement à repenser. Du reste, la décomposition de la langue comme texte est parfaitement perceptible à plusieurs reprises dans l'éloignement spatial des propositions ou des syntagmes, une sorte de démembrement, d'effritement du texte engendré par des blancs (*voir l'annexe 1*).

De manière plus classique cette fois, mais toute aussi opérante, la désarticulation de la langue comme texte est suggérée, dans *Pour les âmes*, par l'emploi de vers qui ne sont reliés par aucun enchaînement syntaxique (grammatical ou sémantique): «père les copeaux te peuplent/

<sup>33</sup> Ibid., p. 28.

une rivière aux poissons durs/ des hirondelles croix fichées dans le cœur/ des villages/ les feuilles ne sont plus»<sup>34</sup>. Comme dans *Le vierge incendié*, cette désarticulation se donne à voir par la disposition inégale des vers sur la page qui crée des espaces blancs de dimensions variées. Cet emploi n'est pas une manière de faire plus poétique mais une autre façon de rendre clairement perceptible la désorganisation syntaxique de la langue. En somme, le premier moment de la décomposition de la langue chez Lapointe se manifeste dans l'impossibilité de rassembler des propositions ou des syntagmes dans une succession syntaxique hiérarchisée qui viserait à créer un ensemble signifiant que l'on appellerait un texte. Cette décomposition, pourtant, n'est pas attribuable à une destruction achevée de la langue mais à une volonté de relever la force de chaque proposition, de faire apparaître la fulgurance de chaque syntagme. La langue ne peut plus être dès lors pensée comme texte, c'est-à-dire comme une organisation successive de propositions ou de syntagmes qui crée un foyer de sens; elle doit être pensée comme une tension entre les syntagmes qui reconfigure une nouvelle syntaxe multipliant les possibilités de produire du sens. La langue générée par des isotopies, c'est-à-dire des renvois et des rappels sémantiques et sonores, engendre une syntaxe asymétrique, déséquilibrée, qui empêche, d'une part, le développement d'un texte dans une direction progressive contenue entre un début et une fin et, d'autre part, la constitution d'un seul centre de signifiante. La langue involue en étant libérée de ces deux derniers aspects qui sont attribuables à une pratique séculaire de la lecture comme texte. De nouvelles dimensions de la langue, une nouvelle langue qui, en suggérant différentes directions et sens à un texte, fait participer le lecteur en rendant sa tâche virtuellement infinie.

### Décomposition de la langue comme syntagme

Deuxième moment, une proposition: «Changer l'écriture: écrire dans l'écriture. Sans autre référent au monde que les mots. Les mots mêmes»<sup>35</sup>. Ce précepte de Lapointe, qui préside à la composition d'*écriture*, établit la décomposition de l'unité de la langue non pas comme texte cette fois mais comme syntagme, c'est-à-dire comme un groupe de mots qui a pour unité un foyer de sens. Il s'agit, de nouveau, d'un travail

<sup>34</sup> Ibid., p. 221.

<sup>35</sup> Paul-Marie Lapointe, «Écriture/Poésie/ 1977 - Fragments/Illustrations», *op. cit.*, p. 39.

dans la langue, d'une involution plus intense qui rend problématique, ici, l'assemblage et la cohérence d'un ensemble de mots: à la mesure du texte précédemment, la langue, comme syntagme, s'effrite pour libérer les mots, pour leur permettre de se présenter seuls.

