

2m11. 2838.8

Université de Montréal

Expérience et « involution » chez Paul-Marie Lapointe et Gilles Deleuze

par

Sylvano Santini

Études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Août 2000



© Sylvano Santini, 2000

P0
35

U54

2001

v.005

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Expérience et « involution » chez Paul-Marie Lapointe et Gilles Deleuze

présenté par
Sylvano Santini

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Lucie BOURASSA
Directeur de recherche : Éric MÉCHOULAN
Membre du jury : Pierre NEPVEU

Mémoire accepté le :

SOMMAIRE

Qu'elle soit sensible ou intellectuelle, l'expérience dans la modernité est souvent liée, en surface, à un mouvement évolutif qui s'effectue à coup de ruptures, de transgressions. Mais sous son mouvement superficiel s'en dévoile un autre qui représente son dynamisme fondamental. Or, c'est ce mouvement de fond que nous chercherons à saisir, à nommer et à examiner dans les œuvres de deux écrivains contemporains qui appartiennent, de fait, à des domaines du savoir différents : en poésie, Paul-Marie Lapointe et en philosophie, Gilles Deleuze.

Notre mémoire se divise en deux parties. Dans la première, il s'agira d'établir un lien pertinent entre les deux auteurs, en analysant le fondement de leur expérience sensible et intellectuelle. Chez Lapointe, nous tenterons d'établir, à partir de son recueil *Pour les âmes*, le principe de son imagination et chez Deleuze, à l'aide surtout de sa monographie sur Nietzsche, le fonctionnement de sa pensée qui se vérifiera dans une éthique. Cette analyse nous permettra de discerner le mouvement commun et fondamental de leur expérience. Dans la deuxième partie, nous examinerons, d'un côté, comment ce mouvement se déploie dans les aspects importants et les menus détails de leurs ouvrages, de l'autre, comment il pose les conditions de possibilité de l'expérience dans la modernité.

Avec ce mémoire, nous n'avons pas voulu faire l'interprétation de leur œuvre mais l'expérimentation d'un mouvement qui s'y profile, c'est-à-dire rassembler et unir certaines composantes de leur œuvre en vue de produire un mouvement. Notre méthode sera, en ce sens, heuristique, et bien que nous frôlions, au passage, des préoccupations qui relèvent de théories littéraires distinctes telles la stylistique, la narratologie, la thématique et la sociocritique, notre visée restera principalement philosophique.

TABLE DES MATIERES

Sommaire	iii
Liste des sigles	v
Introduction	1
Premier chapitre — Les forces du corps et les tensions de l'âme: vers le principe de l'imagination de Paul-Marie Lapointe	12
<i>Les forces physiques : l'effritement, l'éclatement</i>	14
<i>La menace de mort</i>	20
<i>L'ouverture sur la vie et l'accouplement</i>	21
<i>La puissance du corps : l'âme</i>	26
<i>La volonté et le désir, la possession et l'amour</i>	33
Deuxième chapitre — L'éthique de la pensée chez Gilles Deleuze: vers le dépassement du concept de la transgression	37
<i>Du paradoxe de Zénon à la différence</i>	39
<i>Les forces et la volonté de puissance</i>	45
<i>L'éthique de la pensée chez Deleuze</i>	52
<i>De la transgression à l'involution</i>	59
Troisième chapitre — L'involution du temps et du sujet	65
<i>Le temps tombe</i>	66
<i>L'ouverture de l'identité : le sujet nomade</i>	82
Quatrième chapitre — L'involution de la langue : une libération et une purification	94
<i>L'effacement de l'Auteur</i>	95
<i>Le devenir-mineur de l'écrivain et la minorisation de la langue</i>	103
<i>La libération de la langue</i>	108
<i>Involution et purification de la langue</i>	114
Conclusion	127
Bibliographie	138
Annexes	146

LISTE DES SIGLES

Recueils de Paul-Marie Lapointe

VI *Le vierge incendié* (1948)

PA *Pour les âmes* (1965)¹

Ouvrages de Gilles Deleuze

NP *Nietzsche et la philosophie* (1963)

DR *Différence et répétition* (1968)

LS *Logique du sens* (1969)

MP *Mille plateaux* (1980)

CC *Critique et Clinique* (1993)

¹ Les numéros de pages du *Vierge incendié* et de *Pour les âmes* renvoient à la rétrospective de son œuvre publiée en 1971 à l'Hexagone sous le titre *Le réel absolu*.

A ma mère e a mio padre

INTRODUCTION

INTRODUCTION

L'expérience poétique de Paul-Marie Lapointe, une des plus libres, des plus *intempestives* de la poésie québécoise, semble liée à la transgression. Que ce soit à l'égard de l'expression (mots précieux ou populaires, mots croisés ou acrostiches...) ou à l'égard du contenu (religieux, sexuel, politique...), le poète pousse le langage au-delà des limites du raisonnable où ce qui importe est peut-être plus l'association des mots et l'ouverture du sens que le message clair et significatif¹. Lapointe a toujours soutenu qu'il écrivait pour échapper à la banalité du discours quotidien, là où les mots acquièrent une transparence insoupçonnable en devenant de simples outils de communication, là aussi où les clichés s'imposent, de fait, comme des mots d'ordre qui maintiennent l'homme, à son insu, en état de sujétion. Le travail du poète répond ainsi, pour lui, au désir et à la volonté de faire violence aux contraintes et aux conventions : « Révolte contre l'usage abusif des mots, contre le détournement du discours aux fins les plus basses, révolte des mots contre l'usage prosaïque utilitaire du langage, contre son emploi machinal, contre son utilisation démagogique »². Cette « révolte », qui s'annonce clairement dès l'épigraphe de *Pour les âmes* dans lequel il oppose la « rage » et le « feu » de l'enfant à la « sécurité-sous-toutes-ses-formes », peut s'associer aisément aux mouvements surréaliste et automatiste ou à Rimbaud, en ce qu'elle opère un détournement du sens qui « transgresse la frontière des genres et

¹ A cet égard, Lapointe a été très clair lors d'une entrevue réalisée par Robert Melançon en 1980 autour de son recueil *Écritures* : « J'ai voulu aller au-delà même de la vie intérieure, ne me servir que de mots et ne jouer qu'avec des mots, n'accepter comme signification pour ces mots, malgré leurs références dans le monde et ce qu'ils sont en moi, n'exprimer que ce qu'ils produisent eux-mêmes d'univers, de réalité. Depuis un an et demi je fais des choses comme celles-là : je voudrais pousser à la limite cette entreprise d'écriture ». « L'injustifiable poésie », in *Études françaises*, vol. XVI, n° 2, 1980, p. 89.

² Paul-Marie Lapointe, « Écritures/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », in *La Nouvelle Barre du jour*, n° 59, octobre 1977, p. 37.

permet des échappées discursives intéressantes [...] insuffle une énergie nouvelle à la poésie »³. Jusqu'ici, rien d'étonnant. Sa position critique face à tout ce qui fige la pensée et la création correspond à l'un des aspects majeurs de la « modernité » qui a pour origine les Romantiques d'Iéna⁴, et dont les automatistes, surréalistes et Rimbaud ont hérité. Et comme pour rappeler cette origine de plus d'un siècle et demi, Lapointe place, en 1971, l'ensemble de ses œuvres sous l'autorité de Novalis en intitulant son recueil *Le réel absolu*.

Sa position critique lie *apparemment* son expérience poétique au mouvement transgressif de la modernité, mouvement qui correspond aussi à celui des avant-gardes. Or, nous croyons qu'il est juste de questionner ce mouvement, car quel contour peut-il bien délimiter pour s'agencer à l'expérience de Lapointe ? D'ailleurs, s'agit-il bien de ce mouvement chez lui, étant donné qu'il exprime presque toujours son expérience en termes de « révolte », de « vie » ou de « liberté » plutôt qu'en terme de « transgression ». En première analyse, la transgression est un ensemble de deux actions qui s'engendrent réciproquement. Elle consiste, dans un premier geste, à faire apparaître des limites, tantôt, en reconnaissant les contraintes de certaines idées ou certains discours en les érigeant en loi ou en dogme, tantôt, en opérant une transformation substantielle de lieux communs, ce qui n'était qu'une simple occurrence devient une norme. Il ne s'agit pas, avec la reconnaissance et la transformation, de dominer parfaitement les rouages des discours et des lieux communs, mais de les réduire, de les clore sur eux-mêmes de sorte qu'ils marquent les contours d'une limite. Cette limite (loi ou norme), dans une logique de la transgression, prend la forme d'une

³ André Marquis, « Démystification ou fumisterie ? à propos d'*écRiturEs* de Paul-Marie Lapointe », in *Canadian literature*, n° 130, automne 1991, p. 118.

⁴ C'est ce que soutiennent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans leur étude sur le romantisme allemand : « Il y a encore aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre « modernité », un véritable inconscient romantique », *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 26.

frontière puisqu'elle engendre une tension entre un dedans formé, connu et un dehors informe, inconnu. Dans un deuxième geste, la transgression consiste à *passer par-dessus* la frontière dans un mouvement qui va du dedans vers le dehors ; autrement dit, violer la limite en cédant, un instant, au charme et à la liberté de ce qui est inouï. Toutefois, dès cet instant, le dehors est déjà entamé dans sa pureté par le geste même qui l'a rendu possible, il prend forme et se pose, à son tour, comme nouvelle limite à franchir. Forme, informe, forme..., c'est la conséquence du mouvement paradoxal de la transgression : dans son geste d'ouverture, elle chemine à la fois vers une autre limite qui l'enchaîne et qui la rendra de nouveau possible.

Michel Foucault a remarqué, à sa façon, l'action contradictoire de la transgression : « Et pourtant, en ce mouvement de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite et ce qui s'y trouve enclos ? Contre quoi dirige-t-elle son effraction et à quel vide doit-elle la libre plénitude de son être, sinon à cela même qu'elle traverse de son geste violent et qu'elle se destine à barrer dans le trait qu'elle efface ? »⁵. D'une perspective sociologique, Nathalie Heinich rejoint la position de Foucault en donnant une nouvelle interprétation de la transgression chez les avant-gardes, interprétation qui associe intimement la transgression aux limites qu'elle fait apparaître. En effet, en définissant le « triple jeu de l'art contemporain » (transgression, réaction, intégration), elle s'éloigne un peu de la traditionnelle logique évolutive et progressiste des avant-gardes pour analyser ce qu'elle appelle la « maîtrise des limites » ou « l'ontologisation des frontières » :

Les mouvements de transgression tendent à inverser les critères de la valeur artistique : ce sont moins désormais des critères positifs, fondés sur la qualité technique ou la maîtrise des codes esthétiques, que des critères négatifs, fondés sur la maî-

⁵ Michel Foucault, « Préface à la transgression », in *Critique*, n^{os} 195-196, août-sept. 1963, p. 755.

trise des limites, sur la fuite en avant dans le « toujours moins », dans le dépouillement minutieux de l'objet d'art, parfois réduit à son concept⁶.

Bien que leur objet soit différent (Foucault analyse la sexualité et l'excès chez Bataille), la transgression reste, pour eux, une pensée des limites, en est une « maîtrise ». Cette maîtrise, néanmoins, ne s'identifie pas à une synthèse ou à une dialectique. Il ne s'agit pas d'un dépassement ou d'une relève (le dehors ne s'oppose pas à un dedans, ce sont les deux faces d'un même mouvement) qui mènerait à la totalité, mais d'un mouvement qui rend visible sa mobilité par des arrêts. La transgression concerne à la fois l'infini et la finitude ; non pas un exercice de finitude, mais l'effort d'une pensée nomade et infinie qui relance et rejoue continuellement la fin : une expérience d'ouverture.

Il y aurait une telle expérience (ouverture) dans l'œuvre de La-pointe, et elle serait le nœud de sa création, en assurerait la cohérence. Ce mémoire aura pour objectif de la reconnaître autant dans les grands motifs et les menus détails de ses poèmes qu'à la périphérie, c'est-à-dire dans ses quelques textes théoriques et entrevues. Cependant, telle que nous venons de la formuler, cette définition de la transgression est encore trop sommaire, trop imprécise, pour qu'elle puisse rendre compte correctement de son expérience poétique. Elle concerne plus, en fait, les transformations génériques qui ont marqués l'évolution de la poésie moderne, voire de la modernité littéraire ou de l'art contemporain (bien que Nathalie Heinich ait voulu échapper à la logique évolutive avec sa conception du triple jeu de l'art contemporain, ses analyses sont concentrées uniquement autour d'expériences artistiques qui ont déplacé et dépassé les limites de l'art à l'époque contemporaine). Or, limiter notre étude à cette définition réduirait son expérience au

⁶ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 64.

mouvement très connu de la transgression — l'oscillation entre l'essor d'une nouvelle forme esthétique et la stratégie de légitimation⁷ — et que celui-ci finirait par s'imposer au détriment du mouvement particulier de son expérience poétique⁸. Elle aurait le désavantage surtout de nous faire aborder directement des termes qui sont dérivés de l'axe progressiste de la modernité et qui n'ont rien à voir, semble-t-il, avec l'expérience poétique de Lapointe : la rupture et l'avant-garde. En revanche, les aspects de cette définition de la transgression nous paraissent assez importants pour constituer le point de départ de notre analyse de l'expérience poétique de Lapointe, car, comme la transgression, il s'agit d'une ouverture. Seulement, au cours de cette analyse, nous devons repenser le concept même de la transgression — qui nous apparaît pour l'instant insuffisant — en transformant et en ajoutant des éléments qui viendront particulariser le mouvement d'ouverture de son expérience.

Face à notre réticence à examiner l'œuvre de Lapointe à partir d'un certain héritage moderne, il faut préciser que nous ne prétendons pas pour autant en faire une analyse entièrement immanente. En effet, le mouvement de son expérience que nous chercherons à faire ressortir de son œuvre ne saurait s'y éclairer entièrement. Nous assurerons donc une intelligibilité à ce mouvement seulement si nous l'ouvrons au

⁷ Cette oscillation se note assez bien dans les mouvements poétiques modernes qui ont placé leur découverte esthétique dans une logique évolutive. Par exemple, Claude Gauvreau voyait, à sa manière, le mouvement automatiste comme le plus « évolué » au plan esthétique grâce à l'image exploréenne : « Mais les parnassiens n'étaient pas rendus là [...]. Il faudra attendre l'avènement de l'automatisme surrationnel pour comprendre [...]. Je vois qu'il est impossible de retrouver dans l'histoire une image poétique aussi évoluée que l'image exploréenne... ». *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 274 et 301.

⁸ Evidemment, lorsque nous parlons d'expérience poétique chez Lapointe, nous ne voulons pas signifier une expérience esthétique concrète telle l'image exploréenne ou surréaliste mais abstraite, parce qu'elle n'est, entre autres, ni exclusive à un genre ou mouvement littéraire ni particulière à un domaine du savoir. Cette expérience participe plutôt, comme le soutient Joseph Melançon en reprenant Michel Foucault, du vaste « espace du savoir » moderne, de l'*épistémé* de la modernité. C'est ce qu'il avance dans un article publié dans un collectif sur la poésie de l'Hexagone. « La poésie fragmentée de Paul-Marie Lapointe », *La poésie de l'Hexagone*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 174-187.

moins obliquement à d'autres pensées. « Obliquement », car nous prenons le parti qu'il faut étudier son expérience à partir d'une autre source d'inspiration du poète qui a été souvent ignorée par la critique, un autre héritage qui n'est pas proprement littéraire mais philosophique. Nous l'analyserons ainsi parallèlement à la philosophie, d'abord, parce que Lapointe nous a lui-même mis sur la piste dans une discussion avec Robert Melançon : « J'ai lu beaucoup de poésie — c'est la seule littérature qui m'intéresse, avec la philosophie un peu, mais de très loin, n'étant pas assez calé pour lire les philosophes »⁹. Moins modeste cette fois, il réitère, avec force, cet intérêt dans une entrevue publiée à l'été 1998 dans *Nuit Blanche* : « Lire un philosophe est pour moi aussi important que de lire Rimbaud ou un autre poète, car il s'y trouve une réflexion qui s'associe à la recherche d'autre chose que des contingences »¹⁰. Ensuite, un poète, depuis au moins les Romantiques, et un philosophe partagent des objectifs communs tels la recherche de l'absolu, la représentation du monde, l'établissement du sujet, les fondements du sens, etc., ce qui entraîne parfois leur expérimentation dans des voies analogues. Or, ce n'est pas tant un objectif commun que le mouvement d'une expérimentation que nous chercherons à mettre en parallèle.

Dans ses entrevues et ses textes théoriques, voire dans ses poèmes, Lapointe n'a jamais précisé explicitement ses préférences philosophiques. Ce choix est ouvert, et nous avons décidé de l'arrêter à Gilles Deleuze. Cette limitation n'est pas arbitraire, bien qu'elle soit personnelle et procède peut-être plus de l'intuition que de la raison. Au départ, ce qui a retenu notre attention chez ce philosophe est sensiblement de même nature que ce qui nous intéresse chez Lapointe : ses préoccupations inactuelles, son style intempestif. En effet, il n'hésite

⁹ Paul-Marie Lapointe, « L'Injustifiable poésie », p. 83.

