

Étude du blason corporel chez Paul-Marie Lapointe

par

Jean-Marc Beausoleil

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Avril 1996



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence

Our file / Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-19885-5

Canada

Résumé

Il s'agira de démontrer que le blason corporel est un outil de lecture privilégié pour comprendre la poésie de Paul-Marie Lapointe. Suivant les affirmations de Lapointe, les variations sur la structure du blason, à l'intérieur de son oeuvre, ne sont pas le résultat d'une étude formelle, mais d'une vision de l'universel. Le poète québécois élabore une recherche de l'immuable: dire le corps et dire le corps dans l'univers seront donc deux moyens de rejoindre l'anthropologique, ce qui ne change pas.

Dans l'introduction, nous donnerons une définition du blason corporel tel qu'il est apparu dans la France de la Renaissance. Nous nous servirons de certaines affirmations de Nietzsche pour tenter de comprendre comment, du XVIe au XXe siècle, une même vision du monde peut se perpétuer. Dans le premier chapitre, nous étudierons la présence du blason dans *Bouche rouge*. Dans le deuxième chapitre, nous relèverons la présence du blason dans l'ensemble de l'oeuvre de Lapointe. Pour ce faire, nous utiliserons surtout la rhétorique des figures, ce qui nous permettra d'examiner tous les enjeux formels reliés à la présence du blason. Nous en viendrons à remarquer que les blasons chez Lapointe se structurent à partir de l'accumulation de métaphores. Nous concluerons en examinant comment cette figure, la métaphore, provoque un décroisement qui, au-delà de la rhétorique, nous permet de parler en termes de psychanalyse et de mythes.

Abstract

The purpose of this thesis is to demonstrate that the «blason corporel» is a useful tool for understanding Paul-Marie Lapointe's poetry. Lapointe himself recognises that the variations of the «blason» that we can find in his poems are not the result of formal experimentation, but of a vision of the universe. The «poète québécois» is seeking the unchanging: the human body and its place in the cosmos are two of the things that do not change, and thus, they are an important part of Lapointe's poetry.

In our introduction, we define the «blason corporel» as it emerged in France, during the Renaissance. We use the concept of the eternal return, as developed by Nietzsche, to try and understand how the same vision of the universe can perpetuate itself through the centuries. In our first chapter, we study the presence of the «blason» in *Bouche rouge*. In our second chapter, we examine the presence of the «blason» in all of Lapointe's works. To do so, we use the rhetoric of figures, which enables us to evaluate the effect of the presence of the «blason» on the form. We come to the conclusion that the «blasons» are structured by an accumulation of metaphors. This figure, the metaphor, abolishes all limits («un décroissement») which brings us, in our conclusion, to concepts related to psychoanalysis and the study of myths.

Abréviations

Bouche rouge: les extraits tirés de ce recueil sont identifiés par un chiffre romain, qui indique de quel poème est tiré la citation, ainsi que par des chiffres arabes, qui indiquent les vers où commence et se termine la citation.

Le réel absolu: les extraits du *Réal absolu* sont identifiés par l'abréviation *RA* ainsi que par le numéro de la page d'où ils sont tirés.

Tableaux de l'amoureuse: Les extraits de *Tableaux de l'amoureuse* sont identifiés par l'abréviation *TA* ainsi que par le numéro de page.

écRiturEs: Les extraits d'*écriturEs* sont identifiés par la lettre *é* plus le numéro qui identifie le poème à l'intérieur même du recueil (les poèmes d'*écRiturEs* sont numérotés).

TABLE DES MATIERES

I-INTRODUCTION	1
Définition du blason	4
Le processus apollo-dionysien	11
Le blason surréaliste	13
II-PREMIER CHAPITRE	
Le blason dans <i>Bouche rouge</i>	16
Le mouvement emphatique	19
La mère terre	25
La poésie et la doxa	27
Le temps	32
Les Cyclades	37
Le rythme	41
Les jeux de langage	43
Le titre	47
Le livre objet	53
Des blasons du XVIe siècle à ceux du XXe siècle	58
III-DEUXIEME CHAPITRE	
Le blason dans l'ensemble de l'oeuvre de Lapointe	60
<i>Le réel absolu</i>	64
<i>Le vierge incendié</i>	65
<i>Arbres</i>	70
<i>Solstice d'été</i>	73
<i>Pour les âmes</i>	78
<i>Tableaux de l'amoureuse</i>	81
<i>écRiturEs</i>	90
IV-CONCLUSION	
Rejoindre l'immuable	98
BIBLIOGRAPHE	103

INTRODUCTION

*Il s'agit de
ressusciter la
Revendication
fondamentale.*

P. -M. Lapointe

Paul-Marie Lapointe a publié son premier recueil de poèmes en 1948, aux éditions *Mythra mythe*, six mois après la parution du *Refus Global*. Cette publication du *Vierge incendié*¹ en marge du mouvement automatiste québécois, dont les grands noms sont Gauvreau et Borduas, a orienté la lecture de cette poésie, qui sera vue comme typiquement moderne. Les recueils suivants seront accueillis par une critique qui pense en termes d'écriture automatique, d'images surréalistes, d'éclatement du langage, bref par une critique qui lisait, avant tout, la modernité chez Lapointe. André-G. Bourassa ne manque pas de parler de Lapointe dans son étude *Surréalisme et littérature québécoise*². Jean Fisette, dans sa thèse *Le texte automatiste*³, consacre tout un chapitre à Lapointe. Philippe Haeck, dans *Le vierge incendié, une nouvelle écriture*⁴, étudie les caractéristiques qui font du *Vierge* un recueil moderne.

¹ Paul-Marie Lapointe, *Le réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, Hexagone, "Rétrospectives", 1971 (Comprend: *Le vierge incendié*, *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, *Choix de poèmes*, *Arbres*, *Pour les âmes*).

² André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977.

³ Jean Fisette, *Le texte automatiste. Essai de théorie pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977.

⁴ Phillippe Haeck, *Le vierge incendié, une nouvelle écriture*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1972.

Pierre Nepveu⁵ parle d'une poésie sur la frontière de la lisibilité, d'un texte de jouissance qui attaque l'unité du sujet parlant. Bref, du *Vierge incendié à écriturEs*⁶, les réflexions sur les ruptures et les innovations formelles dans l'oeuvre de Lapointe ne manquent pas. Il ne saurait être question de critiquer cet état de choses: l'oeuvre de Lapointe et la lecture de cette oeuvre sont placées sous le sceau de la modernité. Aussi, nous partageons la surprise de Robert Melançon:

Et on se surprend à trouver dans presque tous ses recueils des blasons dans le style de ceux de la Renaissance.⁷

Confronté à cette citation, force nous est de nous poser la question: que sont ces blasons «dans le style de ceux de la Renaissance»? Et quelle est leur place, importante ou non, dans l'oeuvre de Lapointe? En fait, ce mémoire de maîtrise a pour objectif de démontrer que le blason corporel, un genre poétique qui remonte au XVI^e siècle, peut servir de grille de lecture pour comprendre et faire parler l'oeuvre de Paul-Marie Lapointe.

Dans cette introduction, nous retracerons l'émergence du blason et nous établirons le relevé des figures de rhétorique qui le caractérisent. Les réflexions de Nietzsche, concernant le processus apollo-dionysien et le concept de l'éternel retour du même, nous

⁵ Pierre Nepveu, Les mots à l'écoute, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

⁶ Paul-Marie Lapointe, écriturEs, Outremont, L'obsidienne, 1980.

⁷ Robert Melançon, Paul-Marie Lapointe, Paris, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1987, p.66.

servirons à expliquer comment une vision du monde peut se perpétuer à travers les siècles. Nous relèverons aussi certaines constantes qui, des plus anciennes religions indo-européennes à la France de la Renaissance, au surréalisme, jusqu'à la poésie de Paul-Marie Lapointe, semblent circonscrire une figure de la Femme.

Le blason

De l'héraldique, le mot blason glisse vers le poétique dès 1448 lorsque, comme le remarque Alison Saunders⁸, il apparaît dans le titre du poème de Guillaume Coquillart: *Blason des armes et des dames*. Ce substantif, «blason», se retrouve ensuite tout au long du XVI^e siècle dans des titres de poèmes qui semblent assez différents les uns des autres. Cette variété permet à Riffaterre de donner une définition très large du blason:

(T)he blason was written in praise or dispraise of an object that usually had little significance in itself, the point being to lend it significance through a disproportionate verbal construction.⁹

C'est à Clément Marot que l'on doit le blason sous son mode épideictique¹⁰, comme un éloge du corps féminin. Marot lança le

⁸ Alison Saunders, The Sixteenth Century Blason Poétique, Las Vegas, Berne, 1981.

⁹ Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry, London, Indiana University Press, 1978, p.35.

¹⁰ La rhétorique classique connaissait trois genres de discours: l'épideictique, le législatif et le délibératif. Le discours épideictique devait distribuer l'éloge ou le blâme publique. Voir: Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, Paris, PUF, 1991, p.238.

célèbre concours du *Blason du beau tétin* invitant tous les poètes à faire comme lui, à blasonner - soit à écrire un poème en l'honneur de - une partie de la dame aimée. Ainsi, après le blason des armes, nous avons ce que certains nomment le blason marotique, le blason anatomique ou encore, c'est le terme que nous retiendrons, le blason corporel.

Les poètes qui répondent à l'invitation de Marot savent qu'ils participent, en quelque sorte, à une création collective. Les recueils de blason, parus en 1536 et en 1543 (ces éditions étaient illustrées de gravures), contiennent des poèmes qui partagent tous une structure commune et qui sont les héritiers du lexique amoureux du *Roman de la rose*. Suivant A. Saunders, les traits communs sont: l'apostrophe de la partie de l'anatomie sélectionnée, la louange répétée de ses charmes et de ses vertus, l'analyse de son effet sur le blasonneur ainsi que la multiplication des jeux de mots ou jeux de sonorités. À cela s'ajoutent des variations libres reflétant la personnalité de chaque blasonneur. Attirons immédiatement l'attention vers une des caractéristiques importantes du blason: le plaisir de la poésie pour la poésie, cette multiplication des jeux de mots et de sonorités. N'écrit pas un blason de l'orteil ou du nombril qui veut, il faut une certaine virtuosité, un humour, bref un plaisir (une *jouissance* dirait-on aujourd'hui) qui est un trait important du blason.

Adoptant un point de vue différent de Saunders, François Lecerle¹¹ discerne la nomination, la qualification et la métaphore élogieuse culminant dans l'adynaton comme figures à la base du blason. Selon Lecerle, le locuteur nomme le membre sélectionné, il peut alors le qualifier à l'aide d'une épithète ou d'un complément du nom; il peut ensuite orienter l'interprétation du lecteur à l'aide d'une métaphore. Enfin, le locuteur peut verser dans l'extrême de l'épidictif par l'utilisation de l'adynaton, qui est une hyperbole impossible à force d'exagération. Selon Lecerle, le blason procède par une répétition d'un même *thème* (où la femme n'est pas seulement le sujet du poème, mais aussi le *thème* au sens rhétorique du mot) pour l'associer à plusieurs phores (des objets du spectrum culturel) pour finir par affirmer, grâce à l'adynaton, la suprématie du *thème*. L'accumulation des métaphores est très importante pour comprendre comment le blason en arrive à une représentation d'un monde sans limite, à la représentation d'un monde décroisé par la force amoureuse. En effet, c'est en permettant un échange de spécificité entre le thème et le phore, entre la femme et un autre objet du spectrum culturel, que la métaphore abolit les limites et les distinctions, créant ainsi une vision de la totalité composée de parties liées entre elles par analogie.

Tout se joue dans le rapport entre le corps total et les parties du corps. Le blasonneur nomme la partie du corps pour le corps et il

¹¹ François Lecerle, La chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1980.

nomme le corps pour l'universel. L'idée de la femme est disséminée dans l'universel: elle s'imprègne dans - c'est-à-dire qu'elle transmet sa spécificité, son essence à - la totalité. La dissémination de l'idée de la femme ne se résout pas par sa disparition. Au contraire, la surévaluation du rapport érotique qui lie l'amoureux à la dame blasonnée permet une réévaluation du monde terraqué (de la *réalité empirique*) et instaure une érotisation généralisée où le rapport entre chaque objet est un rapport amoureux. Le lien entre le membre et le corps de la femme, entre la femme et la totalité du corps universel, peut s'expliquer par cette citation de Barthes:

Étant analytique, le langage n'a de prise sur le corps que s'il le morcelle; le corps total est hors du langage, seuls arrivent à l'écriture des morceaux de corps; pour *faire voir* un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à une de ses parties[...]¹²

Il est important de noter que les blasons sont des hymnes, des litanies non seulement en l'honneur de la beauté de la dame, mais de la beauté universelle. La synecdoque est une figure essentielle pour comprendre les blasons: la beauté de la partie du corps pour la beauté du corps et la beauté du corps pour la beauté universelle dans lequel le corps s'inscrit. Le blason participe à une poétique du détail qui procède par rassemblement de fragments en groupes énumératifs. Il s'apparente à la définition, à la liste et à l'encyclopédie:

¹² Roland Barthes, Sade, Fourier, Lovola, Paris, Seuil, 1971, p.131.

Comme genre, le blason exprime la croyance qu'un inventaire complet peut reproduire un corps total, comme si l'extrême de l'énumération pouvait basculer dans une catégorie nouvelle, celle de la totalité.¹³

Barthes n'est pas le seul à remarquer cette aporie, constitutive du blason, entre le tout et ses parties. François Lecerle écrit que si la poésie

procède interminablement au découpage et au redécoupage du corps féminin, si elle n'a de cesse qu'elle ne recommence les mêmes listes de charmes, c'est peut-être pour conjurer son impuissance à saisir, d'un même mouvement, le tout et ses parties.¹⁴

Avant de continuer, nous aimerions rendre à César son dû et citer un extrait du blason de Marot:

Tétin mûr, Tétin d'appétit,
Tétin qui nuit et jour criez:
Mariez-moi tôt, mariez!
Tétin qui t'enfles, et repousses
Ton gorgias de deux bon pousses
À bon droit heureux on dira
Celui qui de lait t'emplira,
Faisant d'un Tétin de pucelle,
Tétin de femme entière et belle.¹⁵

¹³ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points», 1970, p.121.

¹⁴ La chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, p.43.

¹⁵ Les blasons du corps féminin, Bruxelles, Jacques Antoine, «Le vice impuni», 1987, p.67.

De pucelle, le tétin devient celui de femme mûre, inscrite dans le cycle social du mariage et dans le cycle naturel de l'enfantement. Ce mouvement, de la partie vers le tout, est typique au blason. Le blason place le corps de la femme, qui évolue de la pucelle à l'amoureuse et à la mère, au centre de la nature et de la société. Ainsi le corps de la femme devient à la fois l'emblème, la source et l'objet du désir.

L'évolution du blason ne s'arrête pas au blason corporel. Ronsard et la Pléiade développent l'hymne-blason qui est plus long, permet plus de variations et correspond généralement à la définition que donne Riffaterre, soit un long poème descriptif chantant les vertus d'un seul objet¹⁶. Enfin, nous aurons le sonnet-blason, le blason satirique et même le blason didactique. Tous ces types de poèmes se recoupent par la continuité du caractère descriptif qu'ils ont hérité du blason des armes. Voici un extrait de la définition du blason corporel que donnait Sébillet en 1548:

Le Blason est une perpetuele louenge [...] de ce qu'on s'est proposé de blasonner. [...] Et comme le peintre & le Poète sont cousins germains, par la regle: *Pictoribus atque Poëtis, etc.* me faudroit peu pousser pour croire que le Blason des couleurs aux Armoiries, nous eut este origine de peindre en Poésie notre Blason.¹⁷

Le rapport, souligné par Sébillet et étudié par Saunders, entre le blason corporel et le blason des armes, ne doit pas être négligé. Le

¹⁶ The Sixteenth-Century Blason Poétique, chapitre 9.

¹⁷ The Sixteenth-Century Blason Poétique, p.12.

blason des armes est une image qui contient un récit. Le blason corporel hérite de cette double nature et se présente comme un poème, un texte, qui tend à la fois vers l'image de la dame et vers le chant de l'homme. C'est-à-dire que le blason cherche à montrer la dame et à dire l'émotion de l'homme:

La poésie ne peut manquer de rencontrer sur son chemin aussi bien la musique que la peinture, puisque ce sont les deux arts auxquels incombent la description des corps et l'expression des sentiments. Peinture et musique se partagent en effet l'imitation de la nature: l'un traduit le visible et l'étendue, l'autre non seulement reproduit les sons, mais aussi offre un accès direct à l'harmonie des sphères, à l'âme et à ses passions. Prise entre deux fonctions - description du corps et expressions des sentiments - la poésie devait fatalement se retrouver confrontée à ces deux modèles symétriques. Dans la description, elle rivalise avec la peinture, tout comme dans l'expression pathétique, elle doit s'égaliser à la musique.¹⁸

Écartelé entre deux modes d'expression qui lui sont étrangers, cherchant à dire le tout et toutes les parties du tout, le blason est déterminé par des points d'horizon qu'il ne peut atteindre. Aussi, nous croyons, comme R. Pike¹⁹, que le blason est une des formes poétiques les plus intéressantes du XVI^e siècle. Nous concluons, avec A. Saunders, que le blason n'est pas une mode passagère et marginale qui connaît sa popularité entre 1530 et 1540, mais la

¹⁸ La chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, p.43.

¹⁹ Robert Pike, «The Blason in French Literature of the XVIth Century», *Romanic Review*, no 27, 1936, p.223-242.

manifestation d'un développement continu dans la tradition française.

Le processus apollo-dionysien

Nous avons dit que le blason oscille entre deux moyens d'expression qui sont étrangers à sa nature textuelle, l'image et le chant. Cette opposition est à la base de la binarité qui est propre au blason: binarité du couple formé par le blasonneur et la blasonnée et aussi de cet autre couple, fort important, formé par le texte et le lecteur. Enfin, binarité des arts, entre l'art plastique du portrait qui donne à voir la dame aimée et la musique (le chant) qui donne à entendre l'émotion de l'amoureux. Ainsi, le blason, à sa base, n'a pas une force, une origine, mais bien deux forces, une double origine et c'est dans l'opposition complémentaire de ces deux sources qu'il se construit.

Cette double origine peut être mise en parallèle avec l'opposition proposée par Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie*, entre Apollon et Dionysos. Apollon est le dieu de l'individuation, de la lumière, de l'oeil, du fini et de l'art plastique. Dionysos est le dieu du son, de l'oreille, du décroissement et de la musique:

ces deux instincts si différents s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer en elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation «art»,

qui leur est commune, ne fait que recouvrir: jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la «Volonté» hellénique, ils apparaissent accouplés, et que, dans cet accouplement, ils engendrent alors l'oeuvre à la fois dionysienne et apollinienne.²⁰

Nietzsche compare cette lutte des forces apollinienne et dionysienne qui engendre l'art à la dualité des sexes qui engendrent la vie. Ces références au couple et au rapport entre les arts plastiques et la musique s'allient parfaitement à nos considérations sur le blason. Le philosophe allemand écrit: «le *mythe* (est) cette image du monde en raccourci qui, en tant qu'abrégé du monde phénoménal, ne peut se passer du miracle.»²¹ Dans notre étude des blasons de Lapointe, nous verrons que cette image du monde en «raccourci», ce «miracle» - Nietzsche utilise des expressions très fortes - se structure à partir de la métaphore. Nous verrons aussi comment les blasons, ceux de la Renaissance comme ceux de Lapointe, sont l'actualisation d'une figure qui a préoccupé l'humanité tout au long de son histoire, celui d'une déesse féminine, amalgame des forces de la naissance, de la métamorphose et de la mort.