Cette nouvelle involution de la langue, bien qu'elle représente la particularité d'*écRiturEs*, ne se limite pas à ce recueil (en imposant une telle limite, nous risquerions de découper trop nettement et arbitrairement une dynamique qui est diffuse mais constante à travers son œuvre). À cette étape, l'involution se profile dans une série de mots dont le sens hétérogène empêche, bien souvent, de les assembler dans une nouvelle réalité ou dans une surréalité - Lapointe s'est expliqué sur ce point: «Une gratuité totale, différente cependant de la dictée automatiste - en ce qu'il n'y a pas cheminement d'une pensée, dictée de l'esprit, dans ses propres éléments-mots»<sup>36</sup>. Ou encore, elle se manifeste dans une suite de mots dont le sens hétérogène converge vers un même point, un mot. Ce dernier aspect de l'involution correspond exactement à l'un des mouvements du poème *Arbres*, à un mouvement qui prend forme lorsqu'il est dit que ce qui est écrit dans un sens, c'est le vocable «arbre»: «j'écris arbre». Tous les développements de ce poème poursuivent ainsi le mouvement interne du poème qui vise le mot «arbre»<sup>37</sup>. En reprenant le procédé du blason, les mots et les syntagmes qui décrivent de façon détaillée un arbre réfèrent, bien sûr, à la réalité empirique de l'arbre mais renvoient aussi bien à la réalité linguistique du mot arbre. Ce dernier acte référentiel représente, effectivement, une manière de rendre perceptible le jeu infini entre les mots lorsqu'ils ne sont plus le reflet direct du monde, ce jeu de renvoi d'un signe à un autre, comme si c'étaient des billes qui s'entrechoqueraient. Et dans le poème *Arbres*, c'est comme si les billes, pour prolonger la comparaison, avaient pour point de départ et de retour une même bille. Concrètement, cela signifie une prolifération de mots qui est générée par un seul mot et, en retour, une agglutination de vocables qui convergent tous vers le même. Le poème figure, pour emprunter une image qui colle bien au *Sacre*, des constellations de vocables qui gravitent autour d'un seul formant ainsi une galaxie de paroles. Nous y reviendrons...

Pour l'instant, même si nous convenons que cette interprétation peut paraître exagérée, nous ajoutons qu'il est possible de lire *Pour les*

<sup>36</sup> Ibid., p. 49.

<sup>37</sup> Voir l'article de Robert Richard «"j'écris arbre": système fractal», *Incidences*, vol. II-III, no 1, janvier-avril 1979, p. 59-75.

âmes et Bouche rouge de la même manière en fonction, respectivement des vocables «âmes» et «bouche» (le passé simple «saluâmes» dans *Pour les âmes* est paradigmatique, puisque son utilisation est motivée principalement en fonction de l'apparition du mot «âmes» attribuable à la forme verbale). Or, cette lecture ne nous semble pas vaine et a au moins le mérite de montrer que le recueil *écRiturEs* ne constitue pas une rupture franche avec ce qui précède. En suivant le modèle du mot croisé, *écRiturEs* présente des groupes de mots qui consistent en des définitions se rapportant chacune à un mot. Par exemple, le vers du poème 91 «poème épique médiéval» renvoie à «aède» (poème épique) qui se trouve au poème suivant (92). Ce mot constitue aussi le référent d'un autre groupe de mots dans le poème qui suit (93): «d'une épopée grecque». Les définitions et les mots auxquels elles se réfèrent ne sont pas toujours à proximité dans le recueil, et, assurément, ce jeu de renvoi entre mots et groupes de mots n'est pas toujours commandé volontairement par Lapointe. Nous pouvons imaginer sans difficulté que ce jeu, à la mesure d'un recueil s'étendant sur deux tomes et presque 900 pages, est infini, comme s'il s'agissait d'un mot croisé inachevable. Ainsi, suite à l'aveu même du poète, «Lapointe, Paul-Marie» est l'auteur par défaut d'un recueil «assimilable non pas une mécanique littéraire, mais une «machine textuelle» qui échappe au contrôle de l'écrivain, comme si le moteur du texte était un ordinateur ayant la capacité d'agencer virtuellement les données que le poète y aurait entrées. L'ordinateur est, bien entendu, la métaphore «du lecteur qui actualise le texte»<sup>38</sup>. Par ailleurs, cette syntaxe machinique se poursuit, dans quelques poèmes, par l'emboîtement de mots qui contribue à agencer des lettres de telle manière qu'elles produisent des mots différents. Ce dernier procédé du mot croisé a pour résultat de provoquer des amalgames de mots dont il est impossible de décider quel était le mot qui a servi à la construction des autres. Comme les entrelacs de corps dans *Le vierge incendié*, le croisement de mots empêchent de concevoir un centre fixe (une origine) à partir duquel on pourrait retracer la genèse du poème. Bref, dans ce deuxième moment, la lecture d'*écRiturEs* s'effectue tantôt dans la tension entre des groupes de mots-définitions et des mots-référents, tantôt dans des amalgames de mots et de lettres qui produisent de nouveaux mots. Comme un programmeur, Lapointe a écrit un livre de *data* que le lecteur doit relier pour découvrir des mots. Voilà bien des indices qui permettent

<sup>38</sup> Nous avons utilisé la métaphore de l'ordinateur pour faire un parallèle avec une réalité qui commence à mobiliser de plus en plus le monde vers les années 1980.

d'expérimenter ce qu'il appelait une «gratuité totale [qui] doit présider à l'enchaînement, à l'écriture-lecture».