¹⁰ Paul-Marie Lapointe, « En amont de l'élocution. Rencontre avec Paul-Marie Lapointe », in *Nuit Blanche*, été 1998, n° 71, p. 19.

pas à réactualiser tantôt les pensées des Stoïciens, de Spinoza, de Leibniz tantôt l'Être et l'Idée, et à rejeter Freud, à l'époque où plusieurs condamnent les intuitions métaphysiques et transcendantales pour concentrer leur intérêt sur l'inconscient ; il forge des concepts à partir d'idées et de notions qu'il trouve chez des écrivains, des peintres, des musiciens, des cinéastes et même chez un naturaliste du tournant du XIX^e siècle, Geoffroy Saint-Hilaire ; enfin, il met de côté ses prétentions d'Auteur en mêlant son écriture, dans quelques ouvrages, à celle du psychanalyste dissident Félix Guattari. Les emprunts qu'il fait ici et là dans ses travaux déroutent et dérangent parfois ceux qui s'y risquent¹¹ ; et qu'on les estime ou qu'on les méprise, ils passent rarement inaperçus. Son éclectisme rend difficile le classement de son œuvre dans la philosophie contemporaine, et ce qui n'aide pas, on la divise souvent en deux périodes : l'avant Guattari, ou sa période des monographies, et l'après Guattari, où il délaisse l'histoire de la philosophie et le commentaire de texte pour réunir ses efforts dans la création de concepts. On éprouve aussi des difficultés à identifier son travail en le rattachant à des courants des plus divers et des plus confus tels le poststructuralisme, le postcolonialisme et le postmodernisme (Deleuze n'emploie jamais ces derniers termes). Toutefois, ces préoccupations ne concernent pas vraiment notre projet, car ce n'est pas tant l'hétérogénéité de son œuvre qui nous fascine que le désir que cette

¹¹ Dans *Impostures intellectuelles*, Alan Sokal et Jean Bricmont commentent ponctuellement les passages dans lesquels Deleuze utilise improprement des termes scientifiques. Malgré la brièveté de leur commentaire, ils parviennent à nous faire douter de la sincérité du philosophe. Seulement, peut-on rejeter son œuvre entière sur leurs seules affirmations ? Si certains passages (surtout ceux dans lesquels il s'est servi des sciences) sont obscurs, vides ou banals, il y en a d'autres qui ne le sont pas. Bien entendu, Sokal et Bricmont prétendent n'avoir critiqué que la récupération de concepts et de théories scientifiques. Cependant, à y regarder de près, nous notons sans peine les incises acerbes qui condamnent *entièrement* l'œuvre de Deleuze. Nous croyons plutôt à une analyse globale qui prend pour guide de lecture le principe qui est à l'origine de ses réflexions, et non à une lecture ponctuelle qui fait l'économie de ce principe. Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997, 276 p.

hétérogénéité recèle : *pousser incessamment sa pensée à la rencontre d'autres pensées.*

Or, comme l'expérience de la transgression, l'expérience philosophique de Deleuze est une ouverture. Seulement, chez lui, cette ouverture se rattache, d'abord, au fonctionnement de la pensée. En effet, le philosophe conçoit ce fonctionnement comme un enchaînement d'ouvertures qui rejouent sans cesse la fin de la pensée, repoussant toujours un peu plus loin ses limites. Avec une telle conception, Deleuze veut « arriver à affirmer le rapport d'extériorité qui relie la pensée à ce qu'elle pense »¹², le principe d'une expérience transcendante. La condition de possibilité de la pensée réside ainsi dans un « rapport de force » entre un dedans et un dehors, et l'unique maîtrise que nous avons sur elle, soutient Deleuze, est de la situer dans cet « entre-deux » intensif, de la conditionner à l'ouverture permanente. Hors des préoccupations génétique ou téléologique, la pensée est axée essentiellement sur l'événement et le devenir. Les considérations de Deleuze sur la pensée donnent consistance à son œuvre ; derrière chaque concept ou rencontre qu'il crée, chaque analyse ou commentaire qu'il réalise, il est possible de voir ces considérations s'actualiser, se manifester : elles offrent une cohérence et une intelligibilité à son expérience philosophique. Or, cette expérience, qui prend consistance autour de réflexions sur la pensée, s'éloigne de la transgression, puisque dans son geste d'ouverture, elle ne chemine pas, comme la transgression, vers un pur dehors mais introduit une extériorité dans un dedans, comme s'il s'agissait de libérer le dedans (en l'occurrence, la pensée) de ses contraintes, de lui redonner sa pureté, son *juste usage*. Par conséquent, nous repenserons entièrement, avec Deleuze, le mouvement d'une expérience d'ouverture qui ne saurait se réduire à la transgression.

¹² François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994, p. 17.

Bien entendu, nous entendons développer l'expérience poétique de Lapointe en regard de nos réflexions sur l'expérience de Deleuze pour parvenir à la dégager de ce qui nous *apparaissait* comme un mouvement transgressif. Il ne s'agira pas, pourtant, d'octroyer la primauté du savoir à Deleuze, mais de s'en servir comme d'un résonateur, ce qui nous permettra de garder le philosophe et le poète à distance. Cela dit, il y aura une rencontre entre eux, intempestive à souhait, qui engendra des chocs inattendus, parfois violents, mais presque toujours contrôlés. Néanmoins, cette rencontre comportera des limites que nous ne franchirons pas, car, bien que nous utilisions Deleuze dans notre projet, nous éviterons que celui-ci prenne un caractère trop « deleuzien » en nous gardant de mimer le style du philosophe.

A notre avis, seule une lecture tabulaire pourra mettre en évidence le mouvement particulier de leur expérience, une lecture qui se veut plus une *expérimentation* qu'une interprétation du fait même qu'il ne s'agit pas de traduire l'œuvre du poète à l'aide du philosophe. Nous procéderons ainsi par associations, en regroupant, en réseaux, les éléments de leurs œuvres qui convergent vers la particularité de ce mouvement. C'est la seule manière de montrer qu'il n'est pas juste un aspect mineur mais majeur de leur expérience, en ce qu'il accompagne, sur tous les plans, leurs préoccupations poétique et intellectuelle. Plus spécifiquement, nous tenterons de retrouver le principe de l'imagination de Lapointe en interprétant les forces du corps et de l'âme dans *Pour les âmes*. Ce principe nous révélera un mouvement assez général qui pourra être, par la suite, retracé dans l'ensemble de son œuvre. Dans un deuxième chapitre, nous essayerons de saisir le mode de connaissance du philosophe à partir de la position qu'il prend face au concept qui est au cœur d'un des courants de la pensée contemporaine, la « différence », et de son interprétation de la force chez Nietzsche qu'il développe dans *Nietzsche et la philosophie* et qui le

mène à produire une nouvelle image de la pensée. Ce chapitre fera écho au mouvement associé au principe de l'imagination de Lapointe, ce qui nous permettra de caractériser ce mouvement. Nous aurons alors l'occasion de déterminer un concept qui rendra compte, beaucoup mieux que celui de la transgression, du mouvement d'ouverture de leur expérience. Dans un troisième chapitre, nous tenterons de définir certaines conditions qui sont attachées à ce mouvement — conditions qui ne seront pas sans liens avec la modernité — en analysant la conception du temps et du sujet chez Lapointe et chez Deleuze. Enfin, dans un dernier chapitre, nous verrons, à partir des ces conditions, comment le mouvement de leur expérience travaille les contenus et l'expression de leurs œuvres. Avec ce chapitre nous aborderons particulièrement les dernières œuvres du poète (*Écritures* et *Le Sacre*) ainsi que certains de ses courts textes théoriques, pour montrer que ce mouvement est effectivement présent dans son œuvre entière, en assure la cohérence.

PREMIER CHAPITRE

I^{er} CHAPITRE — Les forces du corps et les tensions de l'âme : vers le principe de l'imagination de Paul-Marie Lapointe

Au sens esthétique, l'âme désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit. Ce qui permet au principe d'animer ainsi l'esprit, la matière qu'il y emploie, est ce qui déclenche l'élan, orienté par rapport à une fin, des facultés de l'esprit, c'est-à-dire déclenche leur jeu, qui se maintient de lui-même et va jusqu'à renforcer les facultés qui y sont adonnées.

Emmanuel Kant

Essayer d'entrer dans l'œuvre de Paul-Marie Lapointe, comme dans toute œuvre d'ailleurs, est une *expérience*, c'est-à-dire la traversée d'un risque, d'un danger, car elle résiste d'emblée aux réductions communes qui découlent de certaines interprétations psychologiques ou identitaires... Pour lire son œuvre, conclut Robert Melançon dans le portrait qu'il brosse du poète, « il faut se défaire de soi, de ses habitudes, de ses habiletés »¹. Nous ajoutons qu'il faut être dans l'oubli, lequel ne se caractérise pas par la perte mais par la possibilité de fuir les interprétations qu'a reçues son œuvre afin de la mener dans de nouvelles voies. Toutefois, cette fuite ne se poursuit pas à l'infini puisque nous devons revenir en actualiser les richesses. L'infini serait plutôt du côté du mouvement constitué par la fuite et le retour, lesquels représentent, en somme, les limites fondamentales de l'expérience. Il y a plusieurs entrées dans une œuvre, et chacune d'elle se dédouble. D'abord, il y a le *seuil* par lequel nous devons la franchir ; ensuite, l'*objet* que nous y avons vu et qui entame l'expérience : pour nous, le seuil de l'œuvre de Lapointe sera *Pour les âmes*, l'objet, les forces des

¹ Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, 1987, p. 91.

corps. Nous essayerons donc d'expérimenter ces forces dans l'un des plus brillants recueils du poète.

Les forces physiques : l'effritement, l'éclatement

Pour saisir le principe de l'imagination de Lapointe, prenons comme point de départ certaines forces qui se manifestent dans ce poème de *Pour les âmes*.

Dans ma peau s'effritent la terre fragile
 ses plantes
 nés d'elles et du feu ses minéraux
 l'entière géologie (PA, p. 226)

Ce poème présente une rencontre, une relation entre l'homme qui est présenté dans sa partie la plus visible (« peau ») et la terre, dans ses éléments les plus apparents (« plantes », « minéraux »). Cette relation intime — intimité créée par l'expression « dans ma peau » qui situe la terre à la frontière intérieure/extérieure de l'homme, à la différence de l'expression plus commune « sur ma peau » qui aurait suggéré un contact uniquement extérieur —, semble conflictuelle, car l'action qui en découle (« effriter ») dénote une réduction, un épuisement, une dissolution de la terre et de ses parties : relation destructrice ? Nous pourrions interpréter ce conflit selon l'idée reçue que l'homme, par son évolution technologique incessante, compromet la pureté de la terre en la polluant : métaphore écologique ? Cette interprétation est invitante, d'autant plus que le titre du poème qui ouvre ce recueil, *Psaume pour une révolte de terre*, semble s'y prêter. Néanmoins, il y aurait peu de chance que nous puissions l'étayer dans le recueil, puisque les préoccupations du poète ne suivent pas cette direction : Lapointe n'y défend pas une conscience écologique, il présente plutôt des forces brutes, physiques. De plus, la forme pronominale du verbe, dans ce poème, rendrait problématique une telle interprétation, puisque ce n'est pas

l'homme qui est à l'origine de l'effritement de la terre et de ses parties mais leur *relation* : l'homme n'effrite pas la « terre fragile », c'est elle qui s'effrite à son contact. Alors, plutôt que de conflit, il faut parler d'une relation risquée, compromettante, en ce qu'elle entame l'intégrité d'une de ses parties, la terre et ses éléments. Et réciproquement, l'autre élément de la relation, l'homme, est entamé lui aussi dans son intégrité, il s'effrite dans cette rencontre. Ce poème n'en dit rien cependant. L'homme, pourtant, n'est pas inaltérable dans les poèmes de Lapointe, son corps aussi s'effrite, disparaît même : « terreau vorace pour annuler les corps/ et la mémoire même » (PA, p. 221). C'est l'homme ici qui est compromis par la terre (« terreau »), et ce, dans son corps et dans son esprit (« mémoire »). Cette relation n'est pas un conflit mais un danger, c'est une tension au sens physique du terme².

Nous trouvons déjà, dans *Le Vierge incendié*, une force qui entame des corps, une destruction qui ne découle pas de la rencontre de l'homme et de la terre, mais de corps humains. Elle se présente, dans sa forme la plus apparente, comme une description elliptique d'un corps, une énumération de parties de corps : « Scène tournante jambe arrondie et reins/ De chevauchée sinistre la cuisse vacillante/ Hanche des oranges canneberge un sein » (VI, p. 50). C'est comme si le poète représentait un plateau rotatif sur lequel seraient étendus des membres humains et des fruits, dont la contiguïté est si intense qu'ils échangent leur nature : la hanche devient une partie de l'orange, comme la canneberge se change en mamelon dans un rapport analogique avec le sein. Mais avant d'analyser ces échanges entre corps de différentes natures, examinons la proximité des parties de corps. Pierre Nepveu parle, en ce sens, de juxtaposition : « le corps que représente *Le Vierge incendié* n'est pas une totalité organisée, mais une

² « Force qui agit de manière à écarter, à séparer les parties constitutives d'un corps ». *Le petit Robert*.

juxtaposition de parties ou de membres »³. Il faut ajouter que les parties ou les membres n'appartiennent pas toujours à un seul corps. Plus d'une fois, les poèmes de ce recueil représentent un entremêlement de corps :

[...] et le ventre au bout des jambes et
 les seins et les épaules et les bras d'épaules 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 (VI, p. 48)

Il s'agit vraisemblablement de la représentation d'une scène érotique, comme il y en a plusieurs dans *Le Vierge incendié*. Ces scènes y partagent toutes une même particularité : l'unité des corps, la plénitude de leur rencontre, ne se réalise pas totalement. Le poète est comme un photographe qui assemble des clichés d'une scène érotique (à laquelle il participe) sans qu'il parvienne à plonger entièrement les amants dans l'indifférenciation. Bien que les corps se rencontrent et se mélangent dans *Le Vierge incendié*, il y a toujours une limite à leur fusion, un *écart* incommensurable entre le même (« le mien ») et l'autre. Par exemple, la conjonction « et », à la fin de l'extrait qui suit, représente syntaxiquement cette limite : « les bras autour du corps le vent souple des hanches et les deux ventres de ouate bien amis un et un et un et un » (VI, p. 52). Or, les scènes érotiques n'équivalent pas à un état de relâchement ou d'abandon des corps, mais à une tension entre eux. Paradoxalement, lorsque les corps se donnent et atteignent la limite de leur mélange, passent au-delà, ils ne fusionnent pas mais éclatent. Les scènes érotiques, dans *Le Vierge incendié*, correspondent, pour reprendre l'expression de Pierre Nepveu, à « une érotique de l'éclatement »⁴ :

³ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 226.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

[...]
 le lobe avec ses lèvres on se donne et tout
 ça tombe dans le vide le bon vide bleu une
 poussière de ci de là ça vous crève comme une
 bulle on vous retrouve à quatre coins de planète
 là le crâne et la cervelle molle là une jambe
 là le ventre pourriture viande à dogues
 fleurs de barbeaux (VI, p. 87)

La relation physique entre deux amants n'est pas, à première vue, un gage de rapprochement mais un démembrement ; l'érotisme, dans *Le Vierge incendié*, présente cette force.

L'éclatement des corps se radicalise, selon nous, dans *Pour les âmes*, d'une part, parce qu'il s'étend à l'échelle cosmique, la rencontre ne s'effectue pas seulement entre l'homme et la terre ou entre des corps humains mais entre tous les corps⁵, d'autre part, parce qu'il conduit à la décomposition (au sens ici de dissolution) des corps⁶. Dans une structure similaire aux scènes érotiques du *Vierge incendié*, certains passages de *Pour les âmes* représentent une juxtaposition de corps hétérogènes, comme dans cet extrait de *Psaume pour une révolte de terre* :

les muscles et la force sont pour le cœur
 et la colère
 sont pour le cœur et le beffroi de la sueur
 pour la colère des villes renfrognées
 pour le pain pour le terreau
 le terreau pour les pierres et la pluie
 la pluie pour les pierres
 et les pierres mêmes s'effritent
 et la colère et les muscles et le cœur (PA, p. 208)

Dans cette strophe, nous remarquons, d'abord, une juxtaposition qui est proposée par la conjonction « et », laquelle sépare les corps, les

⁵ Un corps, c'est-à-dire, toute chose ou objet qui possède ses propriétés matérielles particulières. A la limite, en suivant Lucrèce, nous pouvons même étendre la notion de corps à tout ce qui touche les sens tels le vent, la lumière, la chaleur. *De Rerum natura* (traduction Alfred Ernout), Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 40-42 (Livre I, 265-330).

⁶ « chaque printemps telle s'effrite la chaleur/ et l'homme de l'intérieur » (PA, p. 239).

distingue les uns des autres en les mettant en parallèle ; ensuite, un lien est créé entre ces corps hétérogènes par la proposition « pour », lien limité par le dernier vers qui reprend les termes du premier. Cette limitation toutefois est arbitraire, puisque rien n'indique la motivation du poète d'avoir choisi ces corps plutôt que d'autres : la juxtaposition de corps disparates aurait pu s'étendre à l'infini. Il faut comprendre que ce lien n'organise pas une unité des corps, un état des corps en fonction de leur forme ou de leur structure ; ce n'est pas un lien d'équivalence, ces corps ne se confondent pas, ne se fusionnent pas, mais un lien de destination : dans la distance qui les sépare, les corps se destinent les uns aux autres, s'affectent mutuellement. Enfin, cette affection consiste en une tension entre les corps qui prend la forme du seul verbe de la strophe, « effriter ». Les corps hétérogènes ne font pas partie d'un ensemble réfléchissant, d'un jeu de miroirs qui permettrait de vérifier ce qui les unit ; ces corps ont une réalité bien physique, ils s'effritent. Or, l'effritement, comme effet de la rencontre entre des corps, est récurrent dans *Pour les âmes*⁷. Il y a, d'ailleurs, plusieurs termes — une série lexicale — qui dénotent cet effet : « terreau », « fumier », « poussière », « cendres ». A la limite, nous pourrions avancer que le jugement de Dieu qui pèse sur l'homme depuis le péché originel s'applique désormais à l'ensemble des corps : « Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière ».