²⁰ Nietzsche, La naissance de la tragédie, Paris, Livre de poche, 1994, p.47-48.

²¹ La naissance de la tragédie, p.165.

Le blason surréaliste

La problématique de la représentation du corps féminin est si vaste qu'elle ne saurait être circonscrite. Dans *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*²², il est plus d'une fois fait mention d'une divinité féminine qui serait apparue dès les plus anciennes civilisations indo-européennes et qui se serait perpétuée jusque dans la Vierge du christianisme. Il n'est pas dans notre intention de verser dans l'ésotérisme ou dans la théologie, simplement de noter comment la sexualité, l'amour et la spiritualité sembleraient vouloir se confondre en l'adoration d'un seul être féminin et sacré. Nous voudrions soumettre l'idée que, peut-être, les blasons du corps féminin s'inscrivent dans cette longue tradition de l'adoration d'une divinité féminine. Il serait alors possible de faire le lien entre le blason et le surréalisme qui, comme nous l'avons vu, est le courant esthétique avec lequel Lapointe est généralement associé.

Xavière Gauthier, juge pourtant sévère de Breton et de ses acolytes, écrit que la force du surréalisme a été de dire: «l'amour (le désir) prend tout le pouvoir.»²³ Nous avons déjà souligné l'importance de la notion de désir pour qui veut comprendre la vraie nature du blason, qui met en scène une totalité fragmentée

²² Barbara Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983, p.611: «The religious history of mankind shows a recurring tendency to worship a mother-goddess.»

²³ Xavière Gauthier, *Le surréalisme et la sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p.312.

aux parties liées par la force de l'amour. Dans *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, André Breton écrit: «La femme incarn(e) la plus haute chance de l'homme et [...] demand(e) à être tenue [...] pour la clé de voûte de l'édifice.»²⁴ Breton ajoute ces propos qui peuvent nous éclairer sur les rapports entre le blason et le surréalisme:

Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue. [...] À ce degré, il est parfaitement certain que l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel. L'attraction réciproque doit être assez forte pour réaliser, par voie de complémentarité absolue, l'unité intégrale, à la fois organique et psychique.²⁵

Nous croyons que cette conception de l'amour, à la fois organique et psychique, est commune aux blasonneurs de la Renaissance, au surréalisme, à Paul-Marie Lapointe et probablement à beaucoup d'autres... Julia Kristeva relève une: «tradition métaphysique qui du principe «ad unum» (cette «unité intégrale» dont parle Breton), déduisait que les prédicats des phénomènes ne sauraient s'énoncer que par analogie» et elle ajoute que la poésie peut tendre «vers la possibilité logique d'Un(e) Autre»²⁶. Kristeva interprète cette sacralisation de l'Autre comme un réflexe psychique visant à créer un temps, un espace, pour se reposer des pulsions érotiques:

(La) parole (est) source de temps qui diffère
l'angoisse phobique devant l'explosion érotique
(du contenant: de la peau), et qui lie les affects

²⁴ André Breton, Manifestes du surréalisme, Paris, Folio, «Essais», 1992, p.168.

²⁵ Manifestes du surréalisme, p.169.

²⁶ Julia Kristeva, Histoires d'amour, Paris, Denoël, 1983, p.301.

dans un objet étranger, tiers, donateur de sens (de forme, d'image, d'idée) à l'endroit même où se déclenche la fureur passionnelle. Le sublime n'est-il pas la forme de cette fureur?²⁷

Le blason, ne serait-ce que par l'importance qu'il accorde à la métaphore, définie comme «la célébration permanente de l'identification primaire»²⁸, nous apparaît comme une forme privilégiée à la fois pour exprimer et pour comprendre cette vision d'un monde investi de désir. En effet, Lapointe n'est pas le seul poète rattaché au surréalisme à avoir écrit des blasons. Breton, Aragon et Éluard²⁹, pour nommer trois grands artisans du mouvement surréaliste français, ont aussi écrit des blasons. Il nous sera impossible d'analyser tous ces textes: nous nous limiterons à la présence du blason dans l'oeuvre de Paul-Marie Lapointe. Nous espérons que le travail que nous ferons ici pourra, éventuellement, enrichir la lecture d'autres auteurs.

²⁷ Histoires d'amour, p.301.

²⁸ Histoires d'amour, p.311.

²⁹ Voir: André Breton, Claire de terre, Paris, Gallimard, «Poésie», 1966, p.93 (*Ma femme à la chevelure*); Paul Éluard, Derniers poèmes d'amour, Paris, Seghers, «P.S.», 1974, p.90 (*Portrait en trois tableaux*); Louis Aragon, Choix de poèmes, Paris, Temps actuel, 1983, p.121 (*Les yeux d'Elsa*).

Ce ne sont là que trois exemples. Nous sommes persuadé que de plus amples recherches fourniraient d'autres exemples pour ces mêmes auteurs et aussi chez d'autres poètes rattachés au surréalisme.

PREMIER CHAPITRE
Le blason corporel dans *Bouche rouge*

Introduction

Publié en 1976, *Bouche rouge*¹ est un petit recueil qui s'inscrit dans la tradition des livres d'art. Moins connu que le *Réal absolu*, peu étudié jusqu'ici, ce recueil nous semble un terrain parfaitement approprié pour l'étude du blason. Bien que nous devions nuancer l'affirmation de Melançon, «on peut considérer (*Bouche rouge*) tout entier comme un recueil de blasons du corps féminin»², il nous apparaît que le blason peut servir de grille d'analyse pour comprendre le sens global de *Bouche rouge*. Nous ne parlerons pas d'un recueil de blasons corporels, mais d'un recueil ayant comme forme générative, comme archétype, le blason corporel.

Dans ce chapitre, nous étudierons comment la forme minimale du blason s'actualise dans les différents poèmes de *Bouche rouge*. Nous verrons comment une force métaphorique traverse le recueil et provoque, par un cratylisme ludique et accepté malgré ses invraisemblances, l'homogénéisation des signifiants et des signifiés. Nous tenterons de pousser plus à fond nos observations concernant la figure de la femme. Nous proposerons, en nous servant de divers textes critiques, une lecture du titre du recueil. Nous

¹ Paul-Marie Lapointe, *Bouche rouge*, Outremont, L'Obsidienne, 1976, 18f. de planches. Lithographies de Gisèle Verreault (reproduit dans *Estuaire*, no 9-10, décembre 1978, p.28-38). *Bouche rouge* n'étant pas paginé, nous utiliserons des chiffres romains (I, II, III...) pour indiquer dans quel poème se situe tel ou tel extrait cité et des chiffres arabes (1,2,3...) pour indiquer à quelle ligne du poème (quel vers) l'extrait débute.

² Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1987, p.67.

verrons comment la force métaphorique affecte jusqu'à l'objet qu'est le livre *Bouche rouge*.

Bouche rouge contient quatorze poèmes, chacun étant composé d'un nombre variant de une à cinq strophes, pour une variation de un à quinze vers par strophe et de une à quinze syllabes par vers. Avant de commencer une étude plus approfondie, soulignons aussi que les figures de rhétorique utilisées par Saunders pour définir le blason corporel sont facilement repérables dans *Bouche rouge*:

par la vertu d'un souffle de toi
 bouche silencieuse
 armée désarmée bouche en larmes
 par laquelle tremble et se déchire
 l'être (XII, 10-15)

En plus d'une apostrophe, cet extrait contient des jeux de sonorité et une référence au pouvoir de la bouche sur l'être du blasonneur. Nous relevons l'esthétique de l'accumulation des détails que nous avons vu être celle du blason:

filles au nombril d'ombre
 fille aux seins fragiles
 filles aux sombres cils
 dont la paume gauche tient
 le genou et la droite une moue
 hautaine et rose (XI, 12-17)

Cette suite d'accumulation de détails, Barthes le fait remarquer, est une marque de l'aporie qui constitue le blason, cette impossibilité pour le langage de dire à la fois le tout et les parties du tout. Le blason est caractérisé par un mouvement synecdotique, de la

partie du corps vers le corps et du corps vers la totalité. Tension, désir de dire le tout, qui ne pourrait être plus clairement exprimés que par ces vers:

la bouche forme le centre vif
le coeur de cette planète d'écriture
qui est la figuration du monde (XIV, 1-3)

Nous l'avons vu, le blason est le résultat d'une lutte, d'une opposition complémentaire entre les forces d'Apollon et celles de Dionysos. Plutôt que d'observer le blason sous son résultat figé, nous allons tenter de le remettre dans la dynamique qui lui est propre.

Le mouvement emphatique

Certains poèmes de *Bouche rouge*, par exemple le I et le IV, n'ont que peu de choses à voir, au premier coup d'oeil, avec le blason corporel. Leurs seuls points communs seraient que ces poèmes élaborent un *dire* la femme. En effet, chacun de ces quatorze poèmes exprime l'idée de la femme, de son corps ou de la féminité vue comme une essence, une spécificité. Parce qu'ils relèvent de la poésie moderne et non de la poésie traditionnelle, leurs modes de significations seront plus variés et plus subtiles, la signification se lisant parfois sur le signifiant, parfois sur le signifié, parfois sur un jeu entre ces deux niveaux.

Le septième poème, qui se trouve au centre du recueil, correspond exactement à la description du blason corporel que fait Lecercle. Il est important de noter que ce poème se trouve en position médiane car, comme nous le verrons, le blason se développe en spirale.

ces membres là

mollets pour les paumes et
 le bleu cheminement des veines
 au creux des genoux des coudes
 aériens chevilles tendues
 sur les os fragiles
 orteil de nacre en mer ô l'épaule
 jetée là pomme ferme
 hanche aux cuisses lourdes
 à l'écart
 aisselle et la courbe chavirée
 de la nuque en ses cheveux roux
 friandise léchée sur les doigts
 mobiles immobiles

ces membres-là
 autour du petit cercle de feu
 disposé
 l'éternité l'été (VII, 1-18)

La première ligne, posée seule, flottante, apparaît comme une interrogation pour le lecteur: quels sont ces membres et qu'ont-ils de si particulier? Ce syntagme, du point de vue du locuteur, ressemble à un soupir dont on retrouve les échos dans le «ô» vocatif (vers 7) qui vient un peu plus loin: «Ah... ces membres là...» C'est ce mouvement à la fois de curiosité et d'emphase qui provoque l'éclatement du substantif «membres» en ses différentes

actualisations. Le poème ne résout pas nécessairement le suspens provoqué par le premier syntagme. Le lecteur n'apprend que peu de choses des membres en question, sinon qu'ils sont délicieux. Pas plus que le langage ne permet au locuteur de satisfaire son appétit; son allégresse s'éparpille en un éclatement infini illustré par le motif de la spirale («autour du petit cercle de feu» (VII. 16)). Cette allégresse, cette émotion du chant est accentuée par l'absence de ponctuation et de majuscule ainsi que par les enjambements (où un syntagme commence sur une ligne et finit sur une autre).

Il est bien important de comprendre ce que nous voulons signifier par l'éclatement du substantif «membres». Il ne s'agit pas de la destruction du sème «membre», mais du déroulement d'un paradigme sémantique où chacun des éléments (des mots) de l'ensemble partage le trait minimal commun «membre». Les genoux, les coudes et les reste sont tous compris dans le substantif «membres» et lorsque celui-ci éclate, lorsqu'il se dissémine, les mots qu'il contenait de façon virtuelle peuvent alors se manifester et prendre leur place dans le poème. Cet éclatement de «membres» peut se concevoir comme un éternel retour du *même*. Chacun des substantifs (coude, genoux...) est un membre, mais est un membre différent. Il s'agit donc d'un retour du pareil, toujours un membre, sans jamais qu'il y ait l'identique, ce sont des membres différents. Ainsi fonctionne le blason qui nomme la totalité en nommant ses parties.

Relevons maintenant les stratégies principales du blason tel que défini par Lecercle. Tout d'abord, la nomination: «mollets, genoux, coudes, chevilles, orteil, épaule, hanche, cuisses, aisselle, nuque, doigts» (parties du corps considérées comme des zones érogènes?) sont les membres en question. Notons aussi la présence des «cheveux» qui représente souvent un objet d'obsession pour le discours amoureux (voir *La chevelure* de Baudelaire). La deuxième stratégie est celle de la qualification qui cherche à faire ressortir une caractéristique spécifique au membre. Cette qualification se fait à l'aide de compléments du nom: «mollets pour les paumes» (VII, 2) (qui laisse entendre que les mollets sont faits pour être caressés) ou «orteil de nacre en mer»³ (VII, 7); à l'aide d'épithètes: «des genoux des coudes/ aériens» (VII, 4-5); par une combinaison des deux: «hanche aux cuisses lourdes» (VII, 9). En dernier lieu, on trouve la métaphore: «l'épaule (...) pomme ferme» (VII, 8) et à l'avant-dernier vers de la deuxième strophe, «friandise léchée sur les doigts» (VII, 13). Ces deux figures renvoient au thème de la manducation et donc à la «bouche» du titre. La «pomme» (le fruit défendu) et les «friandises» (sucreries souvent défendues - il y a un *délit* dans *délicieux*) peuvent être considérées comme ayant des connotations érotiques, accentuées par l'adjectif «léchée».

³ Ce complément du nom est proche des compléments du nom hypertrophiés qu'étudie Guy Laflèche dans le *Vierge incendié*. Voir: Guy Laflèche, «Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe», *Études françaises*, vol. VI, no 4, novembre 1970, p.395-419.

La différence entre la qualification et l'utilisation de la métaphore est importante. Alors que l'épithète et le complément du nom auront tendance à souligner une caractéristique propre au membre, la métaphore permettra d'attribuer au membre une caractéristique propre à un autre objet. Ainsi, par la métaphore, le thème (le corps de la femme) et le phore (un objet du spectrum culturel) échangent leurs spécificités. La femme se verra attribuée une caractéristique de l'objet et l'objet, comme par ricochet, prendra un peu de l'essence de la femme. C'est dans ce sens que s'effectue la dissémination de la femme, ce qui ne signifie pas qu'elle disparaisse, mais bien qu'elle diffuse sa spécificité dans tout ce à quoi elle est comparée. De plus, la syntaxe particulière de cette poésie fait qu'il est difficile de savoir si la *friandise* est une métaphore pour la nuque ou pour toute la femme, ce qui crée une ambiguïté sémantique comparable à l'ambiguïté du mouvement qui va de l'image (la vue et la limite) au chant (l'ouïe et le décroissement).

La nomination, la qualification et la métaphore peuvent donner lieu à des paraphrases désignant la femme. Cette juxtaposition, cette accumulation de syntagmes participe à l'esthétique du détail, à la fétichisation qui est propre au blason:

amoureuse depuis toujours
 abeille ô lotus petit arbre
 porte-fruit porte-soleil
 fille de chair enfant berceau
 danseuse aux bras levés
 jambes déliées seins de lait

de plaisir nombril de paresseuse
aérienne

jolie déesse aux épaules d'ailes (XIII, 11)

Ces nombreuses répétitions du *même*, il est toujours question de la femme, démontrent que ce *même* n'est jamais *identique*, chacun des syntagmes attirant l'attention sur une particularité différente de l'amoureuse. Ce *même* qui est toujours *différent* s'apparente à une représentation de la vie sous toutes ses formes. En effet, la répétition, qui «engendrerait elle-même la jouissance»⁴, peut être associée au fantasme défini comme un scénario dans lequel les poses de l'objet sont innombrables. Nous assistons à une «impulsion de percée, (une) sorte d'énergie endoscopique qui, écartant les voiles, les vêtements, va chercher dans l'objet son essence intérieure»⁵. Comme si la recherche de la vérité, une tentative de dire le monde *tel quel*, ne pouvait mener qu'à une série de dévoilements, à une compilation de vérités qui s'opposent et se complètent les unes les autres, jamais à une vérité fixe et unique. L'unité du monde telle que représentée par le blason serait sa multiplicité. Aussi, nous associons le blason à ce que Barthes nomme des «manipulations fantasmatiques»⁶:

je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais
voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause
mécanique de mon désir était dans le corps
adverse (je suis semblable à ces gosses qui

⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p.67.

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points» 1970, p.174.

⁶ *S/Z*, p.128.

démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps).⁷

Nous retrouvons ici l'aporie constitutive du blason entre les parties et le tout. Le mouvement emphatique ne peut que mener à un éclatement et à un éparpillement de plus en plus important: cherchant LE temps, les enfants dans la citation de Barthes se retrouvent avec LES parties du cadran. Cherchant à dire le tout - le corps - le blason finira par nommer les parties du tout: les membres.

La mère terre

Ce mouvement de métaphorisation, qui permet un échange de spécificité entre le thème et les phores (entre la femme et ce à quoi elle est comparée), prolifère et régit tout le recueil. Chacune des composantes à la base de la nature - Lapointe ajoute les animaux et la végétation à l'eau, à la terre, à l'air et au feu, qui sont un peu comme les éléments traditionnels de la représentation du monde -, chacune des forces à la base de la nature compose la femme, chacun de ces éléments est donc une des parties du grand tout féminin. La femme est végétalisée, ce qui veut aussi dire que la végétation est féminisée: «une petite forêt vive où chasse l'oeil en course» (X, 7). Elle est animalisée, prédatrice et proie: «petite

⁷ Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Paris. «Tel quel», 1977, p.85.

biche aux pattes lestes (...) panthère griffes douces dans la gorge» (X, 9). Sirène, elle appartient au monde aquatique: «ondée tendre délire» (IX, 6). Elle est minéralisée: «dans la pierre éclatée avance la bouche de la reine Tiy» (I, 1). Enfin, la femme déborde de «laves contenues» (IV, 6), elle est volcan. La femme - l'idée de La Femme - se dissémine, elle est, pour reprendre le vocabulaire de Kristeva, vaporisée en une métaphoricité généralisée qui fait d'elle un parfum, un arôme marquant chacune des parties du tout:

passage de la dame
l'éventail des parfums
se déploie (VIII, 5)

Cette série de métamorphoses de la femme produit une poésie de plus en plus éthérée qui pose une équivalence entre la femme et l'univers. Cette équivalence est le point extrême de l'épidictif, soit l'adynaton, une hyperbole impossible à force d'exagération (la femme *est* l'univers). Portée par ce mouvement hyperbolique, la femme n'est pas qu'univers, mais univers en expansion, un univers qui enfante. Ce mouvement métaphorique nous permet de lire certains des poèmes plus obscurs de *Bouche rouge*, par exemple le poème IV que nous avons mentionné plus haut, comme étant des blasons, soit des poèmes qui louangent les vertus du corps de la femme:

que tient en son nid
le joli ventre à bouche rouge?

nuit noire mais
dans la mer intérieure
les frêles parois de chair

laves contenues
 buissons de sang et
 parmi les îles surgies
 quelques planètes habitées
 nageoires plumes palmes
 et les enfants des hommes

après le néant les fruits
 gourmandise (IV. 3-15)

L'éloge de la femme s'emporte au point de dire que la femme est toute chose, la chose unique: il n'y a que la femme pour nous affirment les poèmes. Ainsi *Bouche rouge* participe à la mythification de la femme, élabore une figure de la femme où les forces de l'enfantement, de la métamorphose et de la mort tiendraient lieu de représentation de l'universel. L'Humain qui tend vers l'infini, qui cherche à dire le Tout et chacune de ses parties, transcende le concept et atteint le mythe qui est la dernière forme de pensée, le signe de quelque chose qui est là mais qu'on ne peut définir ni connaître.