### Décomposition de la langue comme mot

Dernier moment, ultime bégaiement. L'involution agit sur la langue non plus comme texte ou comme syntagme mais comme mot, ce qui met au premier plan l'ultime réalité perceptible de la langue, la lettre. Tel est ce qui est figuré dans ce poème d'écRituRes où, comme des gouttes qui tombent d'un amas de mots, se présente la lettre (*voir l'annexe 2*). Cette dernière étape de l'involution de la langue la pousse au-delà de sa qualification linguistique pour faire apparaître, en entier, sa fonction universelle qui est celle d'émettre des sons par agencement de lettres. Ainsi, lorsque ce sont les lettres seules qui composent une langue, il n'est plus nécessaire de les lire selon une phonétique particulière, et aussi bien un Italien qu'un Portugais pourraient lui donner une couleur sonore (c'était, rappelons-le, le désir d'universalité de beaucoup d'avant-gardes). Dans *Le Sacre*, c'est par acrostiches et anagrammes de mots qui n'appartiennent pas strictement au lexique de la langue française («Acapulco» et «Tabarnacos»<sup>39</sup>) que le poète met au premier plan la lettre, allant jusqu'à intituler certains poèmes par une lettre dont la succession forme les mots «Acapulco» et «Tabarnacos». Ce procédé ludique, qu'il appelle ironiquement une «tautogramme erre», est infini ou du moins inachevable dans un seul recueil, puisque le mot «tabarnacos» peut composer, à lui seul, «un alphabet capable de produire jusqu'à 3 628 800 anagrammes multiformes de lettres, mots ou groupes de mots»<sup>40</sup>. Or, la langue s'y décompose tellement en atteignant la lettre, qu'elle se recompose dans des mots inconnus tels «orant basca», «stabacorna», «ratonascab»... Lapointe revient, en quelque sorte, à «l'origine des langues» comme il le dit lui-même, là où le langage ne semble comparable qu'à un babil. Ce qui pose un nouvel horizon de la lecture dont la virtualité n'est plus intrinsèque au recueil: la lecture continue au-delà de ce dernier, si l'on s'offre le plaisir de composer les anagrammes qui n'y sont pas

<sup>39</sup> Certains Mexicains, vivant à proximité de sites touristiques, identifient les Québécois en utilisant le sobriquet «Tabarnacos». Il s'agit en fait de la version mexicanisée d'un juron typiquement québécois, «tabarnac» (métaplasme de «tabernacle»), qui semble avoir laissé des traces sur les plages d'Acapulco après le passage de touristes Québécois.

<sup>40</sup> Paul-Marie Lapointe, *Le Sacre*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 10.

incluses. Mais ce travail de recomposition ne s'arrête pas là, et ce qu'il disait à propos d'*écRiturEs*? «dans la relation des phrases, d'autres mondes se créent»? n'est pas moins vrai pour *Le Sacre*, à la différence, cette fois, que c'est dans la relation des lettres que de nouveaux mondes se créent, de véritables constellations qui reconfigurent une «nouvelle cosmogonie» et qui résonnent avec les itinéraires possibles ou impossibles d'un voyageur au Mexique. Le poète n'a qu'une visée: faire proliférer 10 lettres de telle manière qu'elles tracent un parcours terrestre qui se dédouble, poétiquement, dans une constellation (voir l'annexe 3). Voici comment il présente le procédé:

Tout commencerait par une petite étoile baptisée Tabarnacos. Or, dans cette étoile à cinq branches, chaque lettre du tabarnacos est liée à l'un de ses dix points de croisement; chacune génère les noms de dix étoiles, lesquelles en génèrent dix autres, lesquelles... Ainsi de suite, à l'infini peut-être. Étoiles d'étoiles en abyme.