⁷ Le substantif « effritement » et le verbe « effriter » reviennent constamment dans *Pour les âmes*. Nous les retrouvons, mais moins fréquemment, dans un recueil qui a été publié ultérieurement, *Tableaux de l'amoureuse*. En effet, nous y notons aussi une physique des forces, qui manifeste, selon nous, une continuité avec ses recueils antérieurs. Ce que Lapointe voit et rend visible, dans les tableaux qui lui ont servi d'inspiration (les poèmes de *Tableaux de l'amoureuse* ont été écrit à partir des tableaux de la peintre Gisèle Verrault), ce sont les forces des corps. En voici un bon exemple : « que figurent le poudroisement des pastels/ l'effritement des schistes et l'érosion de l'or ?/ dans cette toile de verre habitée par le givre/ où les étoffes calcinées/ les gouffres/ s'ourlent de cendres ». *Tableaux de l'amoureuse*, Montréal, L'Hexagone, 1974, p. 14.

Jusqu'ici, nous avons observé la relation physique entre des corps dans les poèmes de Lapointe, et que celle-ci engendre deux forces qui se distinguent par leur intensité : l'éclatement qui est lié à une désorganisation du corps, c'est-à-dire à un éparpillement de parties de corps, à un démembrement, et l'effritement qui correspond à la décomposition intense de celui-ci et de ses parties. Pourtant, derrière leur distinction, ces forces se rejoignent, puisque l'effritement n'est, de fait, qu'une amplification de l'éclatement : ces forces sont, pour ainsi dire, de même nature. D'ailleurs, elles conduisent, dans leur accomplissement, au-delà de la limite du corps, dans un espace vide⁸ où le corps s'annule : « (le plongeur caresse ainsi — la/ tentation d'être possédé par l'eau définitive/ ou de franchir interminablement l'espace,/ démembré, muet, jusqu'à ne plus être » (*PA*, p. 222). Le dernier vers, qui présente le mouvement extrême de l'éclatement, le démembrement d'un corps « jusqu'à ne plus être », rejoint l'effritement et en déploie toute sa dimension, soit la négation des corps : la mort. A la différence de ces forces, la mort est une *menace* qui pèse sur les corps dans *Pour les âmes*.

la fleur ne pénètre en la fille que hantée par la mort
et s'y construit une fragilité

elle craint qu'une ville ne périsse
brûlée
ses hommes ses maisons
les jardins dans la pierre

saison pernicieuse menacée de mort (*PA*, p. 227)

« La terre nous menace » (*PA*, p. 219), comme nous menaçons la terre. La relation compromettante, risquée entre les corps se déplace sur un autre plan.

⁸ Pour reprendre les vers du *Vierge incendié* cités plus tôt, la rencontre entre des corps mène au vide : « on se donne et tout ça tombe dans le vide ».

La menace de mort

Si nous parlons de *menace* de mort, il faut ajouter, au plan des forces physiques, des forces brutes des corps que nous analysons depuis le début, un autre plan qui s'en distingue et le continue à la fois : le plan des facultés humaines. Seuls les hommes ont la capacité d'avoir peur de la mort, d'être angoissés par la décomposition des corps, de leur corps. Les forces brutes des corps se doublent ainsi d'une tension psychique : ces forces ne sont plus seulement physiques, elles produisent aussi un stress psychique, une tension de l'âme : une menace de mort. La menace de mort est l'un des ressorts de l'imagination chez Lapointe. « Menace », puisque la mort n'est jamais effective dans ses poèmes, elle est toujours une *possibilité* qui « affole », qui fait « peur » mais qui ne se réalise pas. C'est pourquoi il n'y a aucune image de la mort comme conséquence de la relation compromettante entre les corps dans *Pour les âmes*. Ce qui est mort, « les morts », est un état que le poète condamne et veut changer (« lâches sont les morts! », *PA*, p. 205). Mais pour l'instant, examinons ce qui provoque une menace de mort dans ses poèmes, puisque le poète nous en donne plusieurs images. Par exemple, elle est l'angoisse des enfants face au danger nucléaire dans le dernier poème du recueil, *ICBM (Intercontinental Ballistic Missile)* : « les enfants se recroquevillent comme des feuilles brûlées » (*PA*, p. 260). Cette comparaison crée une ambiguïté, car même s'il s'agit bien d'angoisse ou de peur — « recroqueviller » signifie, pour des personnes, « se blottir », au sens de se mettre en sécurité, ce qui place les enfants dans un rapport indirect avec la mort : ils ne sont pas morts, ils la *craignent* —, ce vers pourrait figurer la mort des enfants qui, comme « des feuilles brûlées », se rétractent, se dessèchent, jusqu'à ce qu'ils s'effritent, se décomposent, soient réduits en poussière. Seulement, cette interpréta-

tion, qui donnerait une connotation catastrophiste au poème, nous apparaît problématique puisque certains de ses vers sont optimistes : « chaque jour étonné tu reprends terre/ cette nuit n'était pas la dernière » ; ou encore : « aurore mauvaise dont je sais à la traverser/ qu'elle n'est pas définitive » (PA, p. 259). En revanche, l'ambiguïté de la comparaison est significative, car la peur de la mort, comme menace de négation des corps, rejoint les forces d'éclatement et d'effritement : ce sont elles qui affolent et qui font peur aux enfants.

Les corps éclatent et s'effritent dans les poèmes de Lapointe, sans jamais être niés cependant. Étant travaillés effectivement par des forces, ils sont en mouvement, s'agitent, ils ne peuvent donc pas être morts. D'ailleurs comment l'éclatement et l'effritement pourraient-ils agir comme forces sur un corps qui ne *serait* plus ? Ces forces ne réalisent jamais la mort, bien qu'elles soient ce qui y mène : elles ne sont pas la mort, ce sont des forces physiques qui, en étant récupérées comme tension psychique, comme une *possibilité*, deviennent des *images* de la menace de mort.

L'ouverture sur la vie et l'accouplement

Et si l'éclatement et l'effritement répondaient à une ouverture sur la vie dans *Pour les âmes*, sans cesser d'être des images de la menace de mort ? Si ces forces, en tant que mouvement ou action sur des corps, étaient à l'origine de la production de corps ? Une chose est certaine, ces forces, en tant que forces, sont nécessairement en vie, affirment la vie, et si nous suivons l'idée de Georges Bataille selon laquelle la vie est produite par la décomposition de la vie⁹, elles seraient même liées à la propagation de la vie des corps. Or, c'est dans le frôlement de la mort, dans cet instant d'incertitude face à la mort,

⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 62.

que les corps donnent l'impression la plus intense de la vie. « L'épreuve du corps, souligne Michel Biron à propos du poème *Psaume pour une révolte de terre*, est donc une expérience au sens fort, étymologiquement l'épreuve d'un danger¹⁰ ». Nous dirions plutôt que l'expérience du corps est « la traversée d'un danger¹¹ », une transgression de la menace de mort, comme condition nécessaire pour qu'un corps affirme la vie. Cette traversée rappelle, sans doute, le caractère régénérateur du mythe du Phénix, mythe que Lapointe a bien su imaginer dans les premiers vers de *Építaphe pour un jeune révolté* : « tu ne mourras pas un oiseau portera tes cendres » (PA, p. 224). De même, ce mythe était lié au « feu » qui « provoque à la fois la mort et la renaissance » des corps dans la poésie néo-pétrarquiste¹². Or, le « feu » et le « soleil » sont des images récurrentes et souvent en rapport avec le corps dans *Pour les âmes* : « ainsi es-tu/ feu de corps » (PA, p. 247). Seulement, même si l'analogie avec ce mythe est probable, il y a tout de même une différence qui nous interdit de la poursuivre. En effet, les corps, chez Lapointe, éclatent et s'effritent (il faudrait peut-être

¹⁰ Michel Biron, « Idéologie et poésie : un poème de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, n° 40, automne 1988, p. 107.

¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe, dans *La poésie comme expérience*, interprète l'expérience comme « la traversée d'un danger » à partir d'une analyse étymologique de Roger Munier (réponse à une enquête sur l'expérience, in *Mise en page*, n° 1, mai 1972). Je reproduis intégralement la citation de Munier dans l'ouvrage de Labarthe puisqu'elle précise ce que nous entendons par expérience : « Il y a d'abord l'étymologie. *Expérience* vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri*, que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l'idée de *traversée*, le passage : *peirô*, traverser ; *pera*, au-delà ; *peraô*, passer à travers ; *perainô*, aller jusqu'au bout ; *peras*, terme, limite. Pour les langues germaniques on a, en ancien haut allemand, *faran*, d'où sont issus *fahren*, transporter et *führen*, conduire. Faut-il y ajouter justement *Erfahrung*, expérience, ou le mot est-il à rapporter au second sens de PER : épreuve, en ancien haut allemand *fara*, danger, qui a donné *Gefahr*, danger et *gefährden*, mettre en danger ? Les confins entre un sens et l'autre sont imprécis. De même qu'en latin *periri*, tenter et *periculum*, qui veut d'abord dire épreuve, puis risque, danger. L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'expérience est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger ».

¹² Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Le mythe du Phénix et la poétique de la métamorphose dans le lyrisme néo-pétrarquiste et baroque », in *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p. 162 et sq.

dire ici, en changeant de registre, qu'ils se consomment), non pas dans une logique d'auto-engendrement mais d'ouverture (ici au sens de contact entre l'intérieur et l'extérieur) : ce sont des corps qui s'ouvrent pour rejoindre d'autres corps, comme les amants qui, en éclatant dans l'amour, en se multipliant, affirment la vie. A sa manière, Bataille a déjà imaginé ce mouvement ambigu de la mort et de la vie :

Que la mort soit aussi la jeunesse du monde, l'humanité s'accorde à le méconnaître. Un bandeau sur les yeux, nous refusons de voir que la mort seule assure sans cesse un rejaillissement sans lequel la vie déclinerait. Nous refusons de voir que la vie est la chausse-trappe offerte à l'équilibre, qu'elle est tout entière l'instabilité, le déséquilibre où elle précipite. C'est un mouvement tumultueux qui appelle incessamment l'*explosion*. Mais l'*explosion* incessante ne cessant pas de l'épuiser, elle ne se poursuit qu'à une condition: que ceux des êtres qu'elle engendra, et dont la force d'*explosion* est épuisée, cèdent la place à de nouveaux êtres, entrant dans la ronde avec une force nouvelle¹³.

Les corps ne sont jamais hermétiques, ils « explosent », se traversent, s'accouplent, pour engendrer d'autres corps, qui s'accoupleront et se multiplieront... Ce qui ne meurt pas dans cette continuité de corps, c'est la vie, c'est-à-dire la force qu'ils ont d'engendrer d'autres corps, d'autres formes. C'est un véritable programme vital qu'imagine Lapointe, et qu'avait déjà imaginé Épicure en affirmant que « rien ne naît de rien »¹⁴, et, à sa suite, Lucrèce : « connexions diverses, densités, chocs, rencontres, mouvements, grâce auxquels se forme toute chose »¹⁵. En somme, il contrôle, par imagina-

¹³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 66-67 (nous soulignons). Lapointe reprend pratiquement le même argument que Bataille lorsqu'il parle de la continuité de la vie : « Il s'agit de recréer le monde, au jour le jour, sans quoi il sombrerait dans le chaos, de recréer le monde, homme par homme, de vaincre la mort par la continuité des vies et chacune est importante et d'autant plus qu'elle diffère et *prend à la précédente une part de ce qu'elle donne à la suivante* », Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », in Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 204 (nous soulignons).

¹⁴ Épicure, « Lettres à Hérodoté », in Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres 2*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 227.

¹⁵ Lucrèce, *op. cit.*, p. 52 (Livre I, 633-635). Il serait probablement intéressant de lire Lapointe à la lumière d'Épicure ou de Lucrèce, d'une part, parce qu'ils ont réfléchi, amplement, sur le

tion, les forces des corps en abolissant les parallèles entre eux, comme dans ces vers où il confond la force d'éclatement avec une autre force, l'accouplement : « dans l'éclatement des parallèles/ dans l'accouplement des poutres et de la lumière/ les domestiquant » (PA, p. 241).

L'ouverture sur la vie est un autre élément de l'imagination de Lapointe, lequel lui permet de saisir la vie en établissant un contact entre des corps. Elle prend la forme, dans ses poèmes, de l'accouplement. Dans son aspect le plus apparent, cette forme est un état des corps, c'est-à-dire une manière d'être des corps qui se voit dans les images qui suggèrent leur interpénétration sans toutefois les plonger dans l'indifférenciation : « aciers de couleurs aluminium titanes/ impassibles alliages/ nos os futiles reposent dans leurs chairs » (PA, p. 210). Il y a, dans ces vers, un mélange de propriétés qui est proposé par l'accouplement de corps métalliques (un composé de différents métaux : « alliages ») et de corps humains : ceux-là sont mous (« leurs chairs »), tandis que ceux-ci sont représentés dans ce qu'ils ont de plus dur, leurs os. Ce mélange de propriétés n'est peut-être pas étranger au fait que tous les corps sont animés par des forces analogues : « et le sang circulera/ au même titre que les automobiles/ dans le béton et la verdure » (PA, p. 225). Contrairement à la Méduse qui veut maîtriser les corps en les figeant du regard, le poète les contrôle en leur donnant la *vie*, en imaginant les corps, même les plus durs, en chair : « pour le contrôle du monde le paysage n'a ses arbres et ses pierres qu'en fonction de l'œil que lui porte la chair » (PA, p. 249).

Cependant, les images qui suggèrent l'accouplement ne sont pas nombreuses dans *Pour les âmes*, contrairement au *Vierge incendié* où nous en retrouvons plusieurs, particulièrement dans les sections *Vos ventres lisses* et *On dévaste mon cœur*. Nous pouvons dire que le poète

corps et ses forces, d'autre part, parce qu'ils ont voulu, avec de telles réflexions, désamorcer les superstitions religieuses qui découlent, notamment, de l'ignorance du travail des corps.

s'attache plus à représenter, dans son premier recueil, l'état morcelé, fragmenté de corps (des membres et des parties) dans l'accouplement, tandis que dans *Pour les âmes*, il tente de saisir *ce* qui pousse les corps à se rencontrer et à se morceler : des forces. En ce sens, l'accouplement est un état des corps, mais aussi, et particulièrement dans *Pour les âmes*, elle rend visible *ce* qui incite les corps à se rencontrer, à savoir des forces, qui ne sont pas, toutefois, sur le même plan que les forces physiques (éclatement, effritement), ce sont des forces plus fondamentales, les forces premières des corps : le *désir* et la *volonté*. En réunissant ces plans, nous retrouvons, en quelque sorte, le processus normal et naturel de transformation des corps : les corps se désirent et se veulent ; s'ouvrent et se décomposent ; se multiplient et affirment la vie... Le poème *Gravitations* donne à voir clairement et intensément ce processus. Par son rythme et ses images, ce poème est un hymne à la vie :

le corps se divise pour le plaisir
 et la satisfaction
 [...]
 les objets se convoient
 les uns les autres
 [...]
 la forme de l'oraison nous réunit dans les îles

là nous aimerons les soleils
 quelle mer aussi chaude aussi sauvage que
 ton corps !
 nous l'aimerons
 adversaires de la mort

tu dormiras dans mon épaule population
 [...]
 le cœur s'émaille dans l'émoi
 ô végétation ô lumière
 fécondation des espèces
 ainsi
 nous nous fîmes ennemi des parallèles
 [...] (PA, p.215-217)

La puissance du corps : l'âme

Il faut comprendre maintenant le fonctionnement de ces plans. En présentant des forces du corps (nous pourrions dire ses forces secondaires), Lapointe parvient à imaginer les forces primaires des corps, c'est-à-dire le moteur qui pousse les corps les uns vers les autres. La distinction entre ces deux types de forces équivaut aux forces physiques et aux tensions psychiques. Par exemple, l'accouplement correspond à la fois à la rencontre entre deux corps (force physique) et au jeu paradoxal de la possibilité de la mort et de l'ouverture sur la vie (tension psychique). L'accouplement est à la fois ce qui fait peur : « j'irai dormir dans l'effroi des alliages/ sous la menace des vitesses/ coffré » (PA, p. 235), et ce qui excite : « des hystéries cajolantes comme la fusion des corps » (PA, p. 224). Le sentiment de crainte naît, d'un côté, de l'état d'impureté que suppose l'accouplement, état où les caractères spécifiques des corps s'échangent nécessairement, « la menace des vitesses » pourrait figurer un tel échange, de l'autre, il découle de l'état d'enfermement (« coffré »), c'est un sentiment de frissons (on entend le mot froid dans « effroi »)¹⁶, de mort qui surgit lorsque le poète imagine son corps (des corps) entremêlé avec d'autres corps, des corps métalliques en l'occurrence (« alliages »). De son côté, l'excitation découle de l'ouverture d'un corps vers d'autres corps, c'est une sorte de délire, une fête, un jeu¹⁷ ; en d'autres mots, une multiplication de corps.