La poésie et la doxa

Nous touchons ici à ce qui distingue radicalement la démarche de Lapointe de la démarche des blasonneurs du XVI^e siècle. Zumthor écrit:

Un système prosodique traverse les siècles: il faut une catastrophe (dans la langue ou dans la conscience qu'on en a) pour qu'il s'effondre.⁸

La pensée des littérateurs du XVIe, déjà cet anachronisme «littérature» nous en sépare, est empreinte de cratylisme. Pour eux, le signe et la chose participent à une même essence, tout comme eux-mêmes participent à une certaine société en se faisant les porte-parole, à travers leurs poèmes, de l'idéologie dominante. Zumthor nomme «discours de la gloire» cette doxa propre aux poètes du début du XVIe et affirment que ceux-ci sont chargés de diffuser ce discours. En effet, la poésie n'était, à l'époque, qu'une variation du discours d'autorité:

La poésie classique n'était sentie que comme une variation ornementale de la Prose, le fruit d'un *art* [...], jamais comme un langage différent ou comme le produit d'une sensibilité particulière. [...] De cette structure, on sait qu'il ne reste rien dans la poésie moderne [...] La Poésie n'est plus alors une Prose décorée d'ornements ou amputées de libertés. Elle est une qualité irréductible et sans hérédité. [...] elle est substance.⁹

Le lexique de la mythologie manifeste clairement la différence entre les rapports au langage qu'entretennent les poètes de la Renaissance et le poète de la modernité qu'est Lapointe. La Renaissance, comme chacun le sait, doit son nom à un retour, un

⁸ Paul Zumthor, Le masque et la lumière, la poétique des grands rhétoriciens, Paris, Seuil, «Collection Poétique», 1978, p.220.

⁹ Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, «Essais», 1953, p.36.

second commencement, une redécouverte de la source qu'est l'antiquité. Participant à cette redécouverte, les blasonneurs (le seul fait qu'ils soient plusieurs signifie clairement la cohésion du langage poétique) font abondamment mention des divinités de l'Olympe. Cupidon, Junon, Minerve, Orphée, Sapho, Pan et Mercure apparaissent naturellement comme des personnages connus de tous. Les références à la mythologie sont beaucoup moins évidentes chez Lapointe, qui puise dans le corpus gréco-romain, mais aussi dans les mythologies égyptienne et indoue. Le lexique du mythique, chez Lapointe, ne fait pas référence à un savoir commun, il s'inscrit comme un choix individuel: «gorgone» (XIII, 1), «reine Tiy» (I, 1), «Kali»¹⁰ (XIII, 3), «Nout» (II, 3), «phénix» (II, 15)... Ces références à des êtres issus de différentes cultures dévoilent la multiplicité des discours dans laquelle écrit Lapointe, multiplicité impensable pour les blasonneurs.

¹⁰ Barbara Walker, The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, San Francisco, Harper & Row, 1983. «Kali Ma: Déesse indienne de la création, de la préservation et de la destruction. «Kali was the basic archetypal image of the birth-and-death Mother, simultaneously womb and tomb, giver of life and devourer of her children [...]» (p.488). Poème de Vishnu dédié à Kali: «Material cause of all change, manifestation and destruction... the whole Universe rests upon Her, rises out of Her and melts away into Her. From Her are crystallized the original elements and qualities which construct the apparent worlds. She is both mother and grave... The gods themselves are merely constructs out of Her maternal substance, which is both consciousness and potential joy.» (p.490). «Indo-European languages branched from the root of Sanskrit, said to be Kali's invention. She created the magic letters of the Sanskrit alphabet and inscribed them on the rosary of skulls around her neck. The letters were magic because they stood for primordial creative energy expressed in sound - Kali's *mantras* brought into being the very things whose names she spoke for the first time, in her holy language. In short, Kali's worshippers originated the doctrine of the Logos or creative Word, which the Christians later adopted and pretended it was their own idea.» (p.491). Cette référence de Lapointe à Kali, mère du langage et de toute chose, nous semble particulièrement pertinente pour comprendre le rapport entre *Bouche rouge* et le mythe de la grande déesse.

Le rapport du texte aux arts plastiques illustre cette même distinction entre l'univers discursif propre à la Renaissance et l'univers discursif dans lequel écrit Lapointe. Les blasons sont des poèmes descriptifs, à l'origine, ils sont des textes explicatifs d'un emblème. Le rapport qu'entretient *Bouche rouge* avec l'art plastique est différent, ce n'est plus un rapport d'interprétation. En effet, chacun des poèmes de *Bouche rouge* est accompagné d'une lithographie de Gisèle Verreault. Ces lithographies appartiennent à la très large catégorie de l'*art abstrait* ce qui, par rapport au blason des armes qui devait représenter des exploits authentiques ou au blason marotique qui s'apparente plutôt au tableau figuratif, est un pas de plus dans l'opacité¹¹, dans l'autonomisation du langage. De plus, les lithographies et les poèmes sont le résultat d'un projet commun entre l'artiste et le poète: «Les poèmes sont faits à partir d'une connaissance de ce que seront les gravures, non à partir des gravures mêmes»¹². Le rapport aux arts plastiques, des blasons de la Renaissance aux blasons de Lapointe, a considérablement varié: il n'est plus d'interprétation, mais de production conjointe.

Nous avons constaté, dans la section précédente, que le blason est une forme qui affirme la multiplicité du réel, tout en stipulant que derrière cette multiplicité se trouve une seule essence qui est l'essence féminine. Nous avançons maintenant que les blasons de

¹¹ Par «opacité» nous voulons signifier que le langage est considéré pour ses caractéristiques propres et non pour les caractéristiques de ce à quoi il renvoie.

¹² Paul-Marie Lapointe cité par Anna Paola Mossetto dans: «*Bouche rouge*: livre d'art et d'amour», *Voix et images*, vol. XVII, no 51, printemps 1992, p.449.

Lapointe affirme la multiplicité du réel et la constante de l'essence féminine dans un monde habité par de multiples discours expliquant ce réel, contrairement au monde de la Renaissance qui était dominé par un seul discours. C'est donc en héritant de la possibilité de créer (d'actualiser) et de diffuser une mise en scène de l'universel dans une doxa qui se distingue par la pluralité des discours et par l'absence d'un seul discours autoritaire que la poésie devient substance. Ce que nous nommons un *bouleversement épistémologique* (et que Zumthor nomme *catastrophe*) nous sépare de la Renaissance et rend possible l'esthétique moderne à laquelle Lapointe est généralement rattaché. Il ne se trouve plus aujourd'hui un seul discours pour expliquer, pour justifier le *monde terraqué*, la bonne vieille réalité empirique. Nous vivons dans la multiplicité et dans l'opposition des discours et des vérités. Au sein même de cette multiplicité, la poésie de Lapointe s'inscrit comme un chant de la joie de vivre, comme un chant de la figure de la Femme et de l'amour absolu. Insistons, puisque notre discours s'inscrit aussi dans une certaine doxa, qu'il ne saurait être question de réduire ou de limiter *les femmes* (les femmes empiriques pourrait-on dire) à un rôle ou à une identité particulière. Il s'agit plus simplement, pour le poète, de chanter l'extase de l'amour, l'extase dans un univers généralement érotisé.

Le temps

Lapointe nous propose une nouvelle façon de penser le temps, de passer le temps, d'à la fois perdre et gagner notre temps, de simplement retrouver notre temps perdu. En se donnant comme objectif, dans sa poésie, de rechercher l'immuable¹³, Lapointe ne divise pas le temps selon des événements et des époques différentes, mais unit le temps en discourant sur - en écrivant des poèmes au sujet de - ce qui jamais ne change: le corps et le désir. Nous allons examiner la spécificité de la temporalité dans les blasons de Lapointe en la comparant à celle des blasons de la Renaissance. En effet, L. D. Kritzman¹⁴ parle du blason du XVI^e comme d'une percée de la culture dans le domaine de la nature, comme une saisie et une victoire de la culture sur la nature. Dans le cadre de cette réflexion, il qualifie le blason de poésie-sculpture et affirme que le blason met en scène une temporalité figée, un temps immobile qui s'oppose aux ravages du temps sur la chair. Le blason serait un instant statique, moment de gloire du corps, qui lutterait contre l'inévitable décrépitude entraînée par la vieillesse.

¹³ «Il s'agit de retrouver cette voix qui fut, à une certaine époque, celle d'un individu, mais devint par la suite la substance même de l'air du temps, la respirations des hommes, *l'explication de leur permanence*, de leur volonté de naître les uns après les autres, de créer et de procréer.» (souligné par nous), extrait d'un texte de Lapointe reproduit dans Guy Robert, Littérature du Québec. Poésie actuelle, Montréal, Déom, 1970, p.204.

¹⁴ Lawrence D. Kritzman, The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Au premier coup d'oeil, ces remarques semblent tout à fait pertinentes à *Bouche rouge* où on lit:

une amante de chair
abolit le temps mais
dans la nuit veille l'aïeule (III, 1-3)

Seulement la temporalité de *Bouche rouge* semble plus complexe, ne se limite pas aux observations de Kritzman. Nous l'avons vu, une tension vers la totalité anime cette poésie. Tout comme le spatial, le temporel sera déterminé par cette tension qui cherche à atteindre la *totalité du temps*. Lisons les premiers vers du recueil:

dans la pierre éclatée
avance la bouche de la reine Tiy

que par elle soit bu mon sang
jusqu'à la fin des temps (I, 1-4)

La *reine Tiy* appartient à l'univers de l'ancienne Égypte et apparaît donc comme une référence à un passé archaïque. Le dernier vers, «jusqu'à la fin des temps», nous envoie dans la direction opposée par une référence à une temporalité (quasi-)infinie. Passé ancestral et avenir éloigné sont donc les deux pôles du *temps total* de *Bouche rouge*. Pierre Nepveu a étudié la spécificité du temps chez Lapointe, plus particulièrement dans *Le temps tombe*, que nous examinerons avec plus d'attention dans le deuxième chapitre:

La vraie dialectique temporelle chez Lapointe, dit-il, (et le *Temps tombe* en est un exemple éloquent), intervient entre le quotidien (répétitif,

mortel) et l'imaginaire en tant qu'il est la remontée de l'inconscient archaïque.¹⁵

Cette dichotomie entre un temps archaïque et un temps quotidien est confirmée, dans *Bouche rouge*, par les vers qui suivent où «tous les jours» est opposé à «depuis toujours»:

contre la gorgone et
la gueule acérée de l'enfer
contre le vautour et kali
contre la mère terrible
et l'urne dévoreuse contre
les eaux du royaume des ombres
contre le labyrinthe et
les maléfices de la mort
le néant de tous les jours
contre la mort sur terre

amoureuse depuis toujours (XIII, 1-11)

Mais la spécificité de la temporalité dans *Bouche rouge* ne se limite pas à cette opposition temps quotidien / temps archaïque. Le processus apollo-dionysien, où les forces apolliniennes cherchent à créer des images figées et circonscrites et les forces dionysiennes provoquent la métamorphose et le décroissement, affecte le rapport au temps. L'accumulation des détails, la multiplication des syntagmes désignant la femme, peut être lue comme un retour du même, comme l'éternel retour du même qui n'est jamais identique. Cette multiplication des métamorphoses est illustrée par les vers qui suivent:

[...] une proie

¹⁵ Pierre Nepveu, «La tombée du temps», *Études françaises*, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.62.

toujours nouvelle
 et celle qui succombe
 sous les yeux se relève
 la plus belle (X, 11-15)

D'un passé archaïque à un avenir infini, il apparaît que la temporalité du blason se déroule en une spirale. Nous assistons à la création d'un cycle où l'éternel retour passe par le corps universel de la femme:

il est écrit que le soleil
 aux ailes refermées
 par la bouche de la déesse
 chaque soir en elle pénètre

traversée de toi
 outre-monde ô ventre nocturne
 arbre à nourriture
 pour le phénix

et puis il est écrit que
 de l'autre bouche
 aux lèvres en leur fourrure
 roses au matin renaît
 le soleil (II, 8-20)

La présence du «phénix» réaffirme cette temporalité constituée de morts et de renaissances spectaculaires. Il s'agit de capter l'essence musicale et dionysienne en saisissant ses multiples actualisations en images apolliniennes. Cette quête s'élabore dans un mouvement circulaire, parlons d'un cercle brisé qui plutôt que de se refermer s'emballe et produit une spirale, sorte d'instant non pas statique comme l'affirme Kritzman, mais dynamique: l'instant de l'éternité. Ce mouvement de spirale, signifié au niveau syntaxique par les enjambements, est aussi dénoté au niveau

lexical. La spirale est au centre de la femme: «le ventre énorme et la spirale tatouée dévorante» (III. 14) ou encore au centre du blason «ces membres là autour du petit feu disposé» (VII. 15). Et même au centre de la scène, de la mise en scène effectuée par les poèmes:

scène pour l'oeil divin
girouette l'angelot
ne tient plus au ciel
que par un fil
et tournoie (VIII, 8-12)

Il apparaît donc que le temps, dans *Bouche rouge*, et nous croyons que c'est là une caractéristique constante dans l'oeuvre de Lapointe, n'est pas nécessairement une opposition entre un passé archaïque et un présent quotidien. Nous croyons qu'il s'agit plutôt de la présence d'un passé archaïque, d'un passé comme présent, soit d'une continuité. Ainsi, le temps de *Bouche rouge* nous apparaît comme un temps véritablement mythique:

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés: «avant la création du monde» ou «pendant les premiers âges» en tout cas, «il y a longtemps». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.¹⁶

¹⁶ Claude Lévy-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, p.231.

Les Cyclades

Jusqu'ici, nous nous sommes surtout penché sur les signifiés des signes qui forment le recueil *Bouche rouge*. Nous nous sommes interrogé sur l'aspect dénotatif, sur la dimension apollinienne qui est l'image de la femme. Nous avons constaté que, par la métaphore et l'adynaton, il est dit que la femme est cosmos et que le cosmos est femme. Nous avons vu qu'une force métaphorique est à l'oeuvre dans les poèmes de *Bouche rouge* et que cette métaphorisation générale tend à abolir la différence entre les signifiés. C'est elle, la métaphore, qui permet l'échange de spécificité entre la femme et la forêt, la pierre, l'eau et le feu. Bref, c'est la comparaison élogieuse, culminant dans l'adynaton, qui permet à la femme d'être cosmos, à chacune des parties du cosmos d'être féminisée et au cosmos d'être femme.

La métaphore joue aussi un rôle important dans la jonction entre l'image de la femme et le chant de l'homme, entre l'apollinien et le dionysien. Les phores, ce à quoi la femme est comparée, seront choisis non seulement pour leurs signifiés (pour la pertinence de la comparaison), mais aussi pour leurs signifiants (pour la sonorité de la comparaison). Contrairement à la peinture, le blason ne peut montrer le corps dans sa présence massive et unie. Le blason doit passer le corps au crible du discours, il doit imposer au corps la division de la syntaxe. Ne pouvant montrer la femme, le blason se veut un *artefact* digne d'être comparé, par sa beauté et sa

virtuosité poétique, à la femme louangée. Par la réversibilité de la métaphore, le blason étant comme la femme, la femme sera aussi comme le blason. Le fétichisme dont était l'objet le corps de la femme se reportera sur le langage même. Nous touchons ici à l'idée du corps du langage, comme si le langage était en fait un corps palpable, capable de jouir et de faire jouir¹⁷.

Nous avons déjà parlé du rapport, à l'intérieur de *Bouche rouge*, entre les poèmes de Paul-Marie Lapointe et les lithographies de Gisèle Verreault, rapport sur lequel nous reviendrons plus tard. Tentant de suivre pas à pas le processus qui oppose de façon complémentaire l'image de la femme et le chant de l'homme, nous allons maintenant parler d'un autre rapport entre les poèmes de *Bouche rouge* et les arts plastiques. Il s'agit du rapport entre les poèmes et les oeuvres d'art plastiques mentionnées à l'intérieur des poèmes, du rapport entre les poèmes et les oeuvres qu'ils dénotent (il n'est pas fait mention des lithographies dans les poèmes).

Tenant de pallier leur impossibilité de montrer le corps par le langage, les blasons dans *Bouche rouge* assimilent différentes représentations plastiques du corps. Il ne faut pas oublier l'étroite parenté entre le blason corporel et le blason des armes, où le

¹⁷ Cette fétichisation du langage est, selon Kristeva, le *coup de force* qui permet de transformer un Éros maniaque de sexualité en un poète ou un philosophe épris de langage: «Le coup de force qui arrache l'érotisme maniaque à la perversion pour le hisser aux sommets de l'idéalisation est explicite: il s'appelle éducation et philosophie.» *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p.68.

second était l'explication et la description d'une image. Lapointe reprend ce dialogue avec les arts plastiques:

filles de Thrace idole de glaise
 fille aux mains croisées
 bien assise sur ses petits pieds
 tête trouée tête aux six bouches (III, 4-7)

Cette «idole de glaise» participe au dialogue entre les arts et fait écho à *Art égyptien*, section du recueil précédant *Bouche rouge* et sur lequel nous reviendrons dans le prochain chapitre. Pour l'instant, relevons la présence de cette idole dans un autre poème de *Bouche rouge*:

idole entre les paumes
 minuscule
 idole polie dans la bouche
 viole de gambe (VI, 1-4)

Soulignons que l'idole, la pierre comme le vers, est fabriquée - *polie* ce qui sous-entend un certain degré de perfection - par la bouche. Il est surtout intéressant de relever cet autre vers à l'intérieur du même poème: «que chavirent les Cyclades» (VI, 5). Les Cyclades sont des îles grecques de la mer Égée connues, entre autres, pour leurs «idoles de marbre au schématisme géométrique» (voir le *Petit Larousse*¹⁸ qui contient la photo d'une de ces idoles, photo qui correspond au texte de Lapointe). Le regard du locuteur, la focalisation, se porte d'abord sur la femme, puis sur une image de la femme. Nous sommes confrontés à des descriptions de femme, faites, en quelque sorte, au deuxième degré, à partir

¹⁸ *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1989, p.1209.

d'oeuvres pré-existantes. Tendant vers la femme, le poème se retourne et revient vers lui-même, vers l'acte de créer. La présence de cette idole, alliée aux multiples références mythologiques, nous montre aussi comment Lapointe élabore sa représentation de la figure de la femme. Il ne fait pas que reproduire le motif de la déesse Femme - naissance, métamorphose et mort -, il ponctue ses poèmes des représentations historiques de ce motif (l'idole, Kali, Phénix...).

Un autre déplacement de focalisation se trouve au douzième poème. Le lecteur n'est plus confronté à une description de la femme ou à une oeuvre représentant la femme, mais à une description de l'acte de la parole lui-même. Nous sommes en présence d'une poésie qui revient sur elle-même, toujours à la manière d'une spirale, et qui se regarde naître.

la parole vient à l'huis
mauve du corps la chaleur
aux mots
par la vertu d'un souffle de toi
bouche silencieuse (XII, 7-11)

Cet extrait nous indique que le poète se préoccupe autant de montrer la femme que de dire le chant de l'amoureux.