C'est peut-être une façon de rendre encore plus absolu le réalisme de la poésie concrète d'Eugen Gomringer avec *Konstellationen* ou de Haroldo de Campos avec *Galaxies*. Plus abstraitement, cette prolifération d'un mot, cette syntaxe étoilée, ressemble à peu de chose près, à un système fractal ou encore, selon la métaphore tellurique de Deleuze, à un «rhizome» (voir l'annexe 4)<sup>41</sup>. Mais assurément, il s'agit surtout de rendre au ciel ce qui a été tiré par l'homme sur terre: le tabernacle.

Ce que nous avons voulu dégager de ce panorama, ce sont les trois grandes étapes de l'involution de la langue dans l'œuvre de Lapointe: décomposition de la langue comme texte, comme syntagme et comme mot. Cette involution aboutit à la lettre, dans une démarche de plus en plus sobre à la mesure de l'art contemporain, le poète est allé *jusqu'au bout* de la langue - pour l'instant! - en la purifiant de tout ce qui pouvait encore participer d'un usage institutionnel et prosaïque et d'une exigence de communicabilité. En réduisant la langue à quelques mots et groupes de lettres dans *Le Sacre*, Lapointe transfigure les fondements du langage en un nouvel ordre syntaxique dont le profil et l'accent restent sans contenu. C'est au lecteur-voyageur d'y créer ses propres itinéraires terrestres et stellaires, comme Lapointe l'illustre dans *Le Sacre* en proposant des parcours de voyage au Mexique qu'il superpose verti-

<sup>41</sup> La comparaison avec un système fractal s'explique par la répétition, à différentes échelles, d'un même motif et avec un rhizome, par l'impossibilité de concevoir un début, un centre ou une fin à cette multiplication formelle.

calement à ses constellations imaginaires. En repensant et en réécrivant singulièrement le projet de Mallarmé, le poète *s'efface* de ses poèmes pour laisser des lettres créer en toute liberté, dans la langue, de nouveaux mots et des mondes nouveaux. Est-ce là l'expression du monde du XXI<sup>e</sup> siècle? Un monde dont les voyages sont de plus en plus fréquents et personnalisés? Ou encore un monde qui, après en avoir fini avec les explorations sur terre, rêve de les poursuivre dans le ciel?

## Annexe 1

Cartable noir des portraits. Blond visage coupé; les cheveux sont dans un coffre de mains d'ours. Le divan porte trois coussins dans la chaise de la chemise que mon amie sudorifie les jours humides. Grand bureau blanc; on y dépose un miroir plein d'un visage qui en dévore un autre. Le cahier écrit des mots gonflés sur les murales. Les doigts fous tâtonnent dans l'ombrage du désir boussole. Les femmes détraquent les heures de sommeil avec leurs jambes, bois dans les roues. Roue qui tourne et qui ne tourne plus la jambe l'arrête la cuisse en haut de la jambe et tout le pays exploration à plat-ventre du pays de ventre ni ciel ni lune rosée un cheval qui boit la rosée cheval de roue qui s'arrête de roue qui repart et une autre jambe peut-être là on attend la jambe si elle ne vient pas elle va sûrement venir une roue c'est fait pour s'arrêter et la jambe ne vient pas et la roue coupe des jambes les doigts les pieds des jambes le sang de la roue toujours avant mais voici la jambe le bois dans les roues le fer des roues muraille qui fracasse tout crâne de petite jambe de femme.

«Le vierge incendié»,

in *Le réel absolu*, Éditions de l'Hexagone, 1971, p. 45

© 1971 Éditions de l'Hexagone

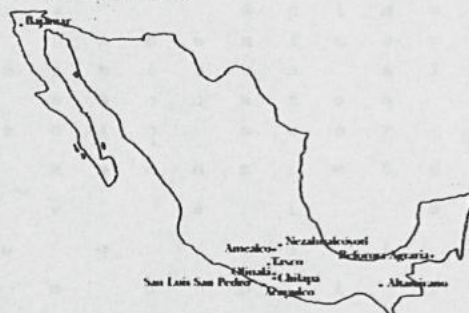
Annexe 2

d l s à é x é e y u e l à m e e b d o b l l i e d e v  
 e i ' c c f l r x é g l p e h e o i l i n v e d u  
 s q é p l d u j f l u a m u m i t r o n e u s i è  
 c u c e a u l a e i d i n e u s i è  
 e i o u t é c r u d i n e u s i è  
 n d u p o m e n é u s i è  
 d e l g d a f b d e p a y e u s i è  
 a e u e r i e l à a y e u s i è  
 n q i e l à a y e u s i è  
 c u p g v n s b r e u s i è  
 e i e n o t g é c u v e u s i è  
 s u e i d r r o x u e u s i è  
 m e p e r s o n n e s  
 e n v a s e c l o s  
 b o h é m i e n n e s  
 d e l a v  
 o i e p u  
 b l i q u e  
 l e p o  
 i n t d  
 e v u e  
 d e s p  
 l u i  
 e s