Les poèmes de *Pour les âmes* ne représentent pas l'état des corps mais présentent ce qui active les corps à partir de leurs forces physiques. Pierre Nepveu a remarqué ce passage des forces physiques à ce qui les active à partir d'éléments différents : « chez Lapointe se

¹⁶ Comme dans ce poème : « dans la glaise l'amante ancienne et blanche/ dans le calcaire l'espace tendre de ses os/ dans le plumage d'un oiseau/ une planète de frissons » (PA, p. 234).

¹⁷ Pierre Nepveu a intitulé la section où il analyse *Pour les âmes*, dans *Les mots à l'écoute*, « L'histoire, la fête, le jeu ».

produit un éclatement du territoire au profit du pur espace, de la *pure énergie* »¹⁸. Les plans des forces physiques et des tensions psychiques s'accordent assez bien aux figures principales du recueil, soit au corps et à l'âme. Le corps et l'âme ne sont pas, dans le recueil, des entités antagonistes, des principes à jamais irréconciliables chez l'homme, ce n'est pas un dualisme ; « âme » ne signifie pas le principe spirituel, transcendant et immuable, mais plutôt la sensibilité et la pensée : « le mot âme est un triste mot, galvaudé ; mais âme signifie : insatisfaction de l'existant, quel qu'il soit. Ame est très terre à terre : joie, colère, bonheur, fureur, justice, beauté »¹⁹. L'âme représente la gamme complète de la sensibilité et de la pensée des corps ; elle en est l'énergie, leurs forces primaires, et les forces physiques (secondaires) constituent une sorte de continuation de cette énergie²⁰. En fait, le corps et l'âme communiquent, s'entrecourent — sans âme le corps ne s'actualise pas, sans corps, l'âme ne peut se rendre visible. Même si le corps et l'âme constituent des plans différents, ils sont structurellement similaires pour le poète : « le corps se divise pour le plaisir/ et la satisfaction/ ainsi est cette âme » (*PA*, p. 214). Comme le corps, l'âme n'est pas une totalité organisée, elle est ouverte à la transformation, à la métamorphose et au plaisir ; elle est plurielle et en mouvement²¹. A la fin de *Blues*, la terre n'est plus soumise à l'action du corps de l'homme mais à celle des âmes :

nous sommes désolés à la fin
comme une terre sans homme
livrée au lichen

¹⁸ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 18 (nous soulignons).

¹⁹ Paul-Marie Lapointe, « Poésie sociale et morale », in Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 200.

²⁰ Chez Aristote, par exemple, l'âme est la « réalisation première » d'un corps naturel, ce qui l'active ou actualise sa puissance. Cette « réalisation première » suppose qu'il reste un certain potentiel du corps à réaliser. Les forces physiques réalisent ce potentiel. Voir Aristote, *De l'âme* (I, 1, 402a ; II, 1, 412 a-b).

²¹ La plupart des Grecs avant Aristote croyait que le principe des corps, l'âme, était un mouvement, même Platon est critiqué par le Stagirite. Sur le mouvement de l'âme, voir Aristote, *De l'âme* (I, 2, 404 b, 405 a-b, 3, 406 a-b).

à la mer abandonnée
et aux autres espèces

celles qui rampent et celles qui creusent
celles qui s'élèvent et s'abaissent d'un
même mouvement

les âmes (PA, p. 258)

Comme le corps, l'âme est une force mais à un degré différent, c'est une puissance, une « pure énergie » : l'âme est la *volonté* et le *désir*, la pensée et la sensibilité du corps : « Elle [la poésie] cherche à récupérer l'âme de l'homme, l'âme du réel »²². Comme nous l'avons noté plus tôt, le poète *anime* tous les corps (pas justes humains), de sorte que la volonté et le désir sont les principes de tous les corps, leur mouvement initial. Bien entendu, parler de volonté et de désir à l'égard d'un corps non humain relève sans doute de l'anthropomorphisme, mais comment le poète pourrait-il parler autrement des principes qui animent les corps ?²³ Somme toute, Lapointe fait sien, mais à l'échelle cosmique, ce fragment de Novalis : « Poésie = *art de mettre en mouvement le fond de l'âme* »²⁴.

Le ressort de l'imagination de Lapointe dans *Pour les âmes* oscille entre deux éléments : la puissance et les forces physiques. Cette énergie qui veut et désire et ces forces qui peuvent multiplier les corps et affirmer la vie dévoilent, en dernière analyse, le principe de l'imagination de Lapointe qui pourrait être formulé ainsi : tout corps vivant ne peut être et *ne doit* être figé ; il est fondamentalement un *mouvement d'ouverture*. Nepveu corrobore, en quelque sorte, cette formulation lorsqu'il soutient que les poèmes de Lapointe redonnent « au réel sa mouvance essentielle, cette hésitation entre la présence et

²² Paul-Marie Lapointe, « Poésie sociale et morale », p. 200.

²³ Il ne se gêne pas pour dire que « les objets se *convoitent*/ les uns les autres » (PA, p. 214, nous soulignons).

²⁴ Novalis, *L'Encyclopédie* (traduction Maurice de Gandillac) Paris, Minuit, 1966 [1798], p. 309 (fragment 1370).

l'absence, entre la forme et l'informe. En un mot peut-être : *animer* le réel »²⁵. Or, la voix du poète ne correspond pas à la parole de Dieu, celle qui délivre du mal, qui « guérit » en rassemblant les « brebis » dispersées, mais à un recommencement perpétuel du monde : « une parole et tout est à refaire/ dieu même/ son crachat de terres et de soleils » (*PA*, p. 255). Le poète ne fige rien dans ses poèmes, n'embrasse rien dans sa totalité, même sa conscience, tout est constamment en fuite, en transformation, en perpétuelle gravitation pour reprendre le titre d'un des poèmes du recueil, ou comme dans les premiers vers de *Blues* : « ainsi/ pour la perversité/ [...] comme la création du monde et sa fin » (*PA*, p. 249). De même que le monde d'Héraclite, celui de La-pointe est un flux continu : « danaïdes/ les fleuves coulent/ avec eux les villages » (p. 209). Ces vers condensent, à la fois, l'image du mouvement (« les fleuves coulent ») et celle de la perpétuité suggérée par ces femmes (Danaïdes) qui ont été condamnées à verser de l'eau dans un tonneau percé pour avoir assassiné leur mari. Cette malédiction symbolise, pour Lucrèce²⁶, l'insatiabilité du désir de l'homme : comme le tonneau des Danaïdes, l'homme ne pourra jamais remplir son désir, le saturer :

De même repaître sans cesse les désirs de notre âme ingrate, la combler de biens sans pouvoir la rassasier jamais, à la manière des saisons lorsque, dans leur retour annuel, elles nous apportent leurs produits et leurs grâces diverses, sans que jamais pourtant notre faim de jouissances en soit apaisée, c'est là, je pense, ce que symbolisent ces jeunes filles dans la fleur de l'âge que l'on dit occupées à verser de l'eau dans un vase sans fond, que nul effort ne saurait jamais remplir²⁷.

La malédiction représente donc pour l'homme une vie de travail à laquelle rien ne pourra mettre un terme, puisqu'elle poursuit le dessein

²⁵ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 205.

²⁶ Selon Henri-Paul Jacques, après les *Dialogues apocryphes* d'Axiochos (Pseudo-Platon), la deuxième allusion aux Danaïdes se trouve dans *De Rerum Natura*. Voir *Mythologie et psychanalyse. Le châtime des Danaïdes*, Ottawa, Leméac, 1966, p. 40-43.

²⁷ Lucrèce, *op. cit.*, p. 151 (Livre III, 1003-1010).

de combler ce qui n'a pas de commune mesure²⁸. En ce sens, à la suite des « villages », nous pourrions dire aussi que les hommes sont pris dans l'écoulement d'un fleuve : « dans le mois du saumon s'installent les/ villages les mairies/ les pêcheurs à la ligne/ les capitales polies de main de mort » (*PA*, p. 220).

Le principe de l'imagination de Lapointe dévoile un lieu des plus instables, fait de rencontres entre antinomies, le sacré et le profane, l'archaïque et le moderne, la chaleur et le froid, etc. — la préposition « entre » revient d'ailleurs très souvent dans le recueil — et de mouvements rebelles, comme dans cet extrait où un mouvement habituellement horizontal devient vertical : « les fleuves s'élèvent colonnes de plaisir » (*PA*, p. 251). Le poète défait les cloisonnements et les catégories communes — n'est-ce pas un des buts de la poésie moderne ? —, le grand espace est maintenant à l'intérieur de l'homme (*Hibernation*), les hommes de préhistoire côtoient les missiles (*Le temps tombe*) et c'est la neige qui est chaleureuse (*Janvier — quêtes de chaleurs 2*). L'imaginaire du poète se situe dans des *entre-deux* où il ne peut y avoir d'entéléchie, c'est-à-dire où aucun être n'atteint une forme définitive et parfaite, où aucun corps ne polit ses contours. De fait, les corps imaginés par le poète se retrouvent souvent entre la forme et l'informe, traversés par d'autres corps, en transformation, en pleine puissance :

comme par la pluie
ou la passion
je suis traversé par une musique en larmes

coléreuse amoureuse
frappée de jungle accablée de chaînes
travailleuse de fouet

plus souple que la démarche d'une amoureuse au cours de
l'amour
et comme elle se transperçant

²⁸ Dans le poème de Lapointe, nous trouvons, quelques vers avant celui des « danaïdes », une allusion à un travail vain : « mes agités/ futiles/ travailleurs » (*PA*, p. 208).

faisant la terre entière chavirée

criante (PA, p. 233)

Alors, plutôt que de parler de « métamorphose » des corps chez le poète, il faudrait dire « catamorphose », si nous prenons ce terme au sens que nous donnons à « catabolisme », c'est-à-dire « la phase du métabolisme qui comprend le processus de dégradation des composés organiques, avec dégagement d'énergie »²⁹.

Néanmoins, cet *entre-deux* n'est pas entièrement chaotique, car derrière sa confusion apparente, il a une direction. En effet, il s'agit d'un mouvement du corps à l'âme, des forces physiques à l'énergie des corps. Mais attention, ce mouvement ne s'identifie pas à une sorte d'élévation spirituelle ou de pneumatologie, « l'âme est très terre à terre » pour reprendre Lapointe. Cet *entre-deux* est un passage du monde des forces au monde de la puissance, un passage de la réalité perceptible à une réalité imperceptible³⁰ qui conduit l'imagination à sa limite : « Terre glaise et deux/ visions imperceptibles deux bouches dans une bouche/ une bouche en deux bouches » (VI, p. 47). L'expérience du corps chez Lapointe mène à la limite du corps, là où ses forces physiques se comparent à son intensité : « comme l'éternité même le moment entre la négation des corps et les corps éclaboussant l'espace [...] ainsi es-tu/ feu de corps » (PA, p. 247).

²⁹ *Le Petit Robert*.

³⁰ Cette « réalité imperceptible » n'est pas sans lien avec la « destination suprasensible » dont parle Kant dans l'analytique du sublime, une sorte de « totalité absolue » de la nature qui ne peut être connue mais conçue subjectivement par la pensée. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985 [1790], p. 212 (traduction collective). Peut-être est-ce cette « destination » qu'avait en tête Lapointe lorsqu'il a repris le terme « réel absolu » de Novalis pour intituler l'ensemble de ses premiers recueils ? Comme tous les romantiques d'Iéna, Novalis poursuivait, dans un rapport ambigu, la philosophie de Kant (c'est l'hypothèse que soulèvent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dès le premier chapitre de *L'absolu littéraire*, p. 39-52). Cela se donne à voir par exemple lorsqu'il parle du poème comme d'une « haute réalité » ou d'un « produit supérieur ». Voir *L'encyclopédie*, p. 324 (fragments 1457).

L'« éternité même » est le comparant du feu du corps, c'est-à-dire son énergie, ou en termes plus connus, son désir et sa volonté :

à regarder de façon perverse les aurores et les couchers,
aussi loin que porte le message de la ligne
inter-mondes, comme les jambes les plus délicieuses

et l'éternel
nous le saluâmes (PA, p. 218)

Dans ce regard axé horizontalement et non verticalement (vers les aurores et les couchers), dans ce regard pervers « sur les jambes les plus délicieuses »³¹, se dévoile l'éternel et l'âme (nous le saluâmes³²). Ainsi, à la limite du monde et du corps apparaît un autre monde, non pas au-dessus ou en-dessous mais à travers le monde physique, comme si ce dernier était une surface qui dévoilerait un fond agité, peuplé de volonté et de désir³³. Ce début de poème figure assez bien ce que nous essayons de dire : « le cristal de la mer/ (car je la survole) :/ transparence où se meuvent des chaleurs/ et la fluidité manuelle du vent » (PA, p. 232)³⁴. Lapointe cherche à faire ressortir ce fond agité à travers la représentation des forces physiques. « A travers cette représentation », parce que ces forces constituent une surface qui se dévoile en première analyse : à la limite du monde physique, le poète conçoit un monde intensif fait de volonté et de désir, l'âme. C'est le passage du

³¹ Si nous poussions un peu notre lecture, nous pourrions dire « entre les jambes ». Ce qui nous ferait penser à la scène où madame Edwarda, en écartant les jambes, montre ses « guenilles » au protagoniste en se comparant à l'éternel : « je suis Dieu » dit-elle. (Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Paris, 10/18, 1973 [1956], p. 23). Chez Lapointe, nous trouvons d'autres passages qui suggèrent un regard pervers, plein de désir, « entre les mondes » : « sur les passerelles de nylon/ entre les mondes/ vacillent les tendres hanches des filles » (PA, p. 259).

³² Pierre Nepveu avait déjà remarqué, avant nous, cette terminaison du verbe dans *Les mots à l'écoute*.

³³ Notre réflexion rejoint, ici, le jeu dissonant de l'apollinien et du dionysiaque tel que pensé par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. En effet, c'est à travers la forme stable et perceptible d'Apollon que se manifeste le monde énergétique et chaotique de Dionysos. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

³⁴ Nepveu a dit, en analysant *Le Vierge incendié*, que « la "mer" possédée est la mer en délire, l'espace même où se construit le désir », *op. cit.*, p. 214.

corps à l'âme, cet *entre-deux* mondes, que nous présente Lapointe : entre les mondes voyagent des tendresses et des cœurs (*PA*, p. 224).

La volonté et le désir, la possession et l'amour

Pour conclure ce chapitre, nous essayerons de rendre plus compréhensible le principe de l'imagination du poète en donnant consistance à cet *entre-deux* intensif. Toujours à partir des mêmes préoccupations, analysons, cette fois, comment la possession et l'amour (termes récurrents dans son recueil) rendent visibles, une fois de plus, la puissance du corps, la volonté et le désir.

La possession, comme forces de rencontres entre des corps dans *Pour les âmes*, se pose toujours au futur, elle est en aval, dans une sorte d'horizon infini. Par exemple, la possession, dans *Psaume pour une révolte de terre*, donne le ton à la deuxième partie du poème. En effet, l'homme qui, dans la première partie, est « petit », « mort », « humilié », etc., reprend vie dans la deuxième en *voulant* posséder la terre. De la première à la deuxième partie du poème s'effectue un passage de la faiblesse à la volonté, passage qui se réalise précisément à la fin de cette strophe : « dieu que l'hiver est dur mais précède mai) ainsi cette guerre pacifiante apporte une terre propice nous la voulons » (*PA*, p. 210). Dès ce moment, l'effroi, l'indécision, la futilité, etc., de l'homme se changent en une volonté de posséder (la terre) qui se manifeste dans des rencontres entre des corps.

(les appels s'enracinent
 tiennent à la fécondité des cuivres et du blé
 nous les enlaçons dans la profondeur de côtes
 dans la ruche de l'effroi)
 [...]
 possession prophétique
 mère des plaisirs (*PA*, p. 211, 212)

Ce n'est pas le but de la possession qui est la « mère des plaisirs », mais la possession comme puissance, à savoir comme quelque chose qui est toujours à venir : la possession, qui est de fait un pouvoir, devient une puissance (il faut entendre ici au sens de virtualité) lorsqu'elle est reportée dans l'avenir. En ce sens, la « possession prophétique » rejoint l'idée qu'il y aura toujours une rencontre en puissance au-delà des rencontres. Cette idée reprend le principe d'imagination du poète, soit un *mouvement d'ouverture* qui multiplie les rencontres entre des corps à l'infini (perpétuelle transformation, « catamorphose »), ce qui rend impossible une rencontre *une et définitive*. De cette perspective, un corps rencontre d'autres corps mais ne parvient jamais à en posséder un entièrement. Or, cette idée d'une rencontre toujours axée dans un horizon prophétique donne consistance à la volonté. En effet, si les possibilités de rencontres étaient épuisées, la volonté, comme énergie du corps, le serait aussi. La volonté est donc une *qualité infinie* des corps, une puissance irréductible. Mais sans doute faut-il analyser un autre élément, l'amour, pour que nous puissions articuler la raison pour laquelle la volonté ne s'épuise pas chez Lapointe.