La signification en littérature suppose cette possibilité de dénotations, mais loin d'en suivre les enchaînements qui, de jugement en jugement, conduisent à la connaissance de l'objet réel, elle penche vers l'exploration de la grammaticalité et/ou vers l'énonciation. La *mimésis* serait

précisément la construction d'un objet non pas vrai mais *vraisemblable*.¹⁹

Nous voyons ainsi que les deux forces à l'oeuvre dans le blason, la dénotation apollinienne et l'énonciation dionysienne, sont des forces caractéristiques de toute littérature. Nous allons maintenant tenter d'observer, dans *Bouche rouge*, quelles sont les particularités de l'énonciation, de cette exploration de la grammaticalité.

Le rythme

La métaphore dans *Bouche rouge* tend vers l'homogénéisation, posant une équivalence entre la femme et ce à quoi elle est comparée, entre le thème et les multiples phores. Cette relation métaphorique est aussi à l'oeuvre au niveau des signifiants qui s'équivaudront par homophonie. Comme nous l'avons mentionné en début de chapitre, *Bouche rouge* contient quatorze poèmes, chacun étant composé d'un nombre variant de une à cinq strophes, pour une variation de un à quinze vers par strophe et de une à quinze syllabes par vers. Tout cela représente une quantité relativement petite de texte et il devient évident, presque à la première lecture, que la force métaphorique, au niveau des signifiants, se manifeste surtout par la multiplication de la lettre *r*. Comme si, phonétiquement, la couleur [r]ouge teignait les vers

¹⁹ Julia Kristeva. La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p.57.

(tout comme la féminité teint le cosmos). Ici, le [r] revient seize fois en neuf lignes:

l'amphore à l'eau fraîche
 porte son amant caché
 ventre doux ventre dur
 soleil en rond serpenteau
 si le couple en la soif
 dont il se dévore se love
 terre cuite où boire
 terre crue où gésir
 recroquevillé (V, 1-9)

Ce retour du [r] est systématique dans le recueil et dépasse l'amplitude d'une simple allitération. Ici, sept fois en trois lignes:

nuit noire mais
 dans la mer intérieure
 les frêles parois de chair (IV, 3-5)

Ou encore:

que chavirent les Cyclades
 et leurs hommes poissons vifs
 aux écailles mortelles
 en l'idole frêle et dure
 sans membres
 en ses veines de pierre douce
 où bat la mer (VI, 5-11)

Il est certain que l'alphabet ne dispose que de vingt-six lettres et que, dans un texte de la moindre envergure, certaines d'entre elles devront se répéter. Il nous semble pourtant que la répétition du son [r] est suffisamment systématique pour mériter notre attention. Bernard Dupriez définit l'écho sonore comme étant

«deux ou plusieurs syntagmes [...] associés par le retour de quelques phonèmes identiques»²⁰. Mais le nombre de syntagmes impliqués ici, il s'agit de tout le recueil, est trop important pour être expliqué par cette seule figure. Cette répétition du [r] crée un rythme de lecture, le rythme étant défini par Lucie Bourassa comme étant une «manière particulière de fluer»²¹, un retour du même. Réapparition du *pareil* sans jamais qu'il y ait l'identique, le rythme participe à la métaphorisation qui régit le recueil. Notons que si le retour du même signifiait l'identique, nous aurions une forme parfaite de mimétisme du discours amoureux, un ronronnement de béatitude: rrrrrrrr...

Les jeux de langage

Depuis la *Crise du vers*²², le rôle de la poésie serait de compenser l'absence de symbolisme du langage naturel. Mallarmé voulait remettre de l'obscurité dans le [i] trop clair de «nuit» et il semble que Lapointe ait voulu remettre de l'érotisme dans la *bouche* en l'alourdissant de l'adjectif *rouge*. Nous croyons que l'homogénéisation à l'oeuvre au niveau des signifiés par la métaphore et au niveau des signifiants par l'homophonie se manifeste aussi dans la relation entre les signifiants et les signifiés.

²⁰ Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p.170.

²¹ Lucie Bourassa, *Le rythme et le sens*, Montréal, Balzac, 1993, p.26.

²² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, 1951.

Il ne s'agit pas d'un cratylisme naïf comme celui des poètes de la Renaissance, mais accepté malgré ses invraisemblances:

(Le) mimologisme fictif consiste, comme le dit si bien Claudel, à *faire comme si*, tout en sachant parfaitement ou presque qu'il n'en est rien: ce n'est plus un travail, c'est un *jeu*.²³

Cette conception du langage comme un jeu passe par l'opacification de celui-ci, par une réflexion sur ses spécificités. Ainsi, dans les vers déjà cités:

idole entre les paumes
minuscule
idole polie dans la bouche
viole de gambe (VI, 1-4)

Malgré la parenté entre la forme d'une viole et la silhouette idéalisée de la femme, «viole de gambe» ne semble pas un choix évident pour décrire des figurines faites à l'effigie de femmes. La justification de ce vers se trouve autant au niveau du signifiant que du signifié. «Viole» et «idole» ont des sonorités communes, tout comme les substantifs «paumes», «bouche» et «gambe» qui contiennent chacun une voyelle ([o], [u], [ã]) prononcée au fond de la gorge. Le concept de mimésis fictif nous entraîne vers la lecture de ce type de relations, où le sens se crée par écho entre les différentes dimensions du langage: c'est ce qui fait son intérêt.

Le neuvième poème est marqué de vingt-deux retours du son [r], nous y relevons une isotopie de l'eau et donc de la fluidité

²³ Gérard Genette, Mimologiques, Paris, Seuil, 1976, p.334.

toujours changeante. À la première strophe, la musique pénètre le locuteur: «si cette espagnole musique m'entre par l'oreille» (IX, 1). À la troisième strophe, soit au centre, au pivot du poème, on lit: «le monde chavirera» (IX, 7). À la dernière strophe, c'est le locuteur qui entre dans la musique (remarquons aussi l'écho du «viole» à la «guitare»). Ce poème de cinq strophes nous propose donc un renversement et une métamorphose de contenant à contenu (où le locuteur est d'abord pénétré puis pénétrant). Le motif de la spirale, le motif hélicoïdale, lui sert de structure de base:

Si cette espagnole musique
m'entre par l'oreille
(...)
le monde chavirera
(...)

guitare guitare
en toi
par la voix la plus douce
je pénètre (IX, 1-18)

On peut dire que le sens miroite, qu'il chatoie, qu'il rebondit d'un endroit à l'autre dans les poèmes. Les manières de signifier, les dimensions signifiantes se multiplient et cette versatilité, ce foisonnement de sens, distingue le blason moderne du blason classique. Au troisième poème, l'«idole de glaise» (III, 4) - dont nous avons déjà parlé - est nommée «déesse de la terre mère» (III, 8), associant les sèmes de la femme et de la terre. On voit que cette «idole de glaise au ventre énorme» du troisième poème se matérialise sous la forme d'une «amphore» (V, 1) au cinquième poème, avec en commun la forme et le matériau. Cette «amphore»

se métamorphose en «terre cuite où boire» (V. 7), pôle positif de la vie, et puis en «terre crue où gésir» (V. 8), pôle négatif de la mort. Nous assistons à la lutte entre les forces apolliniennes, responsables de chacune des actualisations du sème «terre» (rattaché à la femme qui est non seulement «terre mère», mais «maîtresse de la vie et de la mort» (III, 9)), et les forces dionysiennes, soit les forces de la métamorphose qui provoquent les changements et entraînent de nouvelles actualisations. Ce décroisement, cette rencontre des contraires se manifeste clairement dans la strophe qui suit:

urne rose urne brune
 en elle fils et fille
 ne font qu'un ne font qu'une (V, 10-12)

Le ventre de la femme, qui est l'amphore de la vie par le truchement du sème de la terre, est ensuite associé à l'urne funéraire, reproduisant le motif de base (déesse: naissance, métamorphose, mort). Enfin, l'idée de jeu de langage ou de jeu littéraire nous rapproche de l'acrostiche:

plumage chambre d'oiseau
 d'une fente de marbre
 aux pétales mauves le temps
 s'écoule mince filet de sang
 musique (VI, 12-16)

Il n'y a pas de doute que le dionysien, le rythme et les sons, domine sur l'apollinien: il est difficile de se créer une image apollinienne nette à partir de la strophe qui précède. Le son [m] revient cinq fois en cinq lignes, le son [a] quatre fois et le son [a]

trois fois. Ce qui donne: [m] [a] [m] [ã], *maman!* Oedipe, aveugle, aurait bien entendu. Et le substantif «musique», placé à la fin, n'est pas là par hasard: il nous dit d'écouter.

Le titre

Suivant son titre et notre interprétation, *Bouche rouge* devrait être un recueil de blasons de la bouche. Pourtant, nous sommes loin de ce blason de la Renaissance signé par Victor Brodeau:

Bouche belle, Bouche bénigne,
Courtoise, claire, coralline,
Douce, de mine désirable.
Bouche à tous humains admirables,
Bouche, quand premier je te vis,
Je fus sans mentir tout ravi²⁴

En fait, sans compter le titre et les périphrases qui le désignent, le substantif «bouche» ne revient que dix fois dans les quatorze poèmes de *Bouche rouge*, ce qui est peu en comparaison des quelques trente occurrences en un seul poème que nous avons comptées chez Brodeau. Mais une remarque de Paul Zumthor concernant ce qu'il nomme *jonglerie* nous permet de replacer la bouche au centre de notre recueil:

L'objet de la jonglerie peut être un mot isolé. [...] la technique la plus fréquente est celle de la glose ou de la farciture: le discours est conçu

²⁴ Louise Labé, *Oeuvres poétiques*, Pernet du Guillet, rymes, Paris, Gallimard, «Poésie», 1983, p.142.

comme impliqué dans un mot unique, ou un très petit groupe dont il constitue l'amplification actuelle, qu'il déploie en étant engendré par lui. Le mot-thème fonctionne, au niveau sémantique, comme une formule générative [...]²⁵

Au début de ce chapitre, nous avons analysé le septième poème du recueil qui commençait par le substantif «membres». Nous avons dit que le poème se constituait par un éclatement de ce substantif en ses différentes actualisations (où l'éclatement de «membres» égale «cuisses, aisselles, genoux», etc.). Il apparaît maintenant que nous aurions pu dire que le mot «membres» générait le reste du poème. La bouche, qui toujours génère la parole, peut-elle faire autrement que d'être le mot thème, le noyau central de l'ensemble du recueil? Voici ce que Pierre-Justin Dery écrit au sujet du *Réel absolu* (autre recueil de Lapointe):

Parce qu'elle abrite le souffle vital de l'humain, la bouche devient le principe de sa vie et l'indice des bouleversements qui l'animent. [...] Ici le crachat et la parole refont, au-delà des violences essentielles du schème buccal, la divinité et les structures planétaires.²⁶

En effet, *au commencement était le verbe*, la bouche est une des parties du corps les plus fortement investies de connotations. C'est par la bouche que nous respirons, que nous avalons, que nous vomissons de dégoût ou que nous buvons, sourions et embrassons. La bouche est cette cavité qui crée le lien d'osmose entre l'univers

²⁵ Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p.51.

²⁶ Pierre-Justin Dery, *Permanence de l'arbre et ses métamorphoses dans le Réel absolu de Paul-Marie Lapointe*, Thèse présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Juin 1976, p.447.

et le corps, qui empêche le corps d'être hermétique, clos: c'est par elle que nous sommes *entrés* à l'univers. Kristeva écrit: «Avec l'oeil, la *bouche* est l'organe principal de l'aspiration amoureuse, ainsi que la *peau*»²⁷. C'est la bouche en coeur que la poésie fait la fine bouche, qu'elle fait venir l'eau à la bouche, qu'elle invite à rester sur la bonne bouche et qu'elle se faufile de bouche à oreille. Citons Sollers qui cite De Kooning au sujet de sa célèbre série de tableaux intitulés *Women*:

«J'ai découpé beaucoup de bouches... Peut-être était-ce un peu comme un calembour? Ou bien c'était sexuel.» [...] De Kooning sait (que les bouches) résument l'apparent mystère des transactions, des appétits, des désirs.²⁸

D'une certaine manière, on peut aussi dire que le titre annonce une énigme, un non-dit qui parcourt tous les poèmes: de quelle bouche s'agit-il? Est-ce la bouche du poète, sorte d'onomatourge, cette bouche qui permet «la figuration du monde» (XIV, 3)? Est-ce la bouche de la femme aimée ou encore La Bouche de La Femme? Est-ce la bouche de la «reine Tiy» (I, 2)? «La bouche de la déesse» (II, 10)? Ou encore est-ce cette «autre bouche» (II, 17), celle «aux lèvres en leur fourrure» (II, 18), celle du «triangle au noir pertuis» (III, 13)? La vulve, souvent indiquée par paraphrase, n'est pas une fois clairement nommée - jamais dénotée quoique souvent connotée. Cette *tache aveugle* est un véritable cadeau offert à une

²⁷ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p.103.

²⁸ Philippe Sollers, *La guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1995, p.128.

lecture psychanalytique, qui pourrait y voir une opposition entre la création organique et la création littéraire. Dans tous les cas, on trouve dans la vulve, origine de la vie et donc de la mort, cette double force qui est toujours à l'action dans le blason.

Barthes compare le blason au strip-tease: «Le strip-tease et le blason renvoient au destin même de la phrase (l'un et l'autre sont faits comme des phrases)»²⁹ en ceci qu'ils (le strip-tease, le blason, la phrase) sont constitués de parties juxtaposées. Voici ce que Barthes dit du strip-tease dans *Mythologies*:

c'est la signification profonde du sexe de diamant ou d'écailles, qui est la fin même du strip-tease: ce triangle ultime, par sa forme pure et géométrique, par sa matière brillante et dure, barre le sexe comme une épée de pureté et repousse définitivement la femme dans un univers minéralogique, la pierre (précieuse) étant ici le thème irréfutable de l'objet total et inutile.³⁰

Cette idée d'un objet total et gratuit (nous lisons «l'inutile» de Barthes comme étant le sommet de cette gratuité propre à la poésie) serait le point culminant du fétichisme entretenu par le blason. Notons que le sexe de la femme «barrée d'une épée de pureté» serait un sexe androgyne, à la fois vulve et phallus. Cette réunion des sexes, le blason étant à la fois image de la femme et chant de l'homme, cette androgynie serait un autre des moyens mis en branle par le blason pour dire le tout (la sexualité, le corps

²⁹ S/Z, p.120.

³⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, «Points», 1957, p.148.

total vu comme neutre³¹) et toutes les parties du tout (l'homme et la femme, le ying et le yang). Quoi qu'il en soit, le thème de la pierre précieuse est plusieurs fois réactualisé par le lexique minéralogique de *Bouche rouge*:

la nuit s'ouvre
l'huis mauve de la nuit
qui recèle en sa fourrure
une perle (VIII, 13-16)

Ou encore:

cabochon de rubis rappelant à lui
les rayons de l'astre
nombril de rosace par tous les saints
placé là
comme au ventre de l'oraison (XIV, 9-13)

Mais le substantif «bouche» n'est pas seul dans le titre du recueil de Lapointe: il est suivi de l'épithète «rouge» qui est en soi une sorte de pléonasme, un retour circulaire sur ce qui précède. Le rouge - qu'on pense au *rouge à lèvres*, lui-même hautement érotisé par la publicité et le cinéma - est la couleur *naturelle* (tout au moins attendue) de la bouche. Si la bouche était noire, verte ou jaune, il y aurait là de quoi s'étonner, l'épithète serait informative plutôt que répétitive. De plus, le redoublement du son [u], dans b[u]che et dans r[u]ge, participe à l'opacification du langage en une substance, en une qualité irréductible. *Bouche* et *rouge*, si ces deux mots n'ont pas exactement le même nombre de lettres, ils sont tout

³¹ En latin, corps se dit *corpus*, -*oris* et est, en effet, un mot neutre. Voir Henri Goelzer, *Dictionnaire français-latin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.150.

de même constitués du même nombre de syllabes (tout comme am[u]r). Pour les prononcer, pour prononcer deux fois ce son [u], le lecteur doit arrondir les lèvres, il doit embrasser le titre (plaisir poétique, plaisir musculaire). À ce sujet, Gérard Genette cite André Martinet:

le timbre [u] (*ou* français) évoque naturellement grosseur et lourdeur. [...] pour [u] [...] la masse de la langue est retirée vers l'arrière et les lèvres sont poussées en avant de telle façon que la cavité de résonance est aussi vaste que possible.³²

Citons aussi ce que Mallarmé écrit des lettres *b* et *r*:

b « ... s'appuie, au commencement de chacun des mots, sur toutes les voyelles, peu d'entre les diphtongues et les seules consonnes *l* et *r*: cela pour causer le sens, divers et cependant liés secrètement tous, *de production ou enfantement, de fécondité, d'amplitude, de bouffissure et de courbure, de vantardise*; [...] *r*: «L'élévation, le but atteint même au prix du rapt, la plénitude; enfin, par onomatopée, une déchirure et, d'après l'importance même de la lettre, quelque chose de radical.»³³

Il est certain que cette rêverie phonologique de Mallarmé est sujette à caution. Nous ne gloserons pas sur le degré possible de *scientificité* de telles observations. Notons simplement que nous retrouvons, dans le titre, notre opposition entre l'image et le chant. L'adjectif de couleur *rouge* fait appel au sens de la vue, il propose

³² Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p.408.

³³ Cité dans *La révolution poétique*, p.242.

une visualisation de la bouche. Mais les jeux de sonorités, qui semblent être l'enjeu principal dans la rencontre entre ce substantif et cette épithète, comme nous venons de le voir, font appel à l'oreille et tiennent du chant. Ainsi, il devient difficile de dire si *Bouche rouge* est un chant pour l'oeil ou un tableau pour l'oreille...

Le livre objet

Certains des poèmes de *Bouche rouge* ont été reproduits dans *Estuaire*, mais le lecteur qui souhaite le lire intégralement doit se rendre à la section des livres rares de la bibliothèque de l'Université de Montréal. L'édition originale ne comptait que cent copies, les dix premières étant numérotées en chiffres romains et tenues hors commerce; les quatre-vingt-dix autres identifiées par des chiffres arabes sont, bien évidemment, épuisées. Il s'agit d'un livre d'art d'une grande beauté:

Bouche rouge est un petit livre de 10 X 16 cm qui se glisse dans un étui de plexiglass. Ce très petit format et la reliure rigide renforcée de nerfs en relief lui confèrent le caractère d'un objet intime, presque secret; on l'ouvre des deux mains, faute de quoi il se referme, en le tenant aux creux des paumes comme une chose précieuse. Le luxe des matériaux - *reliure pleine peau rouge chinois dorée à l'or fin 22 k*, disait le prospectus, un papier pur chiffon de Rives d'un poids inusité pour un si petit format - semble vouloir motiver

le lieu commun du «joyau» par lequel on désigne banalement tout objet précieux.³⁴

Le thème du livre se déplace sur le livre lui-même, fétichisation qui va du corps de la femme, au langage et au livre qui traite de ce corps. Il est à noter que ce «joyau» a été publié aux éditions *L'Obsidienne* qui sont *l'entreprise*³⁵ de Paul-Marie Lapointe et de Gisèle Verreault. Nous avons ici une implication totale des artistes, une participation qui ne se limite pas à la rédaction des poèmes ou à la production des lithographies, mais qui perdure dans la fabrication et dans la distribution de ce livre, véritable *geste*. *L'Obsidienne*, qui signifie verre volcanique, de couleur sombre, ayant l'aspect du verre de bouteille, mais très cassant, renvoie à quelque chose de fragile, à quelque chose qui doit être manipulé avec délicatesse. Tout cela s'oppose à nos habitudes de lecture souvent régies par l'inépuisable et toujours remplaçable *livre de poche*:

C'est que l'histoire du livre imprimé s'est développée dans une économie de consommation, et que, pour pouvoir financer la production de ces objets, il a fallu les considérer comme s'adressant à une consommation du même genre que celle des denrées alimentaires, c'est-à-dire comme si l'utilisation les détruisait. / Lorsque le livre était un exemplaire unique, dont la fabrication exigeait un nombre d'heures de travail considérable, il apparaissait naturellement comme un «monument» (*exegi*

³⁴ Paul-Marie Lapointe, p.69 (Souligné par Melançon).