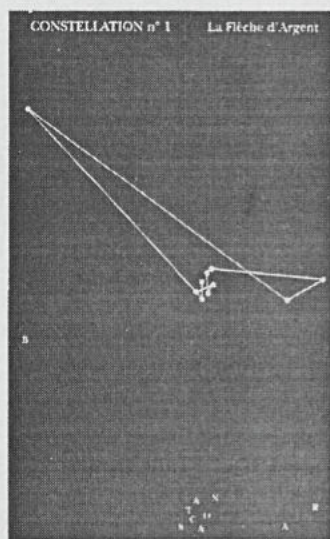
## Annexe 3

## ITINÉRAIRE n° 1

Tasco  
 Acapulco  
 Bajamar  
 Altamirano  
 Reforma Agraria  
 Nezahualcóyotl  
 Amecalco  
 Chilapa  
 Olinulá  
 San Luis San Pedro

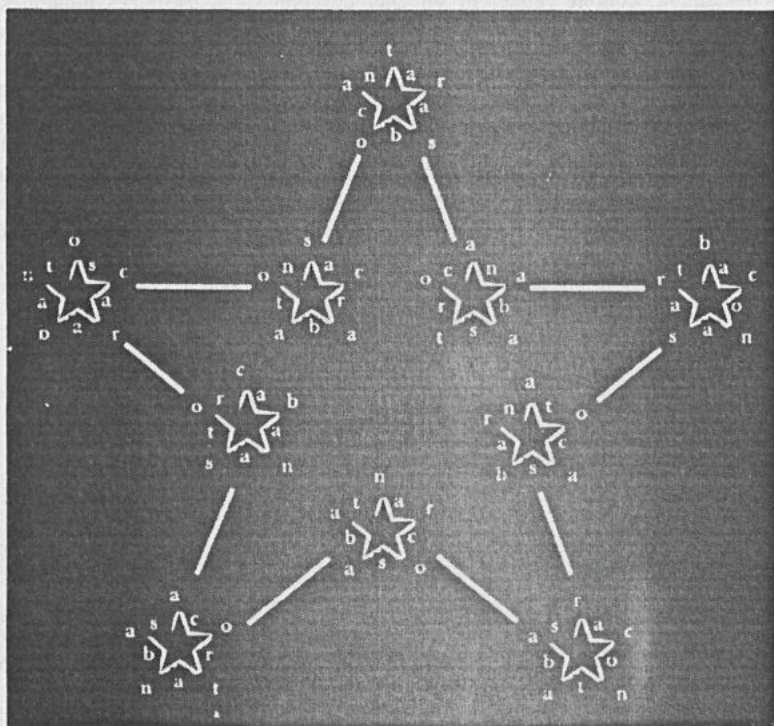


Le sacre, Éditions de l'Hexagone, 1998, p. 94 © 1998 Éditions de l'Hexagone et Paul-Marie Lapointe



Le sacre, Éditions de l'Hexagone, 1998, p. 206  
 © 1998 Éditions de l'Hexagone et Paul-Marie Lapointe

Annexe 4



Le sacre, Éditions de l'Hexagone, 1998, p. 314  
 © 1998 Éditions de l'Hexagone et Paul-Marie Lapointe