L'amour, chez Lapointe, ne correspond pas tout à fait au mouvement de rencontre entre les corps, mais à un autre mouvement, celui de l'incommensurabilité de la rencontre des corps, c'est-à-dire que, bien que les corps se chevauchent, s'interpénètrent, leur fusion ne s'accomplit jamais entièrement. En d'autres termes, il n'y aura pas de fusion totale, définitive, qui subsumerait toutes les autres et qui plongerait les corps dans l'indifférenciation complète. Un peu comme le tonneau de Danaïdes qui ne peut être rempli, la rencontre entre les corps est incommensurable. Il restera toujours un écart de forces entre deux corps dans l'amour — « entre le même et l'autre », comme nous l'avons noté dans *Le Vierge incendié*. Cet écart révèle la puis-

sance de l'amour, le désir, que Michel Biron associe à une « altérité permanente » dans *Pour les âmes* : « le désir d'un corps adverse implique l'assomption d'une altérité permanente »³⁵. Les deux premiers vers de *Pour les âmes* annoncent, à leur façon, cette incommensurabilité de la rencontre dans l'amour : « nul amour n'a la terre qu'il embrasse/ et ses fleuves le fuient » (*PA*, p. 207). En définitive, cet *écart* est la condition de possibilité de l'amour et de la possession :

mexique de mon amour terre lointaine
nous te posséderons

quoi qu'il en soit terre
nous qui sommes neiges et fleuves
gel et friandises
nous qui adorons les gratte-ciel et les arbres
nous te posséderons
tu seras notre frère devrais-je dire

car nous sommes séparés par une épée (*PA*, p. 254)³⁶

Dans une visée heuristique, nous avons fait une analyse volontairement abstraite — c'est-à-dire en dehors de toutes préoccupations poétique, politique, sociale, etc. — des poèmes de *Pour les âmes*, en relevant le passage des forces à la puissance du corps, pour atteindre le principe de l'imagination de Lapointe. En cheminant vers ce principe et en le formulant, nous avons offert un premier aperçu de l'expérience poétique de Lapointe. En effet, nous avons remarqué comment les images du poète tendaient vers la limite des corps, pour rendre visible ce

³⁵ Michel Biron, *op. cit.*, p. 107.

³⁶ Les deux derniers vers rappellent l'épisode où Tristan est séparé d'Iseut par la lame d'une épée. Cette séparation, qui symbolise l'interdit de la chair (les amants dorment comme des frère et sœur), témoigne de la pureté de leur amour, l'élevant ainsi, au-delà de l'action physique, à la puissance. C'est ainsi que la tension narrative dans *Tristan et Iseut* se développe en suivant la potentialité croissante de l'amour des amants qui ne peuvent accomplir une union charnelle : « Oui, ami Tristan, nos vies sont enlacées et tissées l'une à l'autre. Et moi, comment pourrais-je vivre ? Mon corps reste ici, tu as mon cœur ». Joseph Bédier, *Le roman de Tristant et Iseut*, Paris, 10/18, 1981, p. 127. Pour la scène de l'épée, p. 97.

ce qui active et anime leurs forces. Le mouvement perpétuel des corps nous a dévoilé le principe de l'imagination de Lapointe, c'est un imaginaire qui tend vers ce qui n'a ni commune mesure ni formes accomplies : un imaginaire de l'*infini*. Par exemple, à la fin du chapitre, nous avons vu que c'était à travers la rencontre physique entre des corps que se sont affirmées les possibilités infinies de rencontres³⁷. Or, nous croyons que la condition pour dévoiler le mouvement fondamental de son expérience poétique était de trouver un élément assez général qui pourrait se retrouver dans tous les aspects de son œuvre, même les plus prosaïques. Maintenant, il nous reste à développer un tel principe, qui, comme nous le verrons, entretient un nouveau rapport avec le transcendantal, car bien qu'il s'agisse du mouvement d'un plan à un autre (du corps à l'incorporel), c'est un mouvement intérieur et non extérieur (c'est *dans* les forces physiques que se dévoile la puissance). Nous aborderons donc la pensée de Deleuze pour faire écho à ce principe, en espérant lui donner ainsi plus de relief afin qu'il puisse déterminer, avec plus de justesse, le mouvement fondamental de l'expérience chez Lapointe.

³⁷ Nous devons retenir, par-dessus tout, le fait que l'éclatement et l'effritement des corps ne constituent pas une volonté entièrement nihiliste chez Lapointe, car ce n'est que par ces forces que les corps s'ouvrent et actualisent de nouvelles possibilités de rencontre. Nous verrons, au dernier chapitre, que la langue comme corps, dans l'œuvre de Lapointe, éclate et s'effrite pour actualiser ses potentialités, et non pas pour s'annihiler.

DEUXIEME CHAPITRE

II^e CHAPITRE — L'éthique de la pensée chez Gilles Deleuze : vers un dépassement du concept de la transgression

Je serai toujours de l'autre côté de la force...
Paul-Marie Lapointe

Gilles Deleuze a écrit beaucoup de livres et créé de nombreux concepts à partir de domaines divers, tels la littérature, la peinture, la musique, le cinéma, etc. Ses lectures, que nous pouvons sans doute qualifier d'universelles, ont donné lieu très souvent à des rencontres inédites, parfois controversées, qui s'avéraient assez généreuses pour déplacer la conception que nous avons d'un auteur, d'une œuvre, d'un genre, etc. Deleuze a une définition de la création qui s'accorde avec son travail. En effet, le créateur, pour lui, se situe dans un entre-deux, à l'affût de nouvelles rencontres qui repoussent les limites de la pensée, il actualise, en d'autres termes, la puissance de la pensée en multipliant ses horizons. Si nous voulons représenter sa conception de la pensée, nous pouvons imaginer une chaîne infinie dont chaque maillon peut se multiplier lui-même à l'infini. Même s'il ne l'a jamais formulée de cette manière, la pensée est constituée, pour lui, de deux éléments distincts. Le premier correspond à son *fonctionnement* dont la qualité est l'invariabilité, le second représente ses contenus qui, eux, sont altérables sous l'effet du fonctionnement de la pensée. Or, l'aspect créateur de la pensée réside dans son fonctionnement, puisque ce n'est pas ce que nous pensons mais la manière de penser qui est créatrice. Seulement, il existe plusieurs types de fonctionnement de la pensée, et pour le philosophe, la plupart de ceux-ci se contentent de reproduire, de reconnaître ou de confirmer du connu plutôt que de

créer une ouverture *dans* le connu¹. Dans ce chapitre, nous allons analyser la conception de la pensée du philosophe pour cerner son aspect créateur et immuable. Cet aspect a valeur de concept : la pensée de la « différence ». En somme, nous tenterons de définir et d'analyser ce concept, afin de dégager une véritable éthique deleuzienne de la pensée, qui, comme nous le verrons, nous permettra de préciser le mouvement de son expérience philosophique et, du même coup, celui de l'expérience de Lapointe.

Du paradoxe de Zénon à la différence

Élève de Parménide, Zénon d'Élée soutenait que l'univers n'était pas soumis au changement perpétuel, qu'il était plutôt immobile et homogène, contrariant ainsi la croyance des Ioniens, dont Héraclite d'Éphèse, qui pensaient que l'univers était en devenir constant — la rivière d'aujourd'hui n'est pas la même que celle d'hier ou que celle de demain. Zénon formule alors quatre paradoxes pour étayer sa thèse, dont le plus connu est, sans aucun doute, la course entre le héros de *L'Illiade* et la tortue. Résumons les éléments importants de ce paradoxe. La course : Achille et la tortue doivent parcourir une distance identique d'un point A à un point B ; or, étant sûr de vaincre, Achille donne à son adversaire une certaine longueur d'avance, disons la moitié du parcours; bien entendu, renversement dramatique, la tortue sort vainqueur de l'épreuve, car même s'il courait plus vite, Achille n'est pas parvenu à la rejoindre, puisqu'il devait d'abord couvrir la moitié de la distance qui l'en séparait, ensuite la moitié de cette moitié (1/4), puis encore la moitié de la moitié (1/8)..., à l'infini. Toutefois, pou-

¹ En fait, il y a deux types de fonctionnement de la pensée, une pensée de la reconnaissance (dogmatique) et une pensée de l'événement (active, créatrice). Ces deux types forment chacune une sorte de communauté d'esprits dont les uns sont créateurs et les autres des répéteurs. Bien entendu, Deleuze s'inclut, sans modestie, dans la première côtoyant les Stoïciens, Spinoza, Proust, Beckett entre autres.

vons-nous donner la victoire à la tortue ? Ne pourrions-nous pas affirmer qu'elle ne rallie pas non plus l'arrivée, puisque l'écart qui l'en sépare se divise pareillement à l'infini en vertu du même principe qui empêche Achille de la rejoindre ? De plus, la division à l'infini s'applique également au départ, car s'ils voulaient revenir sur leurs pas, le départ serait tout aussi inatteignable, en vérité, il n'y aurait même pas eu de départ. La thèse de Zénon semble se confirmer : les corps ne se croisent jamais dans l'espace, tout est immobile, fixe, il n'y a pas de mouvement.

Cependant, ce paradoxe fonctionne sur une négligence, puisque Zénon oublie le temps pour ne tenir compte que de l'espace. Or, si nous introduisons du temps dans son paradoxe, c'est-à-dire si les divisions infinies deviennent des instants ou des moments dans l'espace, Achille traversera un nombre infini d'instantes dans un « temps fini » pour rejoindre la tortue, la dépasser et rallier l'arrivée. Tel est l'argument de Bertrand Russell pour résoudre le paradoxe. Pourtant, le mathématicien anglais ne contredit pas Zénon sur sa conception du mouvement, puisque

Nous devons rejeter définitivement la notion d'un *état* de mouvement. Le mouvement consiste essentiellement en l'occupation de lieux différents à des moments différents [...]. Il n'existe pas de transition d'un lieu à un autre, ni de moment consécutif, ni rien de tel que la vitesse, sauf dans le sens où il s'agit d'un nombre réel qu'est la limite d'un certain ensemble de quotients².

De son côté, Henri Bergson réfute le paradoxe de Zénon sur le mouvement et rend problématique, a priori, l'argument de Russell (« temps fini ») en affirmant « qu'on ne fait pas du mouvement avec des immobilités, ni du temps avec de l'espace »³. En revanche, ces instants et ces immobilités nous permettent d'avoir l'intuition du temps et du

² Nous avons extrait cette citation des *Principes des mathématiques* de l'ouvrage de Nicholas Falleta, *Le livre des paradoxes*, Paris, Belfond, 1985, p. 115.

³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930 [1889], p. 87.

ces immobilités nous permettent d'avoir l'intuition du temps et du mouvement. En effet, entre deux immobilités ou deux instants, apparaît un intervalle, un écart que Bergson appelle la *durée* et la *mobilité*. Cet écart ne peut pas être admis par la logique scientifique, puisqu'« il n'existe pas de *transition* [nous soulignons] d'un lieu à un autre... », pour reprendre Russell⁴. Or, cet écart est une *différence* entre deux unités (instants ou immobilités), qui prend la forme d'une synthèse consciente d'un passé et d'un présent chez Bergson. Cette *différence* est à l'origine des séries infinies d'unités dont nous savons qu'elles n'ont pas de somme, c'est-à-dire qu'elles n'atteindront jamais l'unité finie et indivisible⁵, il n'y aura jamais quelque chose comme l'Unité. De fait, la différence, se situant sur un plan qui diffère de celui des unités, divise n'importe quelle unité, insère toujours de la durée et de la mobilité dans l'espace. Toujours selon le philosophe, il y a une différence de degré entre les unités, une multiplicité quantitative ou actuelle, et une différence de nature entre les *différences*, une multiplicité qualitative ou virtuelle⁶ : la *différence* n'établit pas l'Unité — la durée et la mobilité ne sont pas une —, elle aussi se multiplie selon la qualité de l'écart entre deux unités.

Plus près de nous, dans son projet de déconstruire la métaphysique, Jacques Derrida soutient, lui aussi, qu'il n'y a pas d'unité indivisible, qu'il y a « toujours déjà » un écart originaire et incommensurable qui divise l'unité (Derrida parle plutôt d'identité). Il donne, à cet écart, plusieurs noms dont les plus célèbres sont assurément l'« archi-écriture » et la « différence ». Par exemple, dans sa déconstruction du

⁴ Pour Bergson, « la science n'opère sur le temps et le mouvement qu'à la condition d'en éliminer d'abord l'élément essentiel et qualitatif, — du temps la durée, et du mouvement la mobilité », *ibid.*, p. 87.

⁵ Par exemple, une série infinie de divisions $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{32} + \frac{1}{64} \dots$ n'atteindra jamais l'unité 1.

⁶ Nous reviendrons un peu plus loin sur ces deux types de multiplicité qui expliquent très bien la pensée de Deleuze. D'ailleurs, son ouvrage sur Bergson porte principalement sur la distinction entre ces deux types de multiplicité.

logocentrisme, il prétend que les philosophes, depuis Socrate, ont toujours voulu trouver un « mot », une essence, une présence fondatrice de nos pensées et de notre langage ; ils ont cherché systématiquement le signe qui subsumerait l'infinité des signes, un signe fondateur qui donnerait un sens à tous les autres et qui arrêterait une fois pour toutes la chaîne infinie des signifiants (le mal). Ce sens ultime, pour le philosophe, est le « signifié transcendantal », qui aurait pris plusieurs formes à travers les siècles dont celle de Dieu, de l'Idée, de la Substance, du Soi, etc. Toutes ces pensées fondatrices vivaient d'un leurre, elles croyaient avoir échappé à la « différance » :

Ce n'est pas par hasard si la pensée de l'être, comme pensée de ce signifié transcendantal, se manifeste par excellence dans la voix : c'est-à-dire dans une langue de mots. La voix s'entend — c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience — au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant: auto-affection pure qui a nécessairement la forme du temps et qui n'emprunte hors de soi, dans le monde ou dans la « réalité », aucun signifiant accessoire, aucune substance d'expression étrangère à sa propre spontanéité⁷.

Son travail de déconstruction consiste à faire surgir la « différance » là où il y a identité. Il analyse les textes dans lesquels l'auteur a posé un principe fondateur qui régit tous ses développements subséquents ; il s'insinue en eux, d'abord pour y trouver ce principe, ensuite, pour rendre visible l'écart incommensurable qui le travaille, la « différance »⁸. En littérature, son travail de déconstruction ne vise évidemment pas à reconstituer le sens ou la cohérence d'une œuvre, sa vérité, il ne recherche pas non plus l'intention ou l'auteur sous le texte. Sa lecture suit plutôt une logique aporétique, en tentant de montrer, à partir de

⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 34.

⁸ C'est exactement le traitement qu'il fait subir à l'oralité dans *De la grammatologie*, au logos dans « La Pharmacie de Platon » ou à l'« indice » chez Husserl dans *La voix et le phénomène*. Derrida remet toutefois en question, en regard de la différance, l'idée d'« arche » ou d'origine dans *Positions*, car « l'écriture, dit-il, ne peut donc pas plus commencer que le livre finir... », Paris, Minuit, 1972, p. 23.

fragments ou d'extraits apparemment anodins, comment les textes se disloquent et se butent à des apories ou des impasses du sens.

Si nous comparons le travail de Deleuze à celui de Derrida, nous remarquons assez vite une distinction dans leur approche de la *différence*, bien qu'elle reste fondamentalement la même. Il ne faut pas confondre Deleuze avec la déconstruction, son travail ne consiste pas à retrouver les textes dont l'auteur aurait posé comme principe une identité fixe et première, il ne cherche pas à reconnaître, sous ce principe, la différence qui le travaille ; il retient plutôt les auteurs qui lui permettent de *produire* la différence, c'est-à-dire ceux avec qui il parvient à la sentir, la penser et l'affirmer : les paradoxes représentent, pour lui, une bonne façon de la *produire*⁹. Le point de départ des recherches de Deleuze représente, dans un certain sens, le point d'arrivée de certains travaux de Derrida¹⁰. En effet, les apories et les impasses du sens représentent, pour Deleuze, le commencement de la pensée, son ouverture vers le dehors, vers ce qui ne dépend plus d'elle. Bien entendu, les apories sont aussi une ouverture de la pensée chez Derrida ; seulement, il semble qu'il s'attache plus à circonscrire cette ouverture qu'à s'y introduire et à la développer comme le fait Deleuze. La différence, pour Deleuze, est une production immanente de la pensée, elle est constitutive du désir chez le philosophe.

La différence est le principe de production de la pensée. Dans sa lecture de Kafka¹¹, Deleuze (avec Guattari) prend comme point de départ, les interprétations psychanalytiques (œdipiennes) qui ont saisi et bouclé le sens de l'œuvre de cet écrivain. Or, dès les premières lignes de cet ouvrage, il critique ouvertement ces interprétations en rappelant qu'il y a de multiples façons d'interpréter une œuvre. Il divise

⁹ Son ouvrage *Logique du sens* est construit à partir d'une série de paradoxes.

¹⁰ Nous pensons surtout à ceux qui s'inscrivent dans la déconstruction du logocentrisme.

¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 159 p.

la notion même d'interprétation, que la psychanalyse s'est appropriée et a limitée, en soutenant ne pas interpréter mais « expérimenter » l'œuvre de Kafka¹². En vérité, nous pouvons dire que Deleuze entame l'étude de cette œuvre par une déconstruction de ses analyses psychanalytiques, en introduisant un écart, une *différence*, là où il y avait unité :

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. Le Château a « des entrées multiples » dont on ne sait pas bien les lois d'usages et de distribution. [...] On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. [...] Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation (*K*, p. 7).