³⁵ Par ce mot, nous voulons signifier que cette maison d'édition a été mise sur pied, n'a publié que et a finalement été *renouvelée* par Lapointe et Verreault.

monumentum aere perennius). quelque chose de plus durable encore qu'une architecture de bronze.³⁶

Monument et joyau, le livre parle de ce dont il est, est ce dont il parle. Nous avons vu que l'«objet total» est le thème au centre du cycle de *Bouche rouge*, il apparaît maintenant que cet objet est le recueil lui-même, sa rareté et son luxe le faisant participer à la métaphorisation qui anime le texte.

Dans une entrevue, Lapointe affirme que *Bouche rouge* est le résultat d'un «projet commun» élaboré avec l'artiste Gisèle Verreault. Les lithographies encadrent les poèmes comme autant de moments de ces métamorphoses où le parfum devient pierre et la pierre plume. Ces oeuvres plastiques participent à la haine du vide qui animent les poèmes et les poussent à tout associer, à tout rattacher dans une érotisation générale, un peu comme ces oeuvres primitives dites *grotesques*³⁷. Il ne faut pas voir les poèmes et les lithographies comme étant juxtaposés, mais comme étant fondus, confondus en un seul tout qui englobe le linguistique et l'extralinguistique. *Obsidienne*: transparence du verre qui permet à la lumière de filtrer, qui installe un rapport de superposition, de filigrane. Les thèmes communs entre les textes et les lithographies

³⁶ Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p.107.

³⁷ «Grotesque» vient de «grotte» et fait référence à des oeuvres d'art primitif découvertes sur les murs de grotte. Une continuité entre les éléments, où le bras d'un personnage pouvait devenir la branche d'un arbre et les feuilles de cet arbre la crinière d'un animal (ainsi de suite), est ce qui distingue l'art grotesque. Le concept de «grotesque» a été développé par M. Bakhtine et nous a été présenté par Gilles Marcotte dans le cadre d'un cours à l'Université de Montréal.

sont évidents: la bouche est clairement représentée dans la première et la cinquième lithographie. le cycle de l'éternel recommencement est signifié par le serpent qui se mord la queue dans la onzième lithographie ou celui de la création du monde dans l'espèce de «big-bang» qui constitue la quatrième lithographie.

Roland Barthes écrit: «Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre.»³⁸ Il ajoute:

(D)'une part, toute activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est «je te désire», et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même); d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je sou mets la relation.³⁹

Kristeva, qui relève l'existence d'un «contrat qui constitue irrémédiablement celui qui parle en *signe*, en *lettres*, en *texte*»⁴⁰, définit l'amour comme étant un décroisement, un système ouvert à l'autre (ce qui nous permet de soupçonner une étroite parenté entre l'amour et la métaphore):

Lorsque l'objet que j'incorpore est la parole de l'Autre - un non-objet précisément, un schème, un modèle -, je me lie à lui dans une première fusion, communion, unification.⁴¹

³⁸ Fragments d'un discours amoureux, p.87.

³⁹ Fragments d'un discours amoureux, p.87.

⁴⁰ Histoires d'amour, p.306.

⁴¹ Histoires d'amour, p.31.

Il devient évident que lorsque Lapointe et Verreault unissent leurs deux langages, le linguistique et le plastique, en une seule oeuvre, ce sont leurs personnes, symboliquement, qu'ils unissent (tout comme le blason unit le chant du blasonneur et l'image de la blasonnée). Nous pouvons revenir à l'énigme posée par le titre. Quelle est la bouche désignée, est-ce *La* bouche qui englobe toutes les connotations de ce substantif ou est-ce une bouche particulière? Ne serait-ce pas, suivant le raisonnement de Blanchot⁴² qui voudrait que l'artiste ne puisse exister que par l'oeuvre, la création d'un nouvel artiste, d'un nouvel être *total*: Paul-Gisèle-Marie-Verreault-Lapointe. Cette signature du couple, à la main, apposée à la fin de chacune des copies de *Bouche rouge*, ne fonctionne-t-elle pas comme cette autre signature qu'étudie Derrida dans *Otobiographies*:

Il n'y avait pas de signataire, en droit, avant le texte de la Déclaration qui reste lui-même le producteur et le garant de sa propre signature. Par cet événement fabuleux, par cette fable qui implique de la trace et n'est en vérité possible que par l'inadéquation à soi-même d'un présent, une signature se donne un nom.⁴³

Bouche rouge, plutôt qu'une déclaration d'indépendance, serait une déclaration de dépendance, déclaration d'amour. Suivant la tendance à l'homogénéisation par la métaphore, à la réunion des

⁴² Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Folio, 1981, p.16: «Supposons l'oeuvre écrite: avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre.»

⁴³ Jacques Derrida, *Otobiographies*, Paris, Galilé, 1984, p.23.

différents que nous avons observée dans les poèmes, nous en venons à conclure, par cette double signature qui donne vie au livre, que les deux artistes s'unissent en un seul être qui est le signataire de ce livre. La bouche dont il est question, la bouche dont on nous parle est la bouche de ce nouvel être et, comme cette bouche ne peut s'exprimer que par le livre et que c'est le livre qui *parle*, il faut croire que la bouche *est* le livre. Point d'orgue de la tautologie, opacité totale du langage, le titre désigne un être qui est le livre et qui ne peut exister que par lui.

Des blasons du XVI^e siècle à ceux du XX^e siècle

Interprété à partir de la forme du blason corporel qui apparaît à la Renaissance, *Bouche rouge* de Paul-Marie Lapointe actualise une figure qui parcourt l'histoire de l'humanité, celui de la déesse femme, amalgame des forces de la naissance, de la métamorphose et de la mort. Cette actualisation de la grande figure féminine passe par la métaphore qui provoque le décroisement en répétant un seul thème (la femme) pour plusieurs phores (la pierre, la végétation, l'eau) et qui culmine par l'adynaton (la femme *est* le cosmos). Claude Lévi-Strauss affirme qu'il faut se méfier du rapport qui semble trop évident entre mythe et poésie: «la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistiques, est à l'opposé de la poésie»⁴⁴. Mais il dit aussi que le mythe se reconnaît par son «histoire»: «La substance du mythe ne

⁴⁴ Anthropologie structurale, p.232.

se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui est racontée.»⁴⁵ Bien que *Bouche rouge* ne soit pas un récit, il nous semble qu'il y a là une représentation du monde qui apparente ce recueil au mythe, tout au moins au mythe tel que défini par Nietzsche.

De plus, l'anthropologue ajoute ceci qui nous permet de superposer la structure du mythe et celle de *Bouche rouge*: «Le mythe se développera comme une spirale, jusqu'à ce que l'impulsion qui lui a donné naissance soit épuisée»⁴⁶. Le blason apparaît donc comme une forme privilégiée pour exprimer cette figure de la femme auquel nous faisons référence. Ayant étudié à fond la présence et les enjeux du blason dans *Bouche rouge*, nous allons maintenant analyser la présence du blason corporel dans les autres recueils de Lapointe.

⁴⁵ Anthropologie structurale, p.232.

⁴⁶ Anthropologie structurale, p.254.

DEUXIEME CHAPITRE
Le blason corporel dans l'oeuvre de Lapointe

Introduction

Dans *Bouche rouge*, nous avons étudié comment l'idée de la Femme, disséminée par l'accumulation des métaphores qui est propre au blason, diffuse sa spécificité dans chacune des parties du Tout, processus qui s'achève par la représentation d'une totalité aux parties caractérisée par une essence féminine. Avant de relever la présence du blason dans les autres recueils de Lapointe, nous aimerions rappeler que cette idée d'un univers totalement féminisé - totalement érotisé par le décroissement de la métaphore - est une constante dans la lecture de l'oeuvre du poète québécois. C'est-à-dire que les critiques qui se sont penchés sur cette oeuvre ont souvent conclu que les poèmes de Paul-Marie Lapointe élaborent la mise en scène d'un univers totalement érotisé. Citons Michel Van Schendel qui distingue «un grand thème végétal-animal-amoureux» comme étant dominant chez Lapointe:

La poésie de Lapointe se saisit d'objets concrets, - non pas d'objets: de corps vivants. Elle les contemple avec la force délicate qui est celle de l'amour, elle les détaille tant qu'elle parvient à les tenir dans leur instant d'union avec d'autres objets, d'autres corps [...] Il ne (reste) plus alors (qu'à) les coudre les uns aux autres, et ceux-ci à d'autres encore et de fil en fil jusqu'à l'absence de limite de chacun des règnes de la vie [...]¹

¹ Michel Van Schendel, «Poésie vivante», dans Présence de la critique, textes choisis par Gilles Marcotte, Ottawa, HMH, 1966, p.206.

Cette remarque de Van Schendel peut s'appuyer d'une observation plus générale de la part de Georges Bataille: «La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts.»² Nous avons déjà montré comment, dans *Bouche rouge*, le décroissement, l'homogénéisation dont il est question dans les deux citations qui précèdent, se constitue à partir de l'accumulation des métaphores qui est propre au blason. Nous posons maintenant comme hypothèse que le blason peut servir de grille de lecture, peut même être considéré comme la forme générative de toute l'oeuvre de Lapointe. Non seulement nous retrouverons des blasons dans chacun de ses recueils, mais cette forme - même lorsque difficile à retracer - permet de comprendre, permet de faire parler la poésie de Paul-Marie Lapointe. Citons quelques vers tirés du poème *Gravitations*, qui n'est pas un blason à proprement parler, mais qui semble s'inscrire directement dans l'aporie identifiée par Barthes et Lecrele, cette impossibilité pour le langage de dire à la fois tout le corps et chacune des parties du corps.

le corps se divise pour le plaisir
et la satisfaction
(...)
les objets se convoient
les uns les autres (RA p.214.)

Le dictionnaire *Larousse* nous apprend que le fétichisme, qui en psychanalyse signifie le remplacement de l'objet sexuel par un

² Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, 10/18, 1957, p.30.

fétiche, est associé en Afrique aux religions traditionnelles et à l'animisme qui attribue une âme non seulement aux animaux, mais aussi aux objets et aux phénomènes. N'est-ce pas ce que fait Lapointe? Adoptant le point de vue de l'amoureux, il insuffle la spécificité (l'âme) de l'amoureuse dans chacun des objets, dans chacune des composantes de l'univers. Ce faisant, il permet au locuteur de ses poèmes d'être amoureux de l'univers dans sa totalité et dans chacune de ses parties. Ce grand chant du monde, qui se structure à partir du blason, est l'aboutissement d'une recherche qui, selon Paul-Marie Lapointe lui-même, avait pour objet de retrouver l'immuable dans l'Humain. Traitant de l'ouvrage de Melançon dont nous avons tiré la citation qui est à la base de notre étude, Jean Fisette écrit:

Melançon ramène la saisie du monde (dans l'oeuvre de Lapointe), à la fois physique et conceptuel, à une *érotique généralisée*: le terme de médiation [...] renvoie à la pluralité, des choses, des sens: l'acte de discours consiste à multiplier les choses en les nommant, en multipliant les relations, en constituant par le fait même, une représentation du cosmos comme ensemble plein, plein de sens, de relations, de saveurs, de chaleur. Et alors, les énumérations des parties du corps que l'on lisait dans *Le vierge incendié* [...] sont ici réitérées, de sorte que *les poèmes constituent autant de blason de l'univers* [...]³

L'allusion de Fisette au lexique morphologique du *Vierge* n'est pas sans importance. Un grand nombre des poèmes de Lapointe,

³ Jean Fisette, «La poésie de Paul-Marie Lapointe», *Voix et images*, vol. XIII, no 1, automne 1987, p.176. (Souligné par nous.)

comme nous le verrons, s'élabore à partir d'un lexique du corps et participe à la thématique amoureuse, à cette «érotique généralisée» qui est le thème dominant de son oeuvre. Le blason apparaît donc, c'est ce que nous tenterons de démontrer, comme une forme minimale se réactualisant, avec des variations, dans tous les recueils de Paul-Marie Lapointe. Ayant étudié *Bouche rouge* avec attention, nous allons maintenant voir ce qu'il en est de la présence du blason dans les autres recueils.

Le Réel Absolu

Le *Réel absolu* contient trois recueils déjà publiés: *Le vierge incendié*, *Arbres - choix de poèmes* et *Pour les âmes*, en plus d'un nouvel ensemble de poèmes *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. Ce titre, le *Réel absolu*, que choisit Lapointe pour rassembler la plus importante partie de son oeuvre, participe à la représentation du monde qui caractérise sa poésie. *La création du monde*, titre d'une des sections du *Vierge*, est la thématique dominante chez Lapointe. Le désir de dire le monde, de chanter la vie et sa diversité, de s'exalter dans un dithyrambe dionysien, est ce qui unit le poète chamanique qu'est Lapointe (l'expression est de Pierre-Justin Déry)⁴ et le genre du blason. Si le langage est un outil de communication, il est aussi la trace indélébile de l'isolement du corps parlant qui a besoin d'un outil pour communiquer. Ce sera

⁴ Pierre-Justin Dery, Permanence de l'arbre et ses métamorphoses dans le Réel absolu de Paul-Marie Lapointe, Thèse présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, juin 1976.

donc par le langage qu'il faudra tenter de combler le vide qui isole chaque corps.

Le Vierge incendié

Premier recueil de Lapointe, *Le vierge incendié* est avant tout une appropriation de vocabulaire, un ballet lexical où les substantifs tournoient, se frôlent, s'associent et se chassent. Au centre de cette parade de mots se trouve le lexique corporel, souvent interprété par la critique des années soixante et soixante-dix comme une opposition à l'idéologie dominante au Québec au moment de la publication du recueil (1948), doxa alors fortement marquée par le puritanisme janséniste. Cette interprétation peut être associée à celle de Zumthor⁵ qui voit dans le blason marotique une poussée carnavalesque et populaire au sein même du discours d'autorité. Ce qui voudrait dire que *nommer le corps* serait un acte de révolte à toutes les époques... Quoi qu'il en soit, dans le premier recueil de Lapointe, cet acte occupe une position prépondérante. Trois des cinq parties qui forment le recueil possèdent des titres qui font directement référence au corps: *Crânes scalpés*, *Vos ventres lisses* et *On dévaste mon coeur*. Axel Maugey⁶ parle d'une libération érotique, plusieurs critiques soulignent ce thème:

⁵ Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, «Collection Poétique», 1978, p.133.

⁶ Axel Maugey, *La poésie moderne québécoise (1937-1970). Poésie et société au Québec (1970-1989)*, Montréal, Humanitas, 1972 (1989 pour la préface).

Le corps a quelque chose d'absolu chez Lapointe. Chamberland écrivait en 1965: *la sensualité presque sacrée marque tout le déploiement de la poésie de Lapointe (...) Sentir est immédiatement naître et fonder*. Décrire l'homme, c'est souvent, chez Lapointe, décrire un corps humain: les muscles, la sueur, le coeur, les reins, les os, la chair, l'artère, les côtes.⁷

Selon Riffaterre, il est possible qu'un blason soit disséminé dans une oeuvre plus vaste⁸. L'importance du lexique corporel dans le *Vierge* s'expliquerait par cette dissémination. Cet éclatement du blason, signe de la révolte formelle qui caractérise le *Vierge*, participe à la violence qui régit le recueil. Mais, Robert Melançon le souligne lorsqu'il parle de la discrétion d'artisan de Lapointe, on retrouve des blasons qui ne sont ni disséminés, ni éclatés dans le *Vierge*:

jambe avec le pied le mollet le genou et la
cuisse et le ventre en haut chatte petite
jambe chaude et soie de frisson et l'autre
jambe les deux jambes et les deux mains
sur les deux jambes et le ventre au bout des
jambes et les seins et les épaules et les bras
d'épaule avec les mains au bout et la tête
avec la bouche et les paupières et les
cheveux sur les tempes tout un corps toute
une femme tout l'autre corps et le mien les
deux miens l'autre celui qui n'est pas le
mien et qui est le mien (RA p.48.)

⁷ Michel Biron, «Idéologie et poésie: un poème de Paul-Marie Lapointe», *Voix et images*, vol. XIV, no 1, automne 1988, p.103.

⁸ Voir Alexandre Amprimoz, «Du blason et du songe: sémiotique riffaterrienne et Renaissance», *Études littéraires*, vol. XX, no 2, automne 1987, p.101-116.

La première particularité de ce blason, c'est qu'il fonctionne à l'envers de ceux de la Renaissance, commençant par les pieds pour se terminer par la tête. Nous évoluons dans un monde inversé; renversement accentué par le fait que ce blason oscille entre la prose et la poésie plutôt que d'être en vers. Il faut aussi noter sa très grande sobriété: il ne se compose pratiquement que de substantifs, ne contenant que deux épithètes («petite», «chaude») et deux métaphores («chatte», «soie de frisson»). Il s'agit d'une sorte de degré zéro du blason. Un corps présent dans sa totalité, «tout un corps», se fissure rapidement en deux corps, «celui qui n'est pas le mien et qui est le mien». Cette division du corps, «pour le plaisir et la satisfaction», nous renvoie à l'érotique⁹ énoncée par *Gravitations*.

Ce poème répond au projet manifesté dans celui qui le précède: «réciter un corps chaud neuvaine oraison jusqu'à dormir jusqu'à ce que nous dormions» (RA p.47.). Cette mise en abyme de la parole correspond à la tension du langage vers la musique, où le chant chante les vertus du chant, comme nous l'avons vu dans *Bouche rouge*. Il se pourrait, comme l'affirme Kristeva, que la poésie soit la quête d'un espace pour se reposer des corps:

Les femmes détraquent les heures de
sommeil avec leurs jambes, bois dans les
roues. Roue qui tourne 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 du ventre ni ciel ni lune rosée [...] et

⁹ Nous utilisons *érotique* comme un substantif, comme *poétique*, pour désigner l'élaboration d'un système.

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 les
 jambes le sang de la roue toujours en avant
 mais voici la jambe le bois dans les roues les
 fers des roues muraille qui fracasse tout
 crâne de petite jambe de femme (RA p.45.)