### Notice biographique de Paul-Marie Lapointe

Paul-Marie Lapointe est né à Saint-Félicien au Québec (Canada) en 1929. Il est journaliste à Québec de 1950 à 1954, puis à Montréal de 1954 à 1962. De 1964 à 1969, il signe régulièrement la page éditoriale du magazine *MacLean*. En 1969, il est embauché à Radio-Canada, comme rédacteur en chef des émissions d'affaires publiques, ensuite, comme directeur de l'information à la radio et, enfin, comme directeur des programmes et vice-président de la radio de langue française. Il est un des fondateurs de la revue *Liberté* en 1959. En 1948, influencé par la modernité poétique, il publie son premier recueil de poésie, *Le Vierge incendié*, qui résonne avec le manifeste automatiste *Refus Global* écrit par Paul-Émile Borduas la même année. Poursuivant son travail poétique parallèlement à sa vie professionnelle, il fait paraître plusieurs recueils qui seront traduits et recevront de nombreux prix (entre autres, le prix Athanase-David en 1971, le prix du Gouverneur général du Canada en 1972 pour *Le Réel absolu*, le prix de l'*International Poetry Forum* des États-Unis en 1976, le prix Léopold Sedar Senghor, en 1998, le prix Gilles-Corbeil en 1999). Depuis 1987, Paul-Marie Lapointe fait partie de la prestigieuse collection «Poètes d'aujourd'hui», chez Seghers. L'Université de Montréal lui décerne, en 2001, un doctorat *honoris causa*.

### Bibliographie de Paul-Marie Lapointe

*Le vierge incendié*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, 106 p.

*Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Les Matinaux», no 12, 1960, 33 p.

*Pour les âmes*. Poèmes, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1964, 71 p.

*Le réel absolu*. Poèmes 1948-1965, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 1971, 270 p. (ce recueil inclus: *Le vierge incendié*, *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, *Choix de poèmes. Arbres*, *Pour les âmes*).

*Tableaux de l'amoureuse*, suivi de *Une, Unique, Art égyptien, Voyages et autres poèmes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974, 101 p.

*Bouche Rouge*, Outremont, l'obsidienne, 1976, 18 f., 14 planches (lithographie de Gisèle Verreault).

*Tombeau de René Crevel*, Outremont, l'obsidienne, 1979, 93 p.

*écRiturEs*, Montréal, l'obsidienne, 1980, 2 volumes, 836 p.

*Le sacre*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998, 315 p.

*Espèces fragiles*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2002, 90 p.

Sur Paul-Marie Lapointe

Numéro de la revue *Études françaises* consacré à Paul-Marie Lapointe, Presses de l'Université de Montréal, vol. XVI, no 2, avril 1980, 102 p.

Robert Melançon, Paul-Marie Lapointe, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», no 254, 1987, 201 p.

WYJĄTKOWOŚĆ DZIEŁA PAULA-MARIE LAPOINTE'A  
W WIRTUALNEJ SPOŁECZNOŚCI POST-AWANGARDY

## Streszczenie

Autor tekstu poświęconego twórczości wybitnego poety, reprezentanta kanadyjskiej literatury Quebecu, Paula-Marie Lapointe'a, odwołuje się do kategorii „post-awangardy” stworzonej przez Octawio Paza aby wykazać, iż specyfika dzieła tego poety podpada właśnie pod to pojęcie. Twórczość Lapointe'a jest krytycznie nastawiona do wszelkiego rodzaju akademizmów awangardy. Poeta – wg Lapointe'a winien przekazywać czytelnikowi „wypowiedzi zindywidualizowane i wyjątkowe”. Silvano Santini objaśnia w jakim stopniu ów poeta kanadyjski realizuje swoje założenia teoretyczne odwołując się do dzieł tak wybitnych poetów jak Lautréamont, Apollinaire, Majakowski i Whitman. I choć Lapointe zapożycza wiele motywów i tematów z awangardy, główną jego inspiracją jest „ruch wewnętrzny”. To właśnie on stanowi o strukturze języków „nowego świata”, który może być interpretowany jako transgresja. A ta z kolei łączy się z „ruchem zewnętrznym” prowadzącym do awangardowej metody „skoków i łamania norm”. W dziele i w teorii Lapointe'a „ruch wewnętrzny” i „ruch zewnętrzny” prowadzą do „działania negacji” głównie na płaszczyźnie językowej. Dekompozycja i rozczłonkowanie języka odbywa się w trojaki sposób. Jako tekst, jako syntagma oraz jako słowo. Budowa „nowego świata” poprzez poezję zasadza się na metodzie poetycko-językowej. Równocześnie między poetą-lingwistą a historią tworzy się coś w rodzaju wizji w znaczeniu Rimbaudowskim. Paul-Marie Lapointe więc jako poeta postawangardowy jest równocześnie poeta wizjonerem.