Bien entendu, l'« ennemi », c'est le psychanalyste, et le « Signifiant », le symbole du sens (Œdipe, Phallus, Castration, etc.). Comme nous l'avons proposé, Deleuze entreprend sa lecture sur une impasse. La *différence* comme principe de production de la pensée est, pour Deleuze, le point de départ de sa propre pensée.

Mais il reste tout de même une certaine ambiguïté dans la *différence*, car s'il s'agit d'un principe, le philosophe ne récupère-t-il pas l'idée d'une identité fondatrice, d'un principe fixe, apriorique, duquel découlent toutes les expériences ? Si nous suivons Deleuze, la *différence* comme principe bouscule certaines idées philosophiques, en déplaçant la notion même de principe, et avec elle les notions d'origine

¹² Pour saisir le motif principal qui pousse Deleuze à s'éloigner de l'interprétation, il faut connaître sa position face aux écoles psychanalytiques de l'époque (1960-70). Par exemple, l'École freudienne de Paris explicite très bien, selon lui, les défauts implicites des autres écoles de psychanalyse. Elle aurait pénétré partout dans le secteur social, passant ainsi du « contrat au statut ». C'est à cause de cette emprise politique, et non théorique, que Deleuze s'acharne sur la psychanalyse. De là aussi son idée qu'elle se serait approprié un droit quasi exclusif sur l'interprétation : « On vous apprendra le Manque, la Culture et la Loi. Il ne s'agit pas de théorie, mais du fameux art *pratique* de la psychanalyse, l'art d'interpréter ». *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1996 [1977], p. 95 (nous soulignons). Ainsi, quand Deleuze souligne que son travail n'a rien à voir avec l'interprétation, il rejette, principalement, la méthode psychanalytique qui est sous-entendue par ce terme.

et de commencement. Le principe n'est plus fixe, n'est plus fondateur, dès lors, l'origine ou le commencement — si nous tenons à garder cette terminologie dit Deleuze — est un milieu instable, un entre-deux en mouvement : la *différence* comme principe est un mouvement infini, le mouvement de l'infini. La pensée de la « différence » correspond ainsi à l'affirmation de ce mouvement. Mais pour arriver à bien saisir cette pensée, à en donner une image satisfaisante, nous allons effectuer un détour par l'interprétation deleuzienne de Nietzsche, dans laquelle s'élabore une théorie transcendantale du champ de forces qui lui permet d'établir sa propre éthique de la pensée.

Les forces et la volonté de puissance

La pensée a toujours partie liée avec la force ; elle doit « agir de façon inactuelle, donc contre le temps, et par là même sur le temps, en faveur (je l'espère) d'un temps à venir »¹³. Deleuze, en critiquant le caractère hégémonique de la psychanalyse, a sans doute mis en application ce précepte de Nietzsche. En effet, la pensée travaille toujours en rapport avec des forces qui la stimulent, qui l'activent de telle sorte qu'elle devient une « puissance d'affirmation ». « Or, poursuit Deleuze, elle n'atteindra jamais cette puissance, si des forces n'exercent sur elle une violence. Il faut qu'une violence s'exerce sur elle en tant que pensée, il faut qu'une puissance *la force à penser*, la jette dans un devenir-actif » (*NP*, p. 123) — la psychanalyse a été principalement la force qui lui a permis de penser activement. Une force contre une autre force, la possibilité de la pensée se situe dans l'interstice entre ces deux forces. Mais quelle est la nature de ces forces antagonistes ? Et surtout, quel est cet intervalle qui semble représenter la condition de

¹³ Cette citation de Nietzsche (*Considérations inactuelles II*, « Schopenhauer éducateur ») est tirée de l'ouvrage de Deleuze sur le philosophe allemand. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1997 [1962], p. 122.

possibilité de la pensée ? Deleuze répond à ces questions très tôt dans son œuvre en en faisant l'objet de son deuxième livre, *Nietzsche et la philosophie*. Dans ce livre, il manifeste la généalogie et l'éthique de la pensée nietzschéenne, généalogie et éthique qu'il reprend ouvertement pour en faire l'archétype de sa pensée, de la pensée créatrice.

Il y a deux types de forces, les forces inférieures et les forces supérieures. Les premières sont des forces conscientes qui s'exercent « en assurant les mécanismes et les finalités, en remplissant les conditions de vie et les fonctions, les tâches de conservation, d'adaptation et d'utilité » (*NP*, p. 46). Ces forces sont dites *réactives*, car elles réagissent au moindre changement de l'environnement dans lequel elles se trouvent : ce sont des forces défensives et dominées. Les secondes, les forces supérieures, sont, elles, inconscientes, elles tendent à la « puissance » en s'appropriant et en imposant des formes, elles créent des formes en exploitant les circonstances (*NP*, p. 48). Ces forces sont appelées *actives* du fait qu'elles sont créatrices et dominantes¹⁴. *Réactive* et *active* représentent les qualités de la force. Cette typologie qualitative ne rejette pas le fait que la force a aussi des quantités. Seulement, celles-ci n'intéressent pas directement Nietzsche, et il les laisse plutôt aux descriptions mécanistes des phénomènes. Par contre, ce qui retient son attention, c'est le rapport *nécessairement* quantitatif entre deux forces, leur *différence* de quantité. Cette *différence* intéresse le philosophe allemand, selon Deleuze, parce qu'elle est l'« essence de la force » — « la force est en rapport essentiel avec la force » (*NP*, p. 56) —, et que cette essence est irréductible à l'égalité. Or, cette différence de quantité est précisément la qualité de la force (active ou réactive) : « La qualité se distingue de la quantité, mais seulement parce qu'elle est ce qu'il y a d'inégalisable dans la quantité, d'inannulable dans la différence de quantité » (*NP*, p. 49). Si cette

¹⁴ A ce stade, nous pourrions nous demander ce que Deleuze reproche à la psychanalyse, puisqu'elle cadre parfaitement avec sa définition des forces supérieures, actives.

différence était réductible, sans cette qualité des forces, nous pourrions imaginer le monde tel que Zénon l'avait vu, c'est-à-dire un monde inerte, sans mouvement et sans rencontre.

Cette interprétation qualitative est liée à un élément intime de la force : la force, *en elle-même*, est ce qui *veut* être dominé ou ce qui *veut* dominer. Ce *vouloir* interne représente *l'élément différentiel et génétique de la force*, ce que Nietzsche appelle la « volonté de puissance ». Mais attention, nous prévient Deleuze, il ne faut pas confondre cette volonté avec la force, bien qu'elle en soit inséparable, « la force est ce qui peut, la volonté de puissance est ce qui veut » (*NP*, p. 57). Toute notre expérimentation de *Pour les âmes*, au premier chapitre, reposait justement sur la distinction entre la force (les forces physiques des corps : éclatement et l'effritement) et son vouloir interne (l'âme comme puissance : la volonté et le désir). Nous soutenions, en ce sens, que l'énergie de l'âme produisait les forces des corps, mais que seules celles-ci *pouvaient* la rendre visible. Or, c'est exactement de cette manière que Deleuze interprète les forces et la volonté de puissance chez Nietzsche :

On ne s'étonnera pas du double aspect de la volonté de puissance: elle détermine le rapport des forces entre elles, du point de vue de leur genèse ou de leur production ; mais elle est déterminée par les forces en rapport, du point de vue de sa propre manifestation (*NP*, p. 70).

Cette interprétation est sans doute la première occasion pour Deleuze de critiquer Kant¹⁵. De fait, il reprend la notion de « synthèse » pour préciser l'opération de la volonté de puissance : celle-ci y est présentée comme le principe de « synthèse » des forces.

¹⁵ L'ouvrage qu'il publie l'année suivante, soit en 1963, porte essentiellement sur la philosophie de Kant. En fait, tout au long de son œuvre, Deleuze entretient des rapports complexes avec Kant (voir les trois synthèses du temps dans le troisième chapitre de *Différence et répétition*, « La répétition pour elle-même »), et ce qu'il dit sur Nietzsche, à propos du kantisme, éclaire assez bien ses propres rapports avec le philosophe du siècle des Lumières : « Nous croyons qu'il n'y a pas seulement chez Nietzsche une descendance kantienne, mais une rivalité mi-avouée mi-cachée » (*NP*, p. 59).

Néanmoins, ce principe de synthèse n'est pas, comme on le reprochait à celui de Kant, « la survivance d'harmonies miraculeuses entre des termes qui restaient extérieurs » (*NP*, p. 58), mais un principe de différence et de détermination interne : c'est « l'élément différentiel et généalogique qui détermine le rapport de la force avec la force et qui produit la qualité de la force » (*NP*, p. 69). Ainsi, ce principe exprime l'idée d'une *pluralité dans la synthèse* — bien que la synthèse soit une même opération, elle est, en elle-même, multiple — en produisant tantôt des forces actives tantôt des forces réactives. Par ailleurs, ce principe s'assimile assez bien au principe de la « durée » chez Bergson qui se définit comme une synthèse opérée par la conscience d'un passé et d'un présent, principe qui dévoile la « multiplicité qualitative » de la durée. Or, ce principe de synthèse, que ce soit chez Nietzsche ou chez Bergson, nous révèle la synthèse en elle-même, à savoir la dynamique de la force ou du temps, son devenir, ce que Deleuze interprète, chez Nietzsche, comme l'éternel retour : comme doctrine physique, l'éternel retour correspond à la nouvelle synthèse spéculative (*NP*, p. 77). L'éternel retour est le revenir perpétuel du *vouloir* dans la force, cette impossibilité de mettre fin à la dynamique des forces, d'égaliser *totallement* les forces entre elles ; il y aura toujours un écart, une différence à interpréter entre les forces, un mouvement infini : « Revenir est l'être du devenir, l'un du multiple, la nécessité du hasard : l'être de la différence en tant que telle, ou l'éternel retour » (*NP*, p. 217). Ce qui découle de cet écart, de cette *différence*, c'est qu'une force ne cesse de *pouvoir* être affectée par une autre force, ce pouvoir d'être affecté de la force manifeste la volonté de puissance.

Cette volonté interne et éternelle de la force, le rapport perpétuel entre des forces, représente assez bien ce que nous voulions dire à

propos des corps¹⁶ chez Lapointe. En effet, la possession et l'amour, dans *Pour les âmes*, correspondaient à deux mouvements des corps : une rencontre infinie (une « possession » toujours à *revenir*, une sorte de chaîne infinie de rencontres, où ce qui est *voulu* dans la rencontre, c'est son *retour*) et l'incommensurabilité de leur fusion (l'« amour » *éternel*, cette impossibilité des corps de se rencontrer jusqu'à l'indifférenciation parfaite, c'est l'éternel désir des corps). Ces deux mouvements nous dévoilaient le principe de l'imagination de Lapointe, soit l'écart irréductible et le mouvement infini entre les corps, ce que nous avons appelé la volonté et le désir.

La volonté de puissance comme synthèse différentielle a, comme particularité, la division ; elle est ce qui, dans la force, scinde et fait éclater les forces : « scinder, séparer expriment toujours la volonté de puissance, mais aussi être désagrégé, être scindé, être séparé » (*NP*, p. 71). Cette volonté, en tant que vouloir interne et perpétuel de la force, est autant présente dans les forces réactives (dominées) que dans les forces actives (dominantes). Seulement, dans les forces réactives, la volonté est négative, nihiliste (« une volonté de néant »), tandis que dans les forces actives, elle est affirmative et créatrice (« une volonté de vie »). Or, les forces réactives, en affinité avec la volonté de néant, s'accordent avec la division, elles séparent les forces actives de ce qu'elles *peuvent*, c'est-à-dire organiser et dominer. En ce sens, les forces réactives expriment le mieux la particularité de la volonté de puissance (séparation, scission, etc.). En fait, dans tout rapport entre des forces, dans la synthèse de forces, une force sépare toujours l'autre de ce qu'elle peut, la divise en elle-même et la retourne contre soi, et

¹⁶ Nous ne croyons pas aller trop vite en faisant le parallèle entre l'interprétation de la force de Deleuze et les corps chez Lapointe, car pour le philosophe, ce qui constitue un corps, c'est un rapport de forces : « Ce qui définit un corps est ce rapport entre des forces dominantes et des forces dominées. Tout rapport de forces constitue un corps : chimique, biologique, social, politique. Deux forces quelconques, étant inégales, constituent un corps dès qu'elles entrent en rapport... » (*NP*, p. 45).

cela est vrai autant pour les forces réactives que pour les forces actives. Conséquemment, les forces actives, en exprimant la volonté de puissance, *deviennent* réactives, elles ont un « devenir-réactif ».

La volonté de puissance (principe de la synthèse des forces) combinée à l'éternel retour (synthèse en elle-même) modifie la formulation des qualités de la force. Il s'agit maintenant d'un devenir-réactif de la force. Mais ce devenir-réactif n'est qu'une apparence, car la conjonction du principe de la synthèse et la synthèse elle-même dévoile, chez Nietzsche, une pensée éthique qui renverse ce devenir-réactif en donnant une « règle pratique » à la volonté de puissance. Cette règle peut s'énoncer de la manière suivante : « *Ce que tu veux, veille-le de telle manière que tu en veilles aussi l'éternel retour* » (NP, p. 77). En tant que pensée éthique, l'éternel retour est sélectif, il ne fait revenir que la puissance dans la volonté qui manifeste la séparation et la division, la pluralité et la multiplicité des forces : la « différence ». Or, c'est ici que le devenir-réactif des forces n'est qu'une *apparence*, car en vertu de la règle pratique de l'éternel retour, les forces réactives sont tenues d'aller jusqu'au bout de ce qu'elles peuvent, et justement, c'est ce qu'elles ne peuvent pas réaliser. En effet, en tant que négation, elles doivent aller au-delà de leur propre conservation, elles doivent faire plus que de s'adapter simplement à leur environnement en retournant contre soi et en niant les forces actives et dominantes — sinon nous retrouvons la dialectique du maître et de l'esclave (le maître dans l'esclave)¹⁷ —, elles doivent se séparer et se nier elles-mêmes : « Le nihilisme, par et dans l'éternel retour, ne s'exprime plus comme la conservation des faibles, mais comme la destruction des faibles, leur auto-destruction » (NP, p. 79). Ce nihilisme achevé est une « destruction active », et plutôt que d'un devenir-

¹⁷ Vincent Descombes fait une analyse assez complète du dépassement de la dialectique du maître et de l'esclave dans l'ouvrage de Deleuze sur Nietzsche. Voir, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, p. 187-189.

réactif, lorsque nous désignons ce nihilisme, il faut parler du « devenir-actif des forces réactives » en tant que *pure* affirmation de la volonté de puissance.

La pensée éthique de Nietzsche, c'est-à-dire l'alliance de la volonté de puissance avec l'éternel retour, implique une nouvelle distribution des qualités de la force. En effet, les forces actives (supérieures, dominatrices) sans la règle pratique de l'éternel retour s'identifient aux forces réactives, elles affirment leur volonté de *conserver* leur domination en *adaptant* leur exploitation. Cette affirmation, cependant, n'est pas celle de la volonté de puissance mais celle de la volonté de dominer ; en d'autres mots, il s'agit d'une négation renversée, parce que ces forces séparent et divisent d'autres forces tantôt pour prendre le pouvoir, pour passer de dominé à dominant, tantôt pour mieux organiser, recentrer et consolider le pouvoir de domination qu'elles ont déjà. A l'inverse, la *pure* affirmation n'a rien à voir avec le négatif — elle n'est pas une négation dépassée — mais une « affirmation de l'affirmation ». Le devenir-actif des forces réactives affirme une première fois la séparation et la division, mais contrairement aux forces réactives, ce devenir-actif fait *revenir* l'affirmation de la séparation et la division. Or, ce *revenir* de l'affirmation manifeste la différence, la puissance dans la volonté :

La différence est l'essence de l'affirmatif en tant que tel. L'affirmation est jouissance et jeu de sa propre différence, comme la négation, douleur et travail de l'opposition qui lui est propre. Mais quel est ce jeu de la différence dans l'affirmation ? L'affirmation est posée une première fois comme le multiple, le devenir et le hasard. Car le multiple est la différence de l'un et de l'autre, le devenir est la différence avec soi, le hasard est la différence « entre tous » ou distributive. Puis l'affirmation se dédouble, la différence est réfléchie dans l'affirmation de l'affirmation : moment de la réflexion où une seconde affirmation prend pour objet la première. Mais ainsi l'affirmation se redouble : comme objet de la seconde affirmation, elle est l'affirmation elle-même affirmée, l'affirmation redoublée, la différence élevée à sa plus haute puissance (NP, p. 216-217).

La pensée éthique pour Nietzsche est une pensée du devenir, du mouvement, du changement ; c'est une pensée pluraliste, celle qui divise et produit le multiple, celle qui empêche, en un mot, la souveraineté de l'unité: une pensée de la différence en tant qu'elle affirme le mouvement infini (l'affirmation de l'affirmation...). Le vitalisme de Nietzsche prend consistance dans la combinaison de la volonté de puissance et l'éternel retour, bref, dans la pensée éthique comme pensée active (volonté éternelle) et affirmative (puissance qui revient) : « La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée, la puissance affirmative de la vie » (*NP*, p. 115).