L'onirisme domine dans ce blason où, comme dans *Bouche rouge*, le corps est universel. le corps est pays qu'il faut explorer. Par contre, la syntaxe, la forme et l'écriture se donnent beaucoup plus de liberté que dans *Bouche rouge*. Cette «roue qui repart» est un des engrenages, un des mécanismes du langage que Lapointe démonte. Violence contre le langage et violence contre le corps - «la roue coupe les jambes» -, le *Vierge* ne s'inscrit pas dans le mode épидictif, ne distribue pas simplement l'éloge ou le blâme. Certains syntagmes déchargent une grande colère et, plutôt que de juger, les poèmes attaquent. Aussi, nous ne sommes pas surpris de retrouver la forme qui s'oppose diamétralement à l'éloge du corps que fait le blason, la danse macabre¹⁰:

Crâne bouché crâne bouché fornication
 opaque des mains de chambre crâne bouché
 squelette de bois brûlé crépitement du soir

¹⁰ La danse macabre est un genre poétique pratiqué au moyen-âge. Ce genre peut être associé au contre-blason qui, tout comme le blason, a été popularisé par Marot. Comme le blason chante les vertus du corps, le contre-blason le blâmera, rappelant tout ses défauts. Un exemple connu de contre-blason serait la *Charogne* de Baudelaire. À la Renaissance, la majorité des contre-blasons ont été écrits dans un objectif moralisateur par De la Huetterie. Au moyen-âge, la danse macabre s'inscrivait dans une longue tradition intellectuelle et religieuse qui croyait à la supériorité de l'âme sur le corps. Il s'agissait de décrire les vicissitudes subies par le corps lors de la maladie, du vieillissement et de la mort. Voir l'ouvrage d'Alison Saunders: The Sixteenth Century Blason Poétique, Las Vegas, Berne, 1981.

de feu mains rageuses dans la gorge le
 suicide est pendu aux clous des armoires
 calcinées de désirs vers blancs des corps
 ravagés cadavres poilus des enfers les
 démons et les serpents de la rage ongle de
 glace verres de charbon je bois des haleines
 pourries (RA p.57.)

Bien que de nombreux critiques se soient penchés sur le *Vierge*, peu d'entre eux semblent avoir remarqué la bisexualité manifeste du titre. Dans le dictionnaire, le substantif *vierge* est invariablement féminin. Nous assistons au décloisonnement provoqué par la métaphore, à cette indistinction, dont parle Bataille, provoquée par la poésie. Le *vierge* est l'androgyné¹¹, l'être d'avant la division qui crée la différence et l'isolement. On peut parler du sexe de ce que Kristeva¹² nomme la mère phallique, du sexe - justement - de la Sainte Vierge, ce sexe qui donne la vie qui ne connaîtra pas la mort, mythe d'une origine unique, pure et indissociable (la «mère terre» où l'humain germerait comme une plante). Cette idée d'un sexe complet et *total*, est inscrite dans la nature même du blason qui est *image* de la femme et *chant* de l'homme, réconciliation de l'antithèse des sexes.

¹¹ Il est intéressant de remarquer que cette thématique du sexe complet (objet total) est reproduite jusque dans le prénom du poète, à la fois masculin et féminin, qui contient aussi une référence à la Sainte Vierge: Paul-Marie.

¹² «Amoureux de la langue, le rhéteur est un maniaque du détail, un fétichiste des belles formes déjà faites, et il puise aux sources de son aïmosexualité ainsi seulement dévoilée pour tisser sa couronne à une Diotime réelle ou imaginaire. Prototype de la Dame des troubadours, cette destinatrice suprême d'un Éros transmué en création verbal apologétique n'a d'une femme que la puissance refoulante de la mère phallique. Celle qui ne jouit que d'être remplie de son père à elle: le divin.» (Julia Kristeva, Histoires d'amour, Paris, Denoël, 1983, p.80.)

Arbres

Chez Lapointe l'emprunt formel devient l'occasion d'une invention nouvelle, comme le montre l'exemple d'*Arbres*, où le genre du blason subit des transformations qui le rendent sans doute méconnaissable.¹³

Il est vrai qu'*Arbres* (RA p.171-177), un des plus beaux textes de la poésie québécoise, est difficilement catégorisable. Ce poème contient les traits principaux du blason: nomination, qualification, métaphorisation. Les périphrases s'accumulent et s'additionnent, comme dans *Bouche rouge*, certaines d'entre elles se répétant pour scander le rythme. Il ne s'agit évidemment pas d'un blason corporel, plutôt d'un hymne blason à la manière de la Pléiade, l'objectif étant de chanter les arbres par une importante construction verbale. *Arbres* est avant tout une grande fête du langage:

cèdres de l'est thuyas et balais cèdres
blancs
bras polis cyprès jaune aiguilles
couturières emportées genévriers cèdres
rouges
cèdres bardeaux parfumeurs coffres de
fiançailles
lambris des chaleurs (RA p.171.)

Tout comme *Bouche rouge*, *Arbres* fonctionne à la manière des jongleries dont parle Paul Zumthor. Les sept pages sont contenues dans le titre qui les engendre et dont elles sont le prolongement.

¹³ Robert Melançon, Paul-Marie Lapointe, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1987, p.67.

«J'écris arbre» est une synecdoque pour dire *j'écris les arbres, tous les arbres*. «J'écris arbre» comme un acte performatif, comme *j'ouvre la séance*. Aussi «j'écris arbre» constatant le plaisir procuré par cette action, mise en abyme similaire à celle que nous avons relevée dans *Bouche rouge*:

j'écris arbre
 arbre d'orbe en cône et de sève en lumière
 racines de la pluie et du beau temps terre animée (RA
 p.171.)

La *jouissance* sémantique, la virtuosité poétique sont telles que la rhétorique des figures atteint ici son point limite. Par exemple:

décorateur magnolias tulipier sassafras
 roimage caravanier d'aromates encensoir
 savonnier (RA p.176.)

Quel est le rapport entre les fleurs et le roimage? Ils appartiennent tous au sème du parfum, le roimage apportant de l'encens. Mais le parfum est-il une «relation suffisamment nette» entre le tulipier et le roimage? Si oui, le déplacement de sens qui a lieu dans ces vers est une métonymie. Ou bien le lien entre ces substantifs devrait-il se lire comme «une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation qui demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur»¹⁴? Dans ce cas, il s'agit d'une métaphore. Nous préférons suspendre notre jugement et

¹⁴ Les définitions de ces figures sont tirées de Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p.286 pour la métaphore et p.290 pour la métonymie.

constater, avec Cécile Pelosse¹⁵, que ce poème divisé en trois mouvements (conifères, feuillus, arbres nourriciers), entrecoupés de thèmes majeurs et mineurs couvrant une bonne partie des activités humaines, foisonnent, en fait, exactement à la manière d'une forêt. La mimésis, ici, se fait dans le sens de la densité, de la vie et, simplement, du bourgeonnement.

Cette volonté de confondre le nom et la chose ressort des premiers mots «j'écris arbre» [...] visant à capter la chose dans le mot. [...] Le son et le sens indissociables comme en toute vraie poésie représentent les deux vrais réseaux de correspondance.¹⁶

Ainsi l'arbre, masculin par son érection et féminin justement par le bourgeonnement, fait figure de l'être total: il permet de passer du corps violenté du *Vierge* au corps louangé qui se trouve dans la section suivante (*Solstice d'été*). Comme l'écrit Pierre-Justin Déry, il y a isomorphie entre l'arbre et la femme, l'arbre est lui-même le symbole du cycle naturel dans cette poésie qui oscille entre: «la chaotique débâcle des sèves et la ronde protection de l'écorce.»¹⁷ Il s'agit bien, encore une fois, de la figuration du monde car l'arbre est l'emblème des métamorphoses constantes figées dans une apparence statique:

¹⁵ Cécile Pelosse, «La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérard Godin - Concerto pour arbres», *Voix et images*, vol. I, no 1, septembre 1975, p.80-88.

¹⁶ «La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérard Godin - concerto pour arbres», p.80-81.

¹⁷ Pierre-Justin Déry, Permanence de l'arbre et ses métamorphoses dans le Réel absolu de Paul-Marie Lapointe, Thèse présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1976, p.647.

[...] nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir*; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve; nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu.¹⁸

Solstice d'été

Les dix poèmes de la section *Solstice d'été* sont tous dominés par la dialectique amoureuse, soit que le locuteur s'adresse directement à l'amoureuse, soit qu'il parle de l'amoureuse. Comme dans *Bouche rouge*, l'idée de la Femme est disséminée, elle diffuse sa spécificité dans les parties du tout par la métaphore. Par exemple, ce bref poème intitulé *Ailes I* (Elle I) élabore un *dire* la Femme extrêmement concis et même minimaliste:

on ne touche pas cet oiseau rond
ce nombril
sans qu'il élève autour de lui
la cage rose de ses doigts (RA p.189.)

Il y a un rapport certain entre le blason qui cherche à énumérer toutes les caractéristiques de la chose blasonnée et la définition qui est l'énonciation des qualités propres, de ce qu'est un être ou une

¹⁸ Nietzsche, cité et souligné par Barthes, dans Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, «Points», 1980, p.96.

chosc. Lapointe définit une amoureuse dans cet extrait d'un poème simplement intitulé *Amoureuse*:

amoureuse
salubrité conquise au-delà des murs et telle qu'une
savane progresse vers le centre de mon coeur habité de
ta seule chair violette ô ouverte (RA p.187)

Entés à l'arbre sucré est un blason sur le mode interrogatif. Composé de cinq strophes et de six questions, ce poème est un bon exemple de la totalité continue, de cette absence de limite dont parle Van Schendel dans le texte que nous avons cité en introduction de ce chapitre:

Vit-on autrement que la nuit
dans tes caresses mauves
dans le fruit melon rose
de tes lèvres et de ton sexe?
(...)
vit-on autrefois qu'en toi
par le délire et la sagesse
les corps croisés
entés à l'arbre sucré
de nos os? (RA p.183.)

Il est important de relever la dénotation de la totalité impliquée dans cette union, à la dernière ligne on lit: «cet arbre à la mesure de l'univers». Pour ce qui est du titre, *entés* vient du verbe *enter* et signifie greffer dans le cas de végétaux ou assembler par une enture deux pièces de bois bout à bout, dans le domaine de la menuiserie. Ce terme ne revient que deux fois dans la poésie de Lapointe, ici et dans les *Tableaux*. C'est pourquoi, dans notre analyse de *Bouche rouge*, nous avons parlé de la bouche qui

permet au corps d'être enté à l'univers comme dans *Traversée de feuilles*:

une forêt plus feuillue à l'orée de ma bouche
 que ton corps ne la traverse
 et je chasse
 au milieu de l'automne où les cailles
 plus humides que rosée battent de l'aile
 et sombrent (RA p.191.)

Le premier des deux poèmes les plus importants de la section *Solstice d'été* s'intitule *Message de ton corps*. L'adjectif possessif, à la deuxième personne du singulier, indique qu'il s'agit d'un corps intime, d'un corps avec qui le locuteur est à *tu* et à *toi*. C'est un corps de son et de lumière, un corps «éclair allongé», «cuivres horizontaux», «arc électrique», un corps crépitant, un corps en technicolor. Le titre est expliqué par le dernier vers où la tension vers la totalité est encore une fois dénotée: «le message de ton corps (est) la création du monde». Cette tension qui va du corps de l'aimée vers le monde nous rappelle que ce n'est qu'à travers le corps, qu'*empiriquement*, que nous pouvons saisir l'univers. Cette survalorisation du sexuel participe à une valorisation de la vie, en faisant l'éloge de ce qui en est la condition première.

Retrouvons la structure minimale du blason, soit l'accumulation des détails par la nomination, la qualification et la métaphore élogieuse, dans *Le message de ton corps*:

corps tendre et blond

corps de velours
 corps lumineux corps mouillé
 herbe sous le vent des îles
 corps chaleureux éclair allongé
 plumage de mon sang
 corps paupières tendues les mains crispées à l'épaule
 cri torride des cuivres horizontaux (RA p.181)

Nous avons vu le corps pays et le corps univers, nous avons maintenant le corps île. Cette isotopie est importante, elle se reproduit jusque dans *Bouche rouge*, dans ces vers déjà cités: «parmi les îles surgies / quelques planètes habitées» (IV, 8). L'île dans la mer est comme la planète dans l'univers, elle est la partie du tout, elle est l'image d'une totalité complètement recensée. La femme-île nous renvoie à la femme-il, soit à l'androgynie, où *ile* est le pronom par excellence du décroisement, pronom qui renvoie à l'entre-deux dionysien:

Dionysos règne sur les créatures de la chaleur et de l'humidité. Il est donc le dieu de l'entre-deux. Au lieu d'opposer les termes antagonistes [...] le dionysisme assure leur jonction dans des circuits répétitifs sans qu'il y ait jamais résolution de la contradiction [...] Il établit la jonction entre le divin et l'humain, l'homme et l'animal, les morts et les vivants, le masculin et le féminin, le oui et le non [...] Il est le dieu efféminé, l'homme-femme: lorsqu'il se présente en dieu barbu, il est vêtu du péplos et de la ceinture, attributs nuptiaux féminins, réunissant ainsi en lui les pouvoirs des deux sexes.¹⁹

¹⁹ Claude Lévesque, Dissonance. Nietzsche à la limite du langage, Ville Lasalle, Brèches Hurtubise HMH, 1988, p.46.

Le poème qui donne son titre à la section, *Solstice d'été*, peut être lu comme une réécriture du *blason du beau tétin* de Marot, moins la mignardise. *Solstice d'été*: date de la Saint-Jean-Baptiste, fête nationale des Québécois, fête païenne récupérée par l'église, plus longue journée de l'année et moment où, selon l'étymologie, le soleil s'arrête et marie la terre. Ce titre est à la mesure de la temporalité mythique du blason chez Lapointe: instant dynamique, éternité lumineuse. Le sujet du poème est clair dès la première ligne: *seins je vous aime*:

seins de la plage paisible
 seins tendres seins de blé
 bouches lourdes de ma soif
 seins torrides
 (...)
 par la vertu de l'herbe
 tes seins savourent leur naufrage
 s'émerveillent silencieux
 d'être mères des cuisses et du ventre de la nuque et des
 hanches
 d'être au coeur du délire (RA p.184.)

Nous retrouvons l'isotopie de l'île («plage paisible»), où l'union des corps est d'autant plus complète que le désir du locuteur, «bouches lourdes de ma soif», est matérialisé dans le corps de l'aimée. Soulignons aussi la personnification comme une figure de recoupement entre ce blason de Lapointe et celui de Marot. Le grand rhétoricien écrivait:

Quand on te voit, il vient à maintz
 Une envie dedans les mains
 De te taster, de te tenir:
 Mais il se fault bien contenir

(...)
Tetin meur, Tetin d'appetit,
Tetin qui nuict et jour criez:
Mariez moy tost, mariez!²⁰

Ce à quoi Lapointe répond:

tes seins multiplient leurs amis
mes mains
mes yeux
inventent à l'infini des raisons d'être par eux
caressés

(...)
tes seins murmurent à mon oreille:
«nous sommes nus nous sommes nus
pour habiller les jours
«nous sommes lunes
«l'un et l'autre jaloux
«qui tu préfères est semblable à lui-même
«et différent
«selon que tu le caresses ou le délaisses» (R A p.185.)

Pour les âmes

Il n'est pas dans notre intention de prendre chacun des poèmes de Lapointe et de les enfoncer dans le moule, suffisamment plastique, du blason. Les thèmes de l'amour et de la totalité, la présence d'un lexique corporel, l'importance de la métaphore et la technique de la répétition sont à la fois des caractéristiques de l'oeuvre du poète québécois et de la forme du blason corporel.

²⁰ Les blasons du corps féminin. Bruxelles, Jacques Antoine, «Le vice impuni», 1987, p.67-68.

Parlons donc du blason comme étant une forme minimale se réactualisant, avec des variations, dans chacun des recueils. La dernière section du *Réel absolu. Pour les âmes*, contient des cas limites de cette possibilité de variation. La critique a souvent interprété cette section comme étant la partie sociale de l'oeuvre, par rapport au *Vierge* qui serait plus intimiste. Ces nouvelles considérations sont peut-être ce qui attire la poésie ailleurs que vers le blason.

Le corps divisé qu'on retrouve dans les blasons et dans le poème *Gravitations*, cet ensemble de détails reliés par la force amoureuse, prend la forme de la chute des flocons dans *Janvier - quête de chaleur*. Il s'agit bien d'un corps à la fois unique - *la neige* - et multiple - *les flocons*:

chaleur nous te prions

en cette neige
 en ce corps où chaque pore
 par le silence et le gel
 pétrifie le geste
 en cette cervelle et chaque jour

comme le moulin à prière et le déroulement de la vie
 jusqu'à la mort

chaleur
 pour toi-même (RA p.245.)

Soulignons la volonté d'encenser les vertus de la chaleur (mode épideictif), la mise en abyme de l'acte de la parole, la présence de l'apostrophe, «chaleur nous te prions», la répétition (*en* trois fois) et le motif de la spirale («moulin à prière», «déroulement de la

vie») comme des traces de la structure du blason présentes dans ce long et complexe poème.

Il est aussi tentant de voir un blason du temps dans le poème intitulé *Le temps tombe*. En effet, ce poème est composé de répétitions, il est marqué par l'esthétique de l'accumulation des détails et aussi par des jeux de mots (P. Nepveu parle du temps qui tombe et du temps qui est une tombe²¹). Enfin, il peut être considéré comme l'éloge d'une temporalité archaïque qui s'opposerait à l'abrutissement du quotidien:

le temps tombe
une tribune perdue remonte à la surface
enfants des pyramides du soleil
amphores de poussière maïs et
fourrures
falaise des morts
(falaise comme ruche d'où s'envolent les âmes gorgées
des nécrophages les
blancs)
famille stupéfaite (RA p.219.)

Mais ces deux poèmes, *Le temps tombe* et *Janvier - quête de chaleur*, sont trop complexes et relèvent de trop d'autres facteurs pour être uniquement interprétés comme des variations sur la forme du blason. Nous voudrions simplement confirmer l'importance du blason comme étant un outil de lecture particulièrement efficace pour comprendre l'esthétique particulière à Paul-Marie Lapointe. On a beaucoup parlé des longs

²¹ Pierre Nepveu, «La tombée du temps», *Études françaises*, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.47-63.

poèmes improvisés de *Pour les âmes*, structurés par des répétitions à la manière du jazz, poèmes qui ont exercé une influence importante sur la production des contemporains de Lapointe. Il apparaît maintenant que ce type de poésie doit autant, sinon plus au blason qu'au *be-bop*... Malgré tout, il semblerait que nous ayons atteint la limite, pour le *Réel absolu*, de ce que nous avons choisi d'étudier, soit la présence du blason dans cette oeuvre.

Tableaux de l'amoureuse

Publié en 1974, deux ans avant *Bouche rouge*, *Tableaux de l'amoureuse*²² forme, avec le recueil qu'il précède, un ensemble privilégié pour l'étude du blason dans l'oeuvre de Lapointe. Son titre se référant à des toiles, *Tableaux* se place directement dans la dialectique arts plastiques et poésie, dans la problématique du blason. Bien que ce ne soit pas spécifié, le lecteur de *Bouche rouge* supposera²³ que ce sont des toiles faites par l'amoureuse (Gisèle Verreault) et dont les poèmes s'inspirent. La démarche de base de ce recueil ressemble donc énormément à celle qui constitue le recueil suivant.

²² Paul-Marie Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse suivi de Une, unique. Art égyptien. Voyage & autres poèmes*, Montréal, Hexagone, 1974.

²³ Cette hypothèse a été confirmée par Paul-Marie Lapointe lors d'une entrevue qu'il nous a accordée et dont nous citons des extraits en conclusion. Il est intéressant de noter que, dans *Bouche rouge* et dans *Tableaux de l'amoureuse*, l'image de la femme est une image faite de la femme, mais aussi une image faite par la femme.

Cette complémentarité, cette continuité des *Tableaux à Bouche rouge* est marquée, justement, par la couleur de l'amour. Si Picasso a eu sa période bleue, Lapointe a certainement eu sa période rouge. Que ce soit le rouge du sang, le rouge de la corrida, celui de la colère, de l'incandescence ou du danger, la couleur placée à l'extrémité du spectre visible «s'infiltre à la façon des sèves et des fruits» (TA p.11.) et donne la vie aux *Tableaux*. Elle, la couleur rouge, se trouve sous toutes ses teintes, dans tout son lexique: «fuchsia», «écarlate», «rose», «roux», «ocre», «orange», «carmin», «mauve», «violacé», «ocre-clair»... jusqu'au «rouge-gorge». Enfin, le rouge est, dans ce recueil comme dans celui qui le suit, la couleur de la bouche, comme dans ce *Portrait d'une jeune fille brune*:

visage de lanterne sourde
ô beau visage surgi de la sombre terre

qui éclaires-tu de ce regard aux lèvres rouges? (TA p.38.)

Non pas regard à fleur de peau, mais à fleur de pulpe, à fleur de lèvres...

Il est important de noter que ce recueil se divise en quatre sections respectivement intitulées: *Tableaux de l'amoureuse*, *Une unique*, *Art égyptien* et enfin *Voyage et autres poèmes*. Les *Tableaux* ne sont donc qu'une section du recueil, mais la section la plus importante, à la fois par le nombre de poèmes et par le fait que cette première section donne son titre à l'ensemble des quatre parties. Nous constatons qu'il s'agit de quatre variations sur le

même motif, de quatre reprises du même thème. Un peu comme le *Love Supreme*²⁴, puisque Lapointe fait référence à John Coltrane lorsqu'il parle de jazz²⁵, est composé de quatre mouvements élaborés à partir des trois mêmes accords, ces quatre sections explorent le multiple dans l'unité, l'unité dans le multiple. Il s'agit bien de l'amour suprême.

Le procédé littéraire qui domine dans la première section, soit dans les *Tableaux*, est l'image surréaliste. Nous assistons, c'est là la définition de l'image surréaliste, à la réunion de deux réalités plus ou moins éloignées qui se joignent en une réalité nouvelle, en une image qu'on ne peut traduire en «langage pratique»²⁶. En effet, le «tamanoir écarlate», le «crabe de nuit», les «cerises polaires», l'«aérienne frondaison des jaunes» et l'«éternel vampire» ne peuvent s'expliquer que par la figure définie par Pierre Reverdy et popularisée par André Breton. Notons que «crabe de nuit», «cerises polaires» et «aérienne frondaison des jaunes» peuvent se réunir sous l'isotopie «constellation», ce qui nous ramène au corps total composé d'une multitude de parties.

Il n'y a donc pas, dans les *Tableaux*, de description - au sens figuratif du terme - de l'amoureuse. Il y a plutôt reflet, miroitement de celle-ci. Nous lisons dans le premier poème: «ce

²⁴ John Coltrane, *Love Supreme (Acknowledgement, Resolution, Pursuance, Psalm)*, Californie, MCA, 1968.

²⁵ Paul-Marie Lapointe, «Note pour une poétique contemporaine» dans Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, 1970, p.203.

²⁶ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio, «Essais», 1992, p.31.

paysage où l'amante définitive se réverbère» (TA p.11.). Ce syntagme peut servir de mode de lecture pour le reste du recueil:

de sorte que tout le paysage
n'existe que par le rose
et l'amoureuse
et par elle n'est habité que de lui (TA p.36.)

Nous avons, comme dans *Bouche rouge*, une métaphorisation généralisée, qui provoque le décroissement, qui dissémine l'amoureuse. Chaque vers est une tentative pour la saisir, instant fugitif, mais toujours quelque chose échappe. Il en résulte une accumulation de ces instants, de ces visions. Le paysage où se mire l'amoureuse a, dans la première strophe du premier poème, l'aspect familier d'une île dans la mer, d'une planète dans l'univers. «Autour du palmier aux seins fastes autour de toi s'agencent des astres simples» (TA p.11.). La locution «autour» calque le mouvement de spirale que nous avons déjà observé. Ce cercle brisé, qui plutôt que de revenir sur son point de départ, provoque le maelström:

mais le voilier pourpre à nageoires perdues
dans le maelström
navigue à l'envers de la mort (TA p.125.)

Le tourbillon vorace «de la mort qui termine l'amour» (TA p.11.) trouve en son centre la vulve de la femme, «les diverses métamorphoses de la toison» (TA p.35.), donneuse de vie et donc aussi de mort. L'art est l'outil qui sert à visualiser cette mort, qui cherche à la contrer; le texte est le tourbillon entre les deux zones, le passage entre les deux royaumes.

Georges-André Vachon a bien saisi le mouvement de cette poésie qui va de l'unique au multiple et qui revient. On y trouve la dualité de l'homme et de la femme qui, ensemble, forment le couple. La dualité de l'image surréaliste qui, de deux choses éloignées, crée une nouvelle réalité. La dualité des arts, la peinture et la poésie s'alliant pour générer ce recueil. Aussi est-il question de «passementerie» et «d'entrelacs»: de ce qui unit et réunit à travers l'espace. Il est aussi fait mention de «poudrolement», «d'effritement», de «confetti», de «pollen», de «farine» et de «poussière». Comme le «frai - ovale volupté» - où chaque oeuf est lui aussi capable de reproduction jusqu'à l'infini, chacun des substantifs dans la liste qui précède renvoie à une réalité composée d'une infinité d'unités similaires (exactement comme les îles dans la mer ou les planètes dans l'univers). Ce questionnement sur l'identité et l'unité, sur le tout et ses parties, s'inscrit dans la dynamique du blason. Entre le blasonneur et la blasonnée, entre la poésie et la peinture, entre le phore et le thème, entre le texte et son lecteur, entre le fragment et la totalité, le blason tisse sa toile:

Ce qui, au centre immobile du texte tente de «se posséder soi-même», est double. Comme le Christ ou Bouddha, qui *est* deux sexes et deux natures, l'Un serait-il Deux? Faut-il comprendre que l'être, qui est un, n'est pas Un? qu'il est secrètement Deux? et, contre toute évidence, que

deux n'est pas Deux? qu'il est secrètement,
réellement. Un?²⁷

Ce bourgeonnement, cette fécondité, - tout comme dans *Bouche rouge* - origine du sexe de la femme:

le rose palpite
l'amoureuse l'entoure de ses bras
de ses jambes
savoure ses fruits l'assoiffe
sans fin le caresse l'ouvre le referme
le noie de ses larmes
d'eau douce
le fait rire sourire
éclater de rire
sourire aux éclats

autour du rose l'amoureuse
déploie ses fourrures indomptables
accueille ses couchants ses aubes
en la bouche aussi bien qu'en l'autre bouche
où s'animent les nids
les petits cris (TA p.36.)

L'ipséité éclatée demeure en chacun de ses fragments: «mille amoureuses toujours la même» (TA p.47.). Les sept poèmes de la section suivant les *Tableaux* nous offrent autant de variations minimalistes sur ce simple thème: *Une, unique*. Il s'agit bien, comme dans certains poèmes de *Solstice d'été*, d'un dire minimal de l'amoureuse:

belle bouche
sexe feuillu
l'été bouge

²⁷ Georges-André Vachon, «Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe, fragment d'un traité du vide», *Études françaises*, vol. XI, no 3-4, octobre 1975, p.372-373.

dans mes bras (TA p.48.)

Art égyptien, la troisième section du recueil, à la manière des blasons primitifs et des *Tableaux* qui précèdent et qui étaient l'explication d'une image, calque sa forme sur des oeuvres d'art plastique. Vachon note que ces poèmes sont écrits en une prose poétique et que cette dualité répond à la dualité amoureuse. Il oublie que cette dualité correspond aussi à la dualité des langages, non plus entre la poésie et la peinture, mais entre la poésie et la sculpture. Il y a circularité des codes, le désir naît de la statue, de l'oeuvre²⁸. Lorsque Dante interroge Francesca au sujet de son amour, elle lui répond:

Cependant, si tu veux savoir les origines
de notre affection, je veux bien te les dire.
[...]
Un jour, nous avons pris du plaisir en lisant
de Lancelot, qu'il fut esclave de l'amour²⁹

Plus près de Lapointe, dans le corpus québécois, Mille Mille affirme: "Par le premier livre que j'ai lu, j'ai été bouleversé. À l'intérieur de ce livre, une femme déboutonnait sa blouse."³⁰ *Art égyptien* renouvelle cette topique du désir qui naît de l'art. Cette série de poèmes décrit des statuettes préservées au Louvre. Il est

²⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points», p.62: «La circularité infinie des codes une fois posée, le corps lui-même ne peut y échapper: le corps réel (donné comme tel par la fiction) est la réplique d'un modèle articulé par le code des arts, en sorte que le plus «naturel» des corps, [...] , n'est jamais que la *promesse* du code artistique dont il est d'avance issu[...]

²⁹ Dante, *La divine comédie*, Lausanne, Rencontre, 1964, p.65.

³⁰ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p.46.

intéressant de noter qu'en passant de la poésie à la sculpture, le regard se déplace de la femme vers le couple:

Groupe anonyme (IVe Dynastie)

vois traverser le temps
ce couple rongé par les vers

lui solide presque intact
le poing gauche refermé sur la poitrine

sa droite tient prisonnière
une main fragile
qui pourrait être celle de la petite épouse
si le bras de celle-ci
(les doigts sous l'aisselle ayant pris racine)
n'enlaçait l'homme qui la porte toute
minuscule tendre fardeau
aériennes aux chevilles dévorées

seul
de ce bois désarmé
de cette épave
n'est point rongé le geste d'aimer (TA p.58.)

La différence majeure, entre les *Tableaux* et *Art égyptien*, est une différence de focalisation, de regard. Là où les *Tableaux* se composent d'un jeu de reflets, de miroitements et d'illusions, nous avons avec *Art égyptien* une vision claire, figurative.

Le plus long poème de la dernière section, *Voyage*, confronte le lecteur à un nouveau point de vue, à une nouvelle optique. Il s'agit d'un regard à vol d'oiseau. Le sujet de *Voyage*, les îles grecques et plus largement la Méditerranée (étymologiquement, la mer au centre du monde, la Méditerranée serait bien la *mère terre*), ne peut que nous renvoyer à notre isotopie femme-île,

corps total. La Grèce se compose de plus de deux mille îles, nous retrouvons l'aporie entre la partie et le tout:

de la planète où je suis
m'apparaissent les îles
leurs façons multiples de posséder la mer
par anses par bouches
côtes velues dures arêtes (TA p.70.)

En plus de la Grèce, il est aussi fait mention de Jérusalem, nous sommes dans le bassin de la civilisation européenne. Aussi, nous relevons, dans *Voyage*, cette opposition dont parle Nepveu entre le passé archaïque (l'âge d'or de l'antiquité, lieu de la célébration de la beauté physique) et l'état de civilisation actuelle («bientôt orûle l'électricité / l'état de guerre» (TA p.72.)).

Cette section contient aussi un poème, intitulé *Antonioni* (*Blow Up*) (TA p.79.), qui fait référence au peintre pointilliste Seurat. Rien de gratuit, la spirale aspire le septième art, en passant. Le scénario du film *Blow Up* du cinéaste italien Michelangelo Antonioni tourne autour d'une photo. Sans le savoir un photographe fige, dans un instantané, le moment d'un meurtre. Seulement, cette preuve d'homicide est toute petite, en arrière plan, et doit être agrandie pour servir. Une fois agrandie, la preuve devient méconnaissable car les grains de la photo, trop gros, ne figurent plus, justement, que des grains. Ainsi agrandie, la photo du meurtre, l'instantané photographique étant un sommet de l'art mimétique, ressemble - ceci est clairement exprimé dans le film - à une toile pointilliste. À la fin, le photographe doit

abandonner ses tentatives de prouver l'existence du meurtre. *Blow Up* est en fait une réflexion sur la mimésis, sur l'impossibilité de saisir le réel par la représentation, que celle-ci soit figurative (le cliché) ou non (la toile pointilliste), naturaliste ou abstraite. N'est-ce pas ce que fait Lapointe dans ces différentes prises de vue de l'amoureuse? Vision surréaliste des *Tableaux*, vision minimaliste de *Une, unique*, vision naturaliste d'*Art égyptien*, vision cosmique de *Voyage*. Chaque section est une ébauche, une tentative de trouver la preuve, de saisir la mort à l'action dans la vie.

tout est transfiguré le vent la rosée
la mort même et ceux qui l'habitent
en proie au printemps
comme l'arbre et le bourgeon (TA p.79)

écRiturEs: le totem gobeur analphabète

Procédant par accumulation des détails, multipliant les façons de dire la chose blasonnée, le blason s'apparente de près à la définition, qui est elle-même une énonciation des attributs qui distinguent une chose. Il ne faut donc pas s'étonner de lire, à l'incipit d'*écRiturEs*³¹, le dernier recueil de Lapointe, cette référence au dictionnaire: «petit robert / petit rat possessif / petit foc en toile très résistante» (é-poème 1). Ce recueil se situe toujours entre les pôles du visible et de l'audible. Seulement la

³¹ Paul-Marie Lapointe, *écRiturEs*, Montréal, L'Obsidienne, 1980 (les poèmes étant numérotés, nous utilisons cette numérotation pour les identifier.)

tension, entre l'image apollinienne et le chant dionysien, est si grande que le langage naturel, la langue française, se trouve écartelé au point de perdre ce qui semble être sa caractéristique première, celle de signifier:

Une longue tradition de poésie irrationnelle plonge dans les adynatons de la poésie latine tardive. Depuis le *fratras* et la *farrasie*, en passant par les *sores de menus-propos*, *coq-à-l'âne*, *galimarias*, *baguenaude* jusqu'aux *amphigouris* du XVIII^e siècle, jamais ne s'est interrompue la tradition de la *fantaisie verbale pure*.³²

Encore une fois, c'est dans le surréalisme et bien avant qu'il faut chercher pour trouver des oeuvres comparables à celles que signe Lapointe. Comme le blason qui apparaît au début de la Renaissance et qui peut servir de grille de lecture à plusieurs des poèmes de ses recueils, les illogismes et les non-sens *d'écRiturEs* correspondent à des oeuvres qui datent de bien avant le(s) *Manifeste(s)* de Breton. Loin de nous de vouloir expliquer l'oeuvre par la vie de l'auteur, mais il est intéressant de noter que Lapointe a travaillé, pendant la majeure partie de sa vie, dans le domaine de l'information médiatique, que ce soit à la radio ou dans les journaux. Il nous semble entendre un rire kafkaïen lorsqu'un homme qui a été le directeur de l'information à la radio de Radio-Canada finit par émettre des bulletins de désinformations, un peu comme une publication permanente et sans prix:

³² Marc Angenot, cité et souligné dans Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, 1984, p.63.

Il faut aller audelà de l'attestation des fermes et cuir d'une certaine façon (sous direction musicale) les salaires de 100 centavos (é-poème 177)

Il faut ragaillardir la plante médicinale dans les brumes du matin (é-poème 190)

Il faut surveiller négligemment les pesés du joaillier à l'intérieur de l'oeuvre (é-poème 164)

Bulletins qui contiennent des impératifs comme ceux-ci:

Remettez tout en ordre, en respectant l'éthique (é-poème 576)

Exclame-toi, si tu te compares à cet auteur américain en pièces, cet explorateur écossais nourri de poisson (é-poème 176)

Tous ces impératifs, toutes ces obligations rapprochent *écRiturEs* des *fatrasies* du Moyen-Age:

Toute fatrasie doit, pour avoir droit au nom, être «impossible», c'est-à-dire faire accomplir de façon invraisemblable ou impossible des actions également impossibles ou improbables par des acteurs qui sont en raison de leur nature ou condition incapable de les accomplir.³³

Cet énorme recueil (en deux tomes) contient aussi des poèmes qui se rapprochent de l'exploréen de Claude Gauvreau et que nous

³³ Lambert C. Porter, La fatrasie et le fatras Genève, Librairie E. Droz, 1960, p.22.

lisons comme une victoire de l'audible sur le visible, du chant dionysien sur l'image apollinienne:

came scarp ascap
abé coueur atone

pénétrant rantse
hellène sept ems
sise tri pouts

plaille inde sloue à pire édite tri
cher mane stéteur
on énoossopéraz
haïne ds tape ress (é-poème 428)

(*É*)*cRiturEs*, au contenu fidèlement illustré par les citations qui précèdent, a été mal reçu par la critique. En effet, il n'y a pas, plusieurs l'ont souligné, de trace d'écriture automatique ou de fil directeur qui permettrait au commentaire de cibler des thèmes, de retrouver un propos central. Si la lecture est le geste par lequel on donne du sens, il est bien difficile de lire *écRiturEs* dont le titre renvoie au courant formaliste et anti-littéraire des années soixante-dix, qui avait plus ou moins remplacé le substantif *littérature* par celui d'*écriture*. Aussi plutôt qu'une lecture suivie, comme le suggère Melançon, nous proposons de retenir les connotations religieuses d'*écritures* et de le lire comme un cousin du *Tao tê king*, par extraits, en méditant. On pourra alors, périodiquement, tomber sur des petits récits comme celui-ci:

Un chien dont on prétend que les origines
sont chinoises deviendra officier dans
l'Ancien Testament, amant de Madame, où
se retrouve Rigel et Bételgeuse. (é-poème
479)

Il n'y a, évidemment, aucun blason corporel, marotique ou de quelque sorte que ce soit dans ce recueil. Tout de même, ce livre s'inscrit dans une directe continuité avec les précédents. Nous l'avons vu, Lapointe, par le blason, par la nomination, par l'énumération des éléments, cherche à dire le Tout, à tisser pour remplir le vide entre les éléments. Cette tâche impossible est accomplie dans les autres recueils par des figures comme la métaphore ou la synecdoque (c'est là la *magie* du mythe dont parle Nietzsche, *magie* qui permet au mythe de transcender le concept) qui permettent au langage de tendre vers la totalité, qui désignent la totalité par ce même mouvement qui cherche à l'atteindre. Or le langage, un système de signes où chaque signe est la présence d'une absence, n'est rien. Le mot *bouche* n'est jamais la bouche, pas plus que le mot *femme* n'est une femme. D'où ce que Blanchot appelle la tentation du langage qui, pour tout dire, ne dira rien:

Le langage aperçoit qu'il doit son sens, non à ce qui existe, mais à son recul devant l'existence, et il subit la tentation de s'en tenir à ce recul, de vouloir atteindre la négation en elle-même et *de faire de rien tout*. Si des choses on ne parle qu'en disant qu'elles ne sont rien, eh bien, *ne rien dire*, voilà le seul espoir de tout dire.³⁴

On pourrait affirmer de Lapointe ce que Blanchot dit de l'écrivain en général: «Reconnaissons dans l'écrivain ce mouvement allant sans arrêt et presque sans intermédiaire de rien à tout.»³⁵

³⁴ Maurice Blanchot, De Kafka à Kafka, Paris, Folio, 1981, p.38 (nous soulignons).

³⁵ De Kafka à Kafka, p.31.