L'éthique de la pensée chez Deleuze

La pensée éthique de Nietzsche devient une éthique de la pensée chez Deleuze. L'affirmation de la volonté de puissance ne confirme jamais une quelconque acquisition matérielle ou un savoir, n'est jamais une exploitation ou une domination d'une personne sur une autre, d'un groupe sur un autre, ce n'est pas non plus une volonté de vérité ; l'affirmation de la volonté de puissance est une image de la pensée en ce qu'elle affirme la vie. Deleuze s'intéresse surtout à la volonté de puissance et à l'éternel retour parce qu'ils lui fournissent les conditions de possibilité d'une éthique de la pensée¹⁸. La pensée doit être liée nécessairement à une extériorité, à un dehors qui ne dépend *absolument* pas d'elle. En ce sens, le philosophe ne nous dit jamais *quoi* penser mais *comment* penser, c'est-à-dire que peu importe ce que nous pensons, il faut le penser *jusqu'au bout*. Cette éthique établit, selon nous, une nouvelle relation entre l'empirisme et le transcendantal.

¹⁸ Plus qu'une interprétation, l'ouvrage de Deleuze sur Nietzsche lui donne l'occasion d'établir sa propre éthique de la pensée. En ce sens, le terme « expérimentation » s'accorderait mieux à son travail.

La philosophie a toujours admis le lien nécessaire de la pensée et de l'extériorité, que la condition de la pensée se trouvait dans son rapport à son dehors. Ce dehors de la pensée, qui a reçu plusieurs noms dont la Vérité est sans doute la plus connue, a été interprété comme un élément indépendant de la pensée. Néanmoins, cette indépendance est *apparente*, puisque la philosophie « intériorise le rapport et postule que pensée et vérité sont dans une relation intime et naturelle »¹⁹. De ce fait, bien qu'il ne possède pas encore la vérité, le penseur *se trouve originellement sur sa voie* en lui donnant une forme a priori : « la pensée est en affinité avec le vrai, possède formellement le vrai et veut matériellement le vrai » (*DR*, p. 172). Or, le vrai n'est plus totalement indépendant de la pensée, il n'est pas parfaitement inconnu mais seulement oublié. L'acte de penser s'assimile alors à l'anamnèse, au sens où il est une reconnaissance de la vérité. Le rapport de la pensée à la vérité représente un écart gradué, la connaissance. En effet, la connaissance est une échelle qui mesure le degré de vérité d'un sujet, de sorte que plus son degré de connaissance est élevé, plus il est près de la vérité. Or, la pensée est le geste qui augmente le degré de connaissances d'un sujet ; à chaque fois qu'il pense, il réduit l'écart qui le sépare de la vérité. Cette interprétation de la pensée distribue l'empirisme et le transcendantal dans un rapport univoque : tout ce qui est au niveau de l'expérience est une représentation, une copie, du plan transcendantal, qui est posé, lui, comme modèle. Cette distribution est sûrement la plus classique de la philosophie métaphysique : le plan transcendantal est une unité transcendante, ce que Derrida a appelé le « signifié transcendantal », une *archè* anhypothétique à partir de laquelle s'établissent toutes les hiérarchies sur le plan empirique²⁰. Ce genre de distribution, Deleuze l'appelle l'image dogmatique de la pensée, et cette image « s'exprime : 1/ dans la croyance en

¹⁹ François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ Voir Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 179.

une pensée naturelle ; 2/ dans le modèle général de la reconnaissance ; 3/ dans la prétention au fondement »²¹.

Pour Deleuze, la pensée doit opérer une tout autre distribution de l'empirisme et du transcendantal : celui-là n'est pas une représentation (modèle/copie) de celui-ci, le transcendantal n'est pas une vérité absolue, transcendante, ou fondatrice, etc., qu'il faut retrouver à partir de l'expérience. De fait, la pensée n'est plus dans un rapport intime avec le dehors, puisque ce dernier est parfaitement inconnu, il est dans un rapport d'immanence avec la pensée et non de transcendance :

C'est en même temps que la pensée affirme un rapport absolu à l'extériorité, qu'elle récuse le postulat de la reconnaissance, et qu'elle affirme le dehors *dans ce monde-ci* : hétérogénéité, divergence. Quand la philosophie renonce à fonder, le dehors abjure sa transcendance et devient *immanent*²².

De plus, le plan transcendantal n'est plus seulement, comme chez Kant, une condition *a priori* de l'expérience mais aussi une production *a posteriori* de l'expérience. Deleuze se distingue de Kant parce qu'il tente de dégager, non plus une identité non conceptuelle (le divers *a priori*), mais une différence non conceptuelle²³, c'est-à-dire une « différence entre ce que nous savons d'avance du phénomène, avant même que l'objet se soit présenté, et ce que nous devons apprendre *a posteriori*, ce que nous ne pouvions d'aucune façon prévoir, anticiper ou juger *a priori* »²⁴. Conséquent avec la thèse qu'il développe dans *Différence et Répétition*, Deleuze voit, dans la répétition d'une expérience, la production d'une différence dans la condition qui détermine cette expérience : le plan transcendantal n'est plus l'identité du divers mais une

²¹ François Zourabichvili, *ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ Vincent Descombes trouve « fâcheux » que Deleuze parle de concept pour la différence lorsqu'il s'agit en fait d'une différence non conceptuelle, *ibid.*, p. 182.

²⁴ *Ibid.*, p. 181.

différence dans cette identité²⁵. En ce sens, Vincent Descombes rappelle que la poursuite de l'expérience transcendantale de Kant par Deleuze complète « la recherche d'un empirisme transcendantal »²⁶. Ce nouveau rapport entre l'empirisme et le transcendantal représente, enfin, la seule possibilité pour Deleuze de concevoir une pensée *entièrement* libre et créatrice.

Cette nouvelle distribution rend difficile la pensée de Deleuze, et parfois l'amène à la limite du compréhensible. La difficulté se voit très bien, par exemple, lorsqu'il parle de la production de la *différence*, car la *différence*, en tant qu'elle se situe sur le plan transcendantal, détermine le plan empirique mais elle est aussi déterminée par lui. Pour reprendre un extrait que nous avons déjà cité, c'est exactement cette distribution qui est opérée à propos de la volonté de puissance chez Nietzsche :

On ne s'étonnera pas du double aspect de la volonté de puissance: elle détermine le rapport des forces entre elles, du point de vue de leur genèse ou de leur production ; mais elle est déterminée par les forces en rapport, du point de vue de sa propre manifestation (*NP*, p. 70).

Les deux plans ne sont plus dans un rapport univoque mais équivoque : le plan empirique ne représente plus le plan transcendantal et n'est plus un simple fait conditionné par lui.

Plus concrètement, prenons un exemple qui revient assez souvent chez Deleuze, le rythme. D'un point de vue transcendantal, le rythme est une *différence* entre deux rythmés, lesquels se situent sur le plan empirique (les répétitions vocaliques comme l'assonance en [a] ou consonantiques comme l'allitération en [r]). Le rythme est donc le *produit* de la combinaison d'au moins deux rythmés, tout en étant la

²⁵ Deleuze reprend ici l'idée d'une multiplicité qualitative ou virtuelle de Bergson dont nous avons parlé au début du chapitre, c'est-à-dire cette différence de nature entre les différences, une sorte de différence du divers.

²⁶ Vincent Descombes, *ibid.*, p. 182.

condition de cette combinaison : le rythme est la condition des rythmés comme il est produit par eux. Cette oscillation entre le rythme et les rythmés présente le rapport équivoque entre le plan transcendantal et le plan empirique :

Bachelard a raison de dire que « *la liaison des instants vraiment actifs (rythme) est toujours effectuée sur un plan qui diffère du plan où s'exécute l'action* ». Le rythme n'a jamais le même plan que le rythmé. [...] C'est la différence qui est rythmique, et non la répétition qui, pourtant, la produit... (MP, p. 385)²⁷.

Mais ici, la pensée de Deleuze se complexifie encore, car le rythme, la différence entre les rythmés, est un et multiple à la fois ; un dans le sens où il est la condition de possibilité des rythmés, multiple dans le sens où il est le produit d'au moins deux rythmés. C'est ici que Deleuze fait intervenir une notion importante chez lui, laquelle est liée intimement à la différence, la répétition. En effet, la combinaison entre des rythmés est variable à l'infini, il n'y a pas *une* combinaison possible mais plusieurs, ce qui signifie qu'il y a toujours une différence entre une expérience et sa réitération, à chaque fois que l'expérience du rythme revient, se *répète*, cette expérience *diffère*. « On doit alors cesser de définir la répétition par le retour du même, par la réitération de l'identique : elle est, bien au contraire, la production (dans les deux sens du mot : faire venir à l'existence, et exhiber) de la différence »²⁸. Cette expérience du rythme peut très bien être celle d'une couleur. Le vert, par exemple, ne change jamais mais sa manifestation, sa réitération, est chaque fois différente. C'est ce que

²⁷ Antonin Artaud avait déjà vu cette équivocité entre les deux plans : « Mais un jour ces mêmes hommes se basant en cela sur l'étude de la musique font une découverte atterrante. Il se trouve que l'origine de la musique est double, alors qu'ils la croyaient simple ; et que le monde loin de descendre d'un seul principe est le produit d'une *duité* combinée. Impossible de douter : les faits sont là ; les faits, c'est-à-dire l'analyse transcendante de la musique, ou plutôt l'origine des sons aussi loin que l'on remonte dans la génération des sons, on trouve deux principes qui jouent parallèlement et se composent pour faire naître la vibration », « Le Schisme d'Irshu », in *Héliogabale*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1979, p. 130.

²⁸ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 180.

tente d'exprimer le philosophe dans un paradoxe apparent où l'être en lui-même est univoque mais la manière dont il s'exprime, elle, est équivoque :

Il est de l'essence de l'être univoque de se rapporter à des différences individuantes, mais ces différences n'ont pas la même essence, et ne varient pas l'essence de l'être — comme le blanc se rapporte à des intensités diverses, mais reste essentiellement le même blanc. L'être se dit en un seul et même sens de tout ce dont il se dit, mais ce dont il se dit diffère : il se dit de la différence elle-même (*DR*, p. 53)²⁹.

La pensée pour Deleuze équivaut à produire la différence dans une unité empirique, à « soustraire l'unique de la multiplicité à constituer » (*MP*, p. 13) ; produire la différence, c'est insérer la pensée dans un système sériel en divisant ce qui contraint et domine la pensée. La différence dans une unité empirique se crée par la *répétition* de cette unité — comme le revenir de l'affirmation chez Nietzsche. Voilà la raison pour laquelle les paradoxes sont des créations de la *différence*. Deleuze reprend, au début de *Logique du sens*, le paradoxe du devenir d'Alice de Lewis Carroll, pour faire apparaître la différence par la répétition d'une unité empirique : « Quand je dis « Alice grandit », je veux dire qu'elle devient plus grande qu'elle n'était. Mais par là même aussi, elle devient plus petite qu'elle n'est maintenant. Bien sûr, ce n'est pas en même temps qu'elle est plus grande et plus petite. Mais c'est en même temps qu'elle le devient » (*LS*, p. 9). Le paradoxe in-

²⁹ Pour reprendre une fois de plus l'exemple de Bergson, il y a une différence entre la multiplicité quantitative (le plan empirique, les instants, les immobilités, etc., pour reprendre notre exemple, les rythmés) et la multiplicité qualitative (le plan transcendantal, la durée, la mobilité, le rythme est *une* multiplicité qualitative). Les instants nous permettaient, par synthèse, d'avoir l'intuition de la durée, comme les rythmés, l'intuition du rythme. Ainsi la durée était multiple, car il y a une infinité de façon de la produire : c'est de la multiplicité quantitative que l'on produit la multiplicité qualitative. Comme dans la théorie des forces chez Nietzsche : deux forces sur le plan empirique ont une quantité différente, une inégalité, leur rencontre (synthèse) produisait la qualité, mais cette qualité pouvait être produite de multiple manière. La multiplicité qualitative est aussi infinie que la multiplicité quantitative, il n'y a pas une quantité ultime dans laquelle toutes les différences de quantité s'égaliseraient, comme il n'y a pas une qualité universelle qui subsumerait toutes les qualités. Le plan transcendantal est irréductible à l'Un comme le plan empirique : il y a deux plans mais une seule structure.

troduit, dans un état de fait (« Alice grandit »), une différence, il n'y a plus un état de fait mais bien deux (plus grande, plus petite). Cette différence, qui est produite par les différentes perspectives que nous pouvons avoir sur un état de fait (l'oscillation entre deux états d'un même état), manifeste le mouvement d'Alice (grandir), qui se situe, de fait, sur le plan transcendantal. Ce passage de l'empirique au transcendantal ne nous donne pas plus de connaissance, ne nous rapproche pas plus de la vérité, il s'agit d'un passage du perceptible à l'imperceptible qui engendre une perte de connaissance ou de contrôle de sa propre pensée, une ouverture vers le pur mouvement : le devenir d'Alice. Cette ouverture est sans doute angoissante et plutôt délirante, mais elle est la seule possibilité de liberté, le seul *vrai* « acte de penser » qui est le devenir de la pensée, puisqu'elle se rejoue tout entière à chaque fois³⁰. *La pensée se rejoue tout entière à chaque fois* signifie que les différentes perspectives sur un même état de fait sont des actes de penser qui ne s'additionnent pas, ne se recoupent pas non plus, mais qui diffèrent tous les uns des autres : la pensée est une multiplicité qualitative. Deleuze donne une image de cette pensée qui va jusqu'au bout de ce qu'elle peut en se jouant elle-même, image qui se distingue de l'image de la pensée dogmatique :

L'image de la pensée ne retient que ce que la pensée peut revendiquer en droit. La pensée revendique « seulement » le mouvement qui peut être porté à l'infini. Ce que la pensée revendique en droit, ce qu'elle sélectionne, c'est le mouvement infini ou le mouvement de l'infini. C'est lui qui constitue l'image de la pensée³¹.

Cette affinité entre la pensée et l'infini, l'éthique de la pensée de Deleuze, permet, croyons-nous, de penser le mouvement de son expérience philosophique.

³⁰ Voir François Zourabichvili, *op. cit.*, p. 63.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991, p. 40.

De la transgression à l'involution

Dans notre introduction, nous avons dit que la transgression concernait deux actions qui s'engendrent réciproquement : faire apparaître, d'abord, des limites et « passer par-dessus » celles-ci pour atteindre, par la suite, un dehors qui n'est pas encore délimité. Nous avons ajouté que dans son geste d'ouverture, la transgression cheminait vers une autre limite qui lui redonnera la possibilité de se poser de nouveau : le dehors devenait un dedans. Or, Deleuze n'a jamais parlé de la transgression, et ce, même si plusieurs éléments de son éthique de la pensée recourent ceux de la transgression, comme s'arracher à ses convictions, s'éloigner du déjà formé (loi ou norme), du déjà pensé, pour se donner la possibilité de créer librement... A notre avis, il n'en a jamais parlé parce que le fondement de son expérience s'accorde mal avec deux aspects de la transgression. D'une part, son mouvement n'est pas celui de la transgression, il ne s'agit pas, chez Deleuze, de « passer par-dessus » (ou « passer outre à ») une limite mais de l'ouvrir en la traversant. D'autre part, elle établit un rapport entre le dedans et le dehors qui est étranger à la transgression : le dehors n'est pas une dimension qui s'ajoute à un dedans pour le faire « évoluer », mais une dimension qui sourd *dans* le dedans pour le faire « involuer ».

Dans ses textes sur la politique, la philosophie ou l'art..., Deleuze tente de donner consistance au dehors d'une forme en la décomposant. La forme, pour lui, est « un contour (un lien idéal ou réel) opérant la caractérisation d'un ensemble (d'idées, de matières, de procédures...) et le constituant de ce fait en un individué (une unité) »³², et le dehors, les puissances imperceptibles (non organiques, non for-

³² Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 9.

mées) de la forme, c'est son devenir, sa vie³³. En ce sens, pour produire la puissance non organique d'une forme, il faut garder un minimum de forme pour éviter de se perdre dans l'abstraction totale: « la forme est un mal nécessaire »³⁴ pour le philosophe. En vérité, bien qu'il faille dissoudre la forme pour voir apparaître ses puissances non formées, cette dissolution ne correspond pas à sa suppression mais à sa traversée. Francis Bacon (le peintre) aurait réussi, selon le philosophe, à affirmer la vie en « rendant visible », à travers les formes représentées dans ses toiles, les forces imperceptibles qui les animent. Ce « rendre visible » est la condition pour peindre la sensation et non le sensationnel³⁵, d'où cette citation du peintre que Deleuze affectionne particulièrement : « peindre le cri plutôt que l'horreur »³⁶. Par ailleurs, la même condition s'impose aux écrivains, et lorsque Deleuze dit que l'écriture n'a rien à voir avec des perceptions et des affections (des formes) mais avec des percepts et des affects (des puissances informelles, la sensation), il veut dire que la littérature « rend visible » la vie, c'est-à-dire le devenir d'une forme :

Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu³⁷.

³³ La forme chez Deleuze s'assimile, en quelque sorte, à la force chez Nietzsche.

³⁴ Mireille Buydens, *ibid.*, p. 124.