Cette tension vers la totalité n'est pas le seul point commun entre *écRiturEs* et les autres recueils. Une de ces caractéristiques communes est présente dans le titre. Le lien entre le lisible et le visible, entre le langage naturel et les arts plastiques s'intensifie, en d'autres mots le signifiant domine maintenant le signifié. Le titre n'est pas *écritures* mais bien *écRiturEs*: les majuscules - non justifiées par la grammaire - sont de GRANDES LETTRES qui demandent à être regardées³⁶. Plus du dixième des poèmes³⁷ d'*écRiturEs* se distingue par la prédominance de l'aspect visible: plusieurs d'entre eux sont même difficiles à lire, les lettres étant superposées de façon à créer non pas un texte, mais un dessin. Que ce soit l'auto-citation d'*Arbre* (é-poème 79: ce poème, composé des lettres A-R-B-R-E copiées plusieurs fois et placées dans tous les sens est évidemment une réécriture ironique du poème *Arbres* que nous avons déjà analysé) ou la démultiplication d'*Amour* (é-poème 101), le visible ouvre, domine et conclut *écRiturEs*. Comme si après une longue épopée, le langage n'avait que la force de maintenir sa caractéristique minimale: des traces organisées sur le papier.

Nous ne voyons pas d'autres exemples, ni dans le mouvement surréaliste européen ni dans sa contre-partie américaine, de bible dada³⁸ aussi massive que celle-ci. Ce dernier recueil apparaît

³⁶ Nous ne savons pas pourquoi Lapointe a choisi de mettre le premier «r» et le dernier «e» en majuscule plutôt que d'autres lettres.

³⁷ Soit les poèmes numérotés de 55 à 81, 84, 101, 267, 449, 461, 529, 560, 607, 608, 609, 613, 614, 629, 630, 631, 640, 641, 702, 708, 711 et de 837 à 888.

³⁸ Nous prenons le mot «dada» dans son sens le plus large, comme une remise en question des modes d'expression traditionnels.

comme la conclusion du projet mis en branle dès le *Vierge incendié* et ce n'est pas étonnant que sa publication soit entourée de la même mauvaise volonté, de la même indifférence que son maintenant classique prédécesseur. Les pages-toiles, les écrans paranoïaques³⁹, sont devenues de vraies toiles. La recherche de la totalité, de l'unité dans le multiple, de l'identité dans le morcellement, se culmine dans des poèmes qui sont en fait des oeuvres plastiques, un peu comme s'il était possible qu'un langage visuel s'exprime par l'évidence du symbole et non par le truchement de l'apprentissage et de la convention.

(É)cRiturEs est un livre objet tout comme *Bouche rouge*, sa taille et le coffret peint par Gisèle Verreault⁴⁰ attestant son importance en tant qu'objet de luxe. La description de l'édition originale, à la fin du deuxième volume, montre bien que le fétichisme dont le corps de la femme était l'objet repose maintenant sur le langage et sur le livre:

50 exemplaires illustrés, en hors-textes sur papier de Chine, de neuf encres de Gisèle Verreault, les pages de garde de ces exemplaires, reliés toiles par Vianney Bélanger, étant ornées de quatre encres de l'artiste; soit 8 exemplaires hors-commerce, réservés aux collaborateurs et numérotés de I à VIII, 2 exemplaires pour le dépôt légal et 40 exemplaires numérotés 11 à 50;

³⁹ Les expressions «page-toile» et «écran-paranoïaque» sont employées pour qualifier les poèmes de Lapointe par André-G. Bourassa dans «Une nuit particulière», *Études françaises*, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.29-46.

⁴⁰ Les idéogrammes qui ornent le coffret, où le langage plastique contient le langage naturel, provoquent un frôlement des langages similaire à celui que nous avons observé pour *Bouche rouge*.

50 exemplaires. aussi reliés toile et ornés aux
pages de garde. numérotés de 51 à 100
tous ces exemplaires. constituant le tirage de tête.
sont numérotés à la main et signés par l'auteur et
l'artiste.

Ainsi la recherche de la totalité, du *Réel absolu*, ne peut
qu'aboutir au langage, mais, paradoxalement, à un langage qui
déparle, qui ne veut rien dire. Les définitions, qui servent de
matériel de base à ces poèmes et qui devraient donner leur sens
aux mots, sont bafouées et désamorcées. La passion amoureuse qui
traverse l'oeuvre de Lapointe envahit le langage et le fait éclater.
Une fois le sens éliminé, il ne reste que la matérialité du langage,
ces frôlements dont parle Barthes et qui sont, on se l'imagine, le
prélude à un autre type de dialogue...

CONCLUSION

Rejoindre l'immuable

Il est possible, en étudiant la forme du blason dans la poésie de Paul-Marie Lapointe, de comprendre cette poésie comme la mise en scène d'un univers totalement érotisé, d'une totalité où chacune des parties est traversée, pour le locuteur amoureux, par l'essence de l'amoureuse. Quoique Lapointe soit généralement lu comme un poète proprement moderne, la présence du blason dans son oeuvre montre que sa poésie élabore une recherche qui dépasse cette catégorisation pour aller chercher l'Humain dans ce qu'il a de trans-historique: son corps, ses désirs, sa position dans l'univers. Aussi, nous croyons que Paul-Marie Lapointe, dans *Bouche rouge* et dans ses autres blasons, par l'accumulation des métaphores où plusieurs phores s'organisent autour d'un seul thème constamment répété, réactualise un motif récurrent dans l'histoire des religions humaines, celui de la déesse femme, amalgame des forces de la naissance, de la métamorphose et de la mort.

Notre analyse nous montre aussi l'importance de la rhétorique comme méthode de lecture et l'utilité de la métaphore pour lire des textes poétiques. En effet, utilisant divers écrits de Kristeva et de Barthes, nous avons vu comment la métaphore, au delà de la rhétorique, permet d'enrichir la lecture de concepts relevant de la psychanalyse et même de l'étude des mythes. En prenant au sens fort le décroisement provoqué par la figure de la métaphore, il devient possible de considérer que celle-ci provoque plus qu'un

échange de spécificité entre le phore et le thème. Proliférant, la métaphore (la métaphoricité) sert de structure à la vision d'un monde décroisonné, sans limite. Nous pouvons alors mettre cette vision d'un monde décroisonné en parallèle avec la tradition métaphysique qui affirmait que tous les éléments de la totalité étaient liés entre eux par analogie. Ou encore, nous pouvons comparer ce décroisonnement à celui de grands récits mythiques, tel le mythe d'Oedipe, qui pose la question: est-ce que un vient de deux ou de un. Enfin, lors d'analyse de discours amoureux, il est justifiable de considérer la métaphore non pas comme l'ornement du discours, mais comme un geste, comme un acte d'amour (l'amour étant la force de décroisonnement par excellence).

De plus, la beauté du livre d'art qu'est *Bouche rouge* invite à considérer la littérature comme un artisanat plutôt que comme une «industrie culturelle». La fétichisation - du corps, du langage, du livre, de chacune des parties du tout - est, selon nous, une des caractéristiques qui unit le surréalisme, courant esthétique auquel Lapointe est souvent rattaché, au blason. L'amour de l'objet, du bel objet fruit d'un artisanat spécialisé, relie les éditions illustrées des blasons de 1534 et de 1536, les livres illustrés et les objets surréalistes ainsi que l'oeuvre, surtout les derniers recueils, de Lapointe. En effet, il existe un autre recueil de Lapointe dont nous n'avons pas parlé: le *Tombeau de René Crevel*¹. Ce *Tombeau* est constitué à partir de *cut-ups* dans l'oeuvre de Crevel et se

¹ Paul-Marie Lapointe, Tombeau de René Crevel, Outremont, L'Obsidienne, 1979.

présente, lui aussi, comme un livre objet. Sur ces différents sujets, nous avons eu la possibilité de discuter avec Paul-Marie Lapointe lui-même. Nous transcrivons ici certains de ses propos:

La poésie est une démarche vers une certaine connaissance qui, sans elle, nous échapperait. Elle nous permet de sauter par-dessus l'histoire politique, par-dessus l'histoire des anecdotes guerrières, pour rejoindre l'immuable, ce qui ne change jamais. Elle atteint une autre dimension de la communication. La poésie est un chant du monde. Elle est un chant de la permanence de l'être.

Nous pourrions donc parler, chez Lapointe, d'une forme de poésie anthropologique. Cette expression s'allierait bien à sa démarche puisque, cherchant différentes manières de dire la femme, il puise dans l'art égyptien, dans l'art grec, dans la mythologie indoue, dans le cinéma italien et dans la poésie de la Renaissance.

Au-delà des idéologies de centre-gauche-droite qui cherchent à nous faire marcher au pas, seule la poésie permet de danser. Au XVI^e siècle, les blasonneurs tenaient un peu le rôle de fou du roi qui est celui de la littérature dans les sociétés modernes. Ce n'est pas par hasard que nous avons établi un parallèle entre l'oeuvre de Lapointe et la philosophie de Nietzsche. Le concept de l'éternel retour s'allie bien à cette idée de la permanence de l'être. Toujours, quelque chose se reproduit, quelque chose revient; toujours, le poète est confronté au monde et à la nécessité de le justifier. Du *Vierge incendié* à *écRiturEs*, Lapointe élabore un dire-oui, un *amor fati* qui embrasse-embrase la vie et l'universel avec

autant d'énergie et de folie que l'amoureux embrasse-embrase
l'amoureuse. Nous aimerions terminer en citant ces quelques vers
que nous avons déjà reproduits, ces quelques lignes qui semblent
expliciter la spécificité de l'érotisme chez Lapointe, ces quelques
mots qui contiennent toute une philosophie, le substantif principal
étant le mot *plaisir*:

le corps se divise pour le plaisir
et la satisfaction

(...)

les objets se convoient
les uns les autres
(...)

nous nous fîmes délégué du silence
(...)
et l'éternel
nous le saluâmes

Nous serions tenté d'ajouter: *Amen*.

I-Oeuvres de Paul-Marie Lapointe:

Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965. Montréal. Hexagone. "Rétrospective", 1971 (comprend: 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, Voyage et autres poèmes. Montréal. Hexagone, 1974.

Bouche Rouge. Outremont. l'Obsidienne, 1976. reproduit dans *Estuaire*, no 9-10, décembre 1978. p.23-38.

Tombeau de René Crevel. Outremont. l'Obsidienne, 1979 (tiré à 300 exemplaires).

écRiturEs. Outremont, l'Obsidienne, 1980. 2 vol (pagination continue).

II-Écrits sur P.-M. Lapointe et son oeuvre

1-Articles et chapitres de volumes:

Biron, Michel, «Idéologie et poésie: un poème de Paul-Marie Lapointe», Voix et images, vol. XIV, no 1, automne 1988, p.90-118.

Bourassa, André-G., Surréalisme et littérature québécoise. Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977.

Bourassa, André-G., «Une nuit particulière», Études françaises, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.29-46.

Dostie, Gaétan, «Paul-Marie Lapointe: the Seismograph of Québec», Ellipse, no 11, 1972, p.54-65.

Dumont, François, «Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe», Voix et images, vol. XVII, no 5, printemps 1992, p.411-423.

Dumont, François, Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970), Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.

Fisette, Jean, «La poésie de Paul-Marie Lapointe», Voix et images, vol. XIII, no 1, automne 1987, p.174-178.

Fisette, Jean, «Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches», Voix et images, vol. IV, no 3, avril 1979, p.506-530.

Fisette, Jean, «Essai de structuration d'un poème de Paul-Marie Lapointe», La barre du jour, no 39-40-41, printemps-été 1973, p.124-153.

Fisette, Jean, Le texte automatiste. Essai de théorie pratique de sémiotique textuelle, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977.

Haeck, Philippe, «Le *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe», La barre du jour, no 317-18-19, janvier-août 1969, p.285-297.

Laflèche, Guy, «Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe», Études françaises, vol. VI, no 4, novembre 1970, p.395-419.

Major, Robert, «Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman», Voix et images, vol. VI, no 3, printemps 1981, p.397-408.

Marcotte, Gilles, Le temps des poètes, Montréal, HMH, 1969.

Marquis, André, «Les stratégies énonciatives dans le *Vierge incendié*», Voix et images, vol. XVII, no 5, printemps 1992, p.424-434.

Maugey, Axel, La poésie moderne québécoise (1937-1970). Poésie et société au Québec (1970-1989). Introduction, Montréal, Humanitas, «Nouvelle Optique», 1972 (1989 pour la préface).

Mossetto, Anna Paola, «*Bouche rouge*: livre d'art et d'amour», Voix et images, vol. XVII, no 5, printemps 1992, p.446-457.

Nepveu, Pierre. «La tombée du temps». Études françaises, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.47-63.

Nepveu, Pierre. Les mots à l'écoute. Québec. Presses de l'Université Laval. 1979.

Nepveu, Pierre. «De l'importance de la littérature». Lettres québécoises, no 19, automne 1980, p.28-31.

Nepveu, Pierre. «Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique». Voix et images, vol. XVII, no 5, printemps 1992, p.434-445.

Pelosse, Cécile. «La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérald Godin - Concerto pour arbres». Voix et images, vol. I, no 1, septembre 1975, p.80-88.

Poètes québécois V: dossier de presse (Gatien Lapointe, Paul-Marie Lapointe, Denis Vanier), Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.

Présence de la critique, textes choisis par Gilles Marcotte, Ottawa, HMH, 1966.

Richard, Robert. «La poésie pense», dans Études françaises, vol. XVI, no 2, avril 1980, p.65-91.

Vachon, G.-André. «Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe, fragment d'un traité du vide», Études françaises, vol. XI, no 3-4, octobre 1975, p.355-387.

Vachon, G.-André. «Fragments de journal pour servir d'introduction à la lecture de Paul-Marie Lapointe», Livres et auteurs canadiens, 1968, p.235-240.

Van Schendel, Michel et Jean Fisette. «En liberté comme un papillon, un arbre! Entretien avec Paul-Marie Lapointe», Voix et images, vol. XVII, no 5, printemps 1992, p.387-410.

2-Livre:

Melançon Robert, Paul-Marie Lapointe, Seghers. «Poètes d'aujourd'hui». Paris. 1987.

3-Mémoires et thèses:

Dery, Pierre-Justin, Permanence de l'arbre et ses métamorphoses dans le Réel Absolu de Paul-Marie Lapointe, Thèse présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, 1976.

Haeck, Phillipe, Le Vierge incendié, une nouvelle écriture, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, 1972.

III-Textes critiques portant sur le blason

1-Articles et chapitres de volumes:

Amprimoz, Alexandre, «Du blason et du songe: sémiotique riffaterienne et renaissance», Études littéraires, vol. 20, no 2, automne 1987, p.101-116.

Corps de la femme: du blason à la dissection mentale: actes du colloque 18 novembre 1989, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III, 1990.

Pike, Robert, «The Blason in French Literature of the XVIth Century», Romanic Review, no 27, 1936, p.223-242.

Saunders, Alison, «Jean-Vauzelles: Moraliste and Blasonneur», Studi Francesi, mai-août 1980, p.277-288.

Saunders, Alison, «La beauté que la femme doit avoir: la vision du corps dans le blason anatomique», Le corps à la renaissance, Paris, Amateur de livres, 1990.

Tomarken, Annette, and Edward Tomarken, «The Rise and Fall of the XVIth Century French Blason», Symposium, no 29, 1975, p.139-163.

Wilson, Dudley B., «Le blason. Lumières de la Pléiade». Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1966, p.97-112.

Yandell, Cathy, «À la recherche du corps perdu: A Capstone of the Renaissance Blasons Anatomiques». Romance-notes, hiver 1985, p.135-142.

2-Livres:

Kritzman, Lawrence D., The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Mackay, Agnes Ethel, Anatomy of Solitude. Towards a New Interpretation of the Sources of Creative Inspiration, Glasgow, Embryo-William Maclelan, 1978.

Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana, Indiana University Press, 1978.

Saunders, Alison, The Sixteenth Century Blason Poétique, Las Vegas, Berne, 1981.

Wilson, Dudley B., Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque, Manchester, Manchester University Press, 1967.

Zumthor, Paul, Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens, Paris, Seuil, «Poétique», 1978.

3-Thèse:

Lecerle, François, La chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1980.

IV-Autres textes consultés ou cités:

Angenot, Marc. «L'écriture automatique: rituel ou imposture?». Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150e anniversaire de l'Université McGill de Montréal, Montréal, Hurtubise HMH, 1971. p.201-214.

Aragon, Louis. Choix de poèmes, Paris, Temps actuel, 1983.

Aristote. Rhétorique, Paris, Livre de Poche, 1991.

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, «Essais», 1953.

Barthes, Roland. Mythologies, Paris, Seuil, «Points», 1957.

Barthes, Roland. S/Z, Paris, Seuil, «Points», 1970.

Barthes, Roland. Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, 1971.

Barthes, Roland. Le plaisir du texte, Paris, Seuil, «Points», 1973.

Barthes, Roland. Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1977.

Bataille, Georges. L'érotisme, Paris, 10/18, 1957.

Bataille, Georges. La part maudite précédé de La notion de la dépense, Paris, Minuit, 1967.

Blanchot, Maurice. De Kafka à Kafka, Paris, Folio, 1981.

Brechon, Robert. Le surréalisme, Paris, Armand Colin, 1971.

Breton, André. Claire de terre, Paris, Gallimard, «Poésie», 1966.

Breton, André. Manifestes du Surréalisme, Paris, Gallimard, «Idées», 1966.

Butor, Michel. Répertoire II, Paris, Minuit, 1964.

Coltrane, John, Love Supreme (Acknowledgement, Resolution, Pursuance, Psalm), Californie, MCA, 1968.

Dante, La divine comédie, Lausanne, Rencontre, 1964.

Derrida, Jacques, Otobiographies, Paris, Galilée, 1984.

Ducharme, Réjean, Le nez qui voque, Paris, Gallimard, 1967.

Dupriez, Bernard, Gradus, Paris, 10/18, 1984.

Éluard, Paul, Derniers poèmes d'amour, Paris, Seghers, «P.S.», 1974.

Gauthier, Xavière, Le surréalisme et la sexualité, Paris, Gallimard, 1971.

Genette, Gérard, Mimologiques, Paris, Seuil, 1976.

Goelzer, Henri, Dictionnaire français-latin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974.

Kristeva, Julia, Histoires d'amour, Paris, Denoël, 1983.

Lévesque, Claude, Dissonance. Nietzsche à la limite du langage, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1988.

Lévy-Strauss, Claude, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958.

Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.

Michaud, Ginette, Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1989.

Meyer, Michel, Questions de rhétorique, langage, raison et séduction, Paris, Livre de Poche, 1993.

Nietzsche, La naissance de la tragédie, Paris, Livre de Poche, 1994.

Petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 1989.

Porter, Lambert C., La fatrasie et le fatras, Genève, Librairie E. Droz, 1960.

Reboul, Olivier, Introduction à la rhétorique, Paris, PUF, 1991.

Robert, Guy, Littérature du Québec. Poésie actuelle, Montréal, Librairie Déom, 1970.

Sollers, Philippe, La guerre du goût, Paris, Gallimard, 1995.

Surrealism and Women présenté par Caws, Mary Ann; Kuenzli, Rudolf et Raaberg Gwen, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991.

Walker, Barbara, The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, San Francisco, Harper & Row, 1983.

Zumthor, Paul, Langue, texte, énigme, Paris, Seuil, 1975.

V-Éditions des blasons:

Blasons anatomiques du corps féminin (Suivi de) Contreblasons de la beauté des membres du corps humain, ill. par les peintres de l'École de Fontainebleau; préf. de Pascal Lainé; postface de Pascal Quignard, Paris, Gallimard, 1982.

Les blasons du corps féminin, Bruxelles, Jacques Antoine, «Le vice impuni», 1987.

Labé, Louise, Oeuvres poétiques, Pernette du Guillet, rymes, édition de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1983 (contient une édition des blasons et des contre-blasons).