³⁵ Deleuze distingue la sensation du sensationnel, à partir de la formule célèbre de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible », in *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ Gilles Deleuze, *CC*, p. 11. Il ajoute, un peu plus loin dans le même texte, que les visions en littérature « ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les *écarts* de langage. Ce ne sont pas des interruptions du processus, mais des haltes qui en font partie, comme une éternité qui ne peut être révélée que dans le devenir, un paysage qui n'apparaît que dans le mouvement. *Elles ne sont pas le dehors du langage, elles en sont le dehors*. L'écrivain comme voyant et entendant but de la littérature : c'est le passage de la vie dans le langage qui constitue des Idées », (*CC*, p. 16, nous soulignons).

L'esthétique deleuzienne n'est pas sans lien avec l'esthétique tragique de Nietzsche qui prend consistance, rappelons-nous, dans la dissonance de l'apollinien et du dionysiaque³⁸ : l'art est une *traversée* de la forme, un *jeu* avec celle-ci. Or, son esthétique corrobore son expérience philosophique, puisque celle-ci est principalement un travail *dans* la forme. Seulement, cette expérience ne correspond pas tout à fait à une transgression, et ce, même si la forme est considérée comme la limite du perceptible au-delà de laquelle il y a une réalité imperceptible, virtuelle. En vérité, cette réalité virtuelle n'est pas vraiment un « au-delà » de la forme — ce qui soulèverait le problème de la transcendance — mais un « en deçà » de la forme, c'est ce qui en elle peut s'appeler la sensation. L'expérience est liée, pour le philosophe, à une actualisation d'une virtualité³⁹ de la forme, elle concerne plus une « traversée » qu'un « saut par-dessus », moins une suppression ou une subversion qu'un jeu *dans* une forme. L'expérience consiste ainsi à faire bouger une forme, en produisant, en elle, un écart qui la fait glisser dans le devenir : dédoubler la forme, la faire fuir dans de multiples perspectives en l'*enroulant* sur elle-même, en la faisant « involuer ». Par conséquent, le dehors d'une forme n'est pas une pure abstraction mais sa réalité virtuelle, virtualité qui ne peut être actualisée que par la division interne d'une forme. L'expérience se précise. Etant un jeu dans une forme, elle l'empêche de se poser comme limite ou finitude : c'est une libération interne de la forme. En somme, l'expérience qu'elle soit esthétique, politique ou philosophique exprime, pour le philosophe, un travail qui produit *dans* une forme la « différence » qui

³⁸ « Ne comprenons-nous pas désormais ce que cela veut dire, dans la tragédie, que de vouloir regarder tout en désirant outrepasser le visible ? [...] Partout où les puissances dionysiaques se soulèvent avec la violence dont nous faisons aujourd'hui l'épreuve, il faut déjà qu'Apollon, enveloppé de nuées, soit descendu sur nous », Friedrich Nietzsche, Paris, Gallimard (Folio), 1977, *La Naissance de la tragédie*, p. 139-140, 142.

³⁹ L'actualisation est analogue à la production de la différence pour Deleuze, c'est-à-dire créer et manifester une « réalité virtuelle », voir *Le bergsonisme*, p. 99-100.

manifeste son devenir et son énergie : la « différence » est le *moment même* de l'expérience philosophique de Deleuze.

Dans les poèmes de *Pour les âmes*, nous avons dit qu'il n'y avait pas de métamorphose, qu'un corps éclatait mais ne retrouvait pas une autre forme. Nous avons appelé ce processus inachevé une « catamorphose ». La catamorphose (cette dissolution première de la forme avec dégagement d'énergie) est le devenir d'un corps ou d'une chose, c'est le *moment même* de l'expérience poétique de Lapointe. Or, ce terme conviendrait peut-être mieux au mouvement de l'expérience de Deleuze que le concept de « transgression ». Seulement, en plus d'être rébarbatif, le terme « catamorphose » pourrait rendre ambigu le mouvement de l'expérience chez Lapointe — et par écho chez Deleuze —, puisque étymologiquement, « cata » du grec *Kata* « en dessous », pourrait signifier ce qui est en deçà de la limite, donc ce qui se contraint à la suivre, ce qui va *selon* la limite. Or, il y a un terme qui revient souvent chez Deleuze et qui détermine beaucoup mieux, à notre avis, le mouvement de leur expérience, il s'agit d'« involution ». Ainsi, l'involution qui est, en fait, un « enroulement », caractérise bien le mouvement de leur expérience, parce que l'ouverture, chez eux, ne signifie pas un développement qui *ajoute* des éléments à une forme mais qui divise une forme en elle-même pour y faire apparaître des dimensions internes. Ce mouvement d'enroulement pourrait se comparer à une épuration de la forme, une manière de tordre une forme pour en faire sortir la quintessence. Le mouvement involutif pour Deleuze signifie produire la différence, c'est-à-dire atteindre à la puissance d'une forme, exactement comme Lapointe voulait rendre manifeste, dans des forces physiques, la puissance d'un corps. Rappelons-nous, le poète fait éclater la limite des corps pour les multiplier, il rend visible leur énergie (volonté et désir), leur devenir : c'est dans le fini (perceptible)

que l'on produit l'infini (l'imperceptible). Lapointe s'est expliqué sur ce point dans un court texte publié avant son recueil *Écritures*:

Il n'y a possibilité de transformer le monde que par une confrontation avec l'imaginaire qui ne soit pas tributaire des lieux communs, signes imposés à tout ce que le quotidien désigne abusivement comme la réalité. Mais ce quotidien ne saurait être nié, puisqu'il n'est là que pour être transformé, puisqu'il n'est là que pour déterminer l'imaginaire par lequel il est appelé à se transformer⁴⁰.

En somme, l'involution précise mieux que la transgression le mouvement d'ouverture vers le dehors de leur expérience, car la transgression suggère un mouvement extérieur, tandis que l'involution propose un mouvement intérieur ; celle-là pourrait être comparée à une explosion, celle-ci, à une implosion⁴¹. D'ailleurs, comme le dit Claire Parnet en dialogue avec Deleuze, « l'expérimentation est involutive, le contraire de l'over-dose »⁴².

Le *moment même* de l'expérience chez Deleuze, la différence dans une forme, est un acte de penser. Le rapprochement de son esthétique avec celle de Nietzsche n'est pas qu'une simple coïncidence, puisqu'il associe, tout comme Nietzsche, la véritable création (l'art authentique) à l'affinité de la vie et de la pensée. Cette affinité est le passage du corporel à l'incorporel, de l'empirisme au transcendantal..., un passage qui ne nous mène pas vers plus d'intelligibilité ou vers la Vérité mais vers la puissance de la pensée :

La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée, la puissance affirmative de la vie. Toutes iraient dans le même sens, s'entraînant l'une l'autre et brisant des limites un pas pour l'une, un pas pour l'autre, dans l'effort d'une création inouïe. [...] La vie dépasse les limites que lui fixe la connaissance, mais la pensée dépasse les limites que lui fixe la vie (*NP*, p. 116).

⁴⁰ Paul-Marie Lapointe, « *Écritures/ poésie/ 1977/ fragments/ illustrations* », p. 47.

⁴¹ Lapointe a très bien su imaginer, dans *Le Vierge incendié*, l'ambiguïté d'un dehors qui serait dedans : « tout explose dans la ville sauf nous qui sommes en-dehors-de-la-ville qui est dans la ville qui n'existe pas en-dehors-de-la-ville » (*VI*, p. 47).

⁴² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 38.

Or, l'affinité de la vie et de la pensée, bien que son schéma soit similaire à celui de la transgression (dépasser des limites), s'en distingue, parce qu'elle opère un changement de nature, ce que ne fait pas la transgression. En effet, la vie est la *force* de la pensée, c'est-à-dire sa réalité empirique, tandis que la pensée, en tant que puissance, constitue la réalité virtuelle de la vie. L'oscillation entre la vie et la pensée caractérise bien l'empirisme transcendantal chez Deleuze. La transgression ne manifeste pas la dimension transcendantale, car, dans son mouvement (« passer par-dessus »), elle chemine d'une forme à une autre, constituant de la sorte une multiplicité quantitative : elle est une transformation ou une métamorphose *accomplie*. Au contraire, l'involution rend visible le plan transcendantal parce qu'elle produit, dans une forme, une différence qui la fait glisser dans un pur devenir : elle est le mouvement de l'expérience transcendantale. En affirmant ainsi le mouvement infini d'une forme, sa vie, l'involution équivaut, pour reprendre Deleuze, à la revendication *de droit* à la pensée.

TROISIEME CHAPITRE

III^e CHAPITRE — L'involution du temps et du sujet

Nous avons fait converger, dans les premiers chapitres, le principe de l'imagination de Lapointe et l'éthique de la pensée chez Deleuze. Cette rencontre, dont les marques les plus apparentes sont, sans doute, la fragmentation et la multiplication, nous a permis de concevoir le dynamisme fondamental de leur expérience non pas tant comme une transgression mais une involution de la forme. Il s'agit maintenant d'aller voir comment se déploie concrètement cette expérience en examinant la manière dont le poète et le philosophe font involuer les contenus dans leur œuvre, particulièrement le temps et le sujet. Nous verrons que l'involution du temps et du sujet produit, d'une part, des rencontres hétérogènes qui affirment la vie de la pensée, d'autre part, les conditions de la libération de la forme. Ce chapitre ne se veut pas une revue exhaustive de tous les exemples qui pourraient y être analysés ; en revanche, ceux que nous avons retenus devraient éclairer suffisamment le mouvement de leur expérience.

Le temps tombe

Avec son poème *Le temps tombe*, Lapointe creuse un écart dans la forme ordinaire du temps, dans l'axe horizontal du temps où les instants se succèdent à la chaîne selon le modèle passé, présent, futur. Ce temps, que Nepveu appelle, en reprenant Castoriadis¹, le temps identitaire, se dévoile par son aspect objectif, mécanique dont le déplacement des aiguilles d'une horloge et la suite des jours sur un calendrier sont des manifestations quotidiennes : la chronologie est la forme canonique du temps. Le temps identitaire est, néanmoins, travaillé par une certaine ambiguïté, car, bien qu'il s'identifie à l'implacable suc-

¹ Pierre Nepveu, « La tombée du temps », in *Études françaises*, vol. XIV, n° 2, p. 50.

cession d'instant qui entraîne l'oubli, la perte et la mort, il établit, par un effet apparemment répétitif et quotidien (mêmes heures, jours, mois, etc.), un espace possible d'assurance et de sécurité. C'est donc dans ce temps que Lapointe crée une ouverture en produisant une « temporalité qui, en première analyse, est la vision d'un devenir à travers (et contre) le temps identitaire et répétitif »².

La forme chronologique du temps ne se réduit pas seulement au temps identitaire, elle se révèle aussi dans des constructions idéologiques, que Nepveu appelle, toujours en suivant Castoriadis, le temps imaginaire. A l'époque où Lapointe écrit *Pour les âmes* (dans les années soixante au Québec), il distingue deux types de temps imaginaire suivant la manière dont a été interprété le présent en regard du passé et du futur. Le premier type est le « temps national ». Ce temps est celui d'une « mémoire collective » qui suppose une continuité entre le passé et le présent depuis une origine fondatrice, et dont certaines traces de l'histoire témoigneraient. Cette construction imaginaire entraîne, d'abord, la croyance en une identité nationale atemporelle, virtuelle, ensuite, l'attente d'une actualisation de cette puissance nationale dans un avenir proche. Cette attente dans le présent n'est pourtant pas passive, puisqu'on y cherche les signes annonciateurs de l'événement prochain (au Québec, l'indépendance) qui assurera l'entrée dans l'histoire de l'identité nationale. Le type de construction imaginaire que Nepveu cerne ici est analogue, semble-t-il, à une herméneutique historique dont l'origine est judéo-chrétienne et la visée, téléologique³. L'autre type imaginaire du temps, le « progrès capitaliste », n'interprète plus la relation du présent au passé comme une continuité mais comme une évolution. Le temps est imaginé alors dans une logique du progrès qui préconise la substitution de l'ancien par le moderne et dans laquelle

² *Ibid.*, p. 50.

³ Sur le « Temps historique » dont l'origine est judéo-chrétienne, voir Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957], p. 96-98.

seuls le présent et l'avenir importent. Le présent est identifié à un passage, tandis que l'avenir répond à un « programme » dont certains objectifs en exposent la visée dans le présent⁴. En somme, ces deux types du temps imaginaire sous-tendent la finalité (le temps national) et la causalité (le temps du progrès capitaliste), ce qui assimile le premier à la croyance en un grand récit et le deuxième, en la valeur du nouveau. Malgré leurs différences, ces types de constructions imaginaires n'altèrent pas la forme chronologique du temps, la succession d'instantanés dans la chaîne passé, présent, futur représente un fondement commun.

Or, le temps que Lapointe essaie de rendre visible dans *Le temps tombe* n'est pas une nouvelle construction imaginaire dérivée de la forme chronologique du temps, mais d'abord un jeu dans cette forme. A notre avis, c'est pour cette raison que Nepveu soutient qu'il n'est pas facile d'imaginer cette temporalité, qu'il n'y a aucun « schéma connu » du temps qui puisse en rendre compte, surtout pas « celui d'une mythologie de l'origine et de la fondation, si répandue dans la poésie québécoise de la Révolution tranquille »⁵. La forme chronologique du temps involue dans ce poème, comme si une dimension profonde y surgissait, une dimension que seul un créateur *sensible* à son temps, à son présent historique, parvient à actualiser. Voici le poème :

LE TEMPS TOMBE

(la terre nous menace

*au coin de la rue, chaque midi, le même visage repu
l'assurance des défilés
les fanfares
et le trou au cœur de tous les morts...)*

⁴ Jusqu'ici, nous avons repris librement l'interprétation de Nepveu, « La tombée du temps », p. 50-60.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

le temps tombe

familles giboulées passereaux

le temps tombe

une tribu 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

le temps tombe

abénaki maya nègre de birmingham
 âmes civiles de mes morts sauvages

colère inhumée dans le fumier des
 chevaux de proie
 dans la connaissance des soldats et des
 saints
 dans les frégates armées
 pour la pâmoison d'une infante et le pa-
 thos d'un hommage au soldat inconnu

le temps tombe

dans le mois du saumon s'installent les
 villages les mairies
 les pêcheurs à la ligne
 les capitales polies de main de mort

le temps tombe

galères négriers
 atahuallpa
 sauvages présents
 anéantis
 (cendrillon palpite dans la soie ses trois
 repas son prince
 ô sommeil tranquille
 planète ronde où s'étreignent les maisons
 conformes
 au jour le jour vienne le repos définitif

le temps tombe

les petits hommes de préhistoires circulent
 entre les buildings
 dans la pluie chargée de missiles

le temps tombe

espèce satisfaite (*PA*, p. 217-218)

Prenons, comme point de départ, l'énoncé anaphorique « le temps tombe » qui reprend le titre du poème. En soi, cet énoncé ne dit rien, ne fait rien, car dire « le temps tombe » ne fait pas tomber le temps et n'instaure surtout pas une nouvelle temporalité. De toute manière, il faut savoir minimalement ce que représente un temps qui ne tombe pas pour prétendre distinguer un temps qui tombe. Or, nous remarquons, dans l'épigraphe, une conception du temps qui s'apparente à la forme chronologique, un temps horizontal qui, dans sa répétition quotidienne et sa linéarité apparemment inflexible, assure un certain confort et une certaine sécurité : « au coin de la rue, chaque midi, le mê-/ me visage repu/ l'assurance des défilés/ les fanfares... ». Cette ambiance fade et sans désir qui traduit bien le cortège des jours est reprise de manière plus ironique à la sixième strophe : « (cendrillon palpite dans la soie ses trois/ repas son prince/ ô sommeil tranquille/ planète ronde où s'étreignent les maisons/ conformes/ au jour le jour vienne le repos définitif) ». Toutefois, cette sécurité et ce confort sont troublés, et ce, dès l'épigraphe, d'une part, par l'enjambement du pronom « mê-/ me » qui suggère, dans la répétition (« chaque midi »), une brisure de l'identité du « visage repu » et, d'autre part, par l'énoncé « le trou au cœur de tous les morts » : ce qui est mort perturbe la tranquillité du temps de la quotidienneté en y faisant surgir un temps *de tombe*⁶. C'est en relation avec un temps horizontal, linéaire (temps de l'identité et des vivants) que la tombée du temps commence alors à prendre un sens (le temps de la fragmentation et des morts) : l'énoncé anaphorique perturbe l'assurance des défilés et le sommeil tranquille, le temps bouge, dévie de son axe horizontal. Il ne s'agit plus du temps périodique « de chaque midi » ou du « au jour le jour », mais d'un temps vertical menaçant, d'un temps qui, dans sa chute, risque de sépa-

⁶ Pierre Nepveu a suggéré que le verbe de l'énoncé anaphorique, dans ce poème, pouvait être aussi interprété comme un substantif. *Ibid.*, p. 54.

rer l'identité pour y introduire une différence et d'entraîner le vivant dans la tombe. Ce qui tombe est effectivement menaçant dans le poème, comme l'indique l'un de ses derniers vers : « ... la pluie chargée de missiles ».

Cette distinction entre un temps horizontal et un temps vertical est encore trop sommaire pour que nous puissions en tirer de réelles conclusions. Elle a surtout le tort d'opposer radicalement l'identité et la différence, la vie et la mort. Or, il n'en va pas ainsi, car la différence apparaît dans l'identité, comme la mort (les morts), dans la vie (le vivant), à l'exemple, comme nous le verrons, du temps vertical qui sourd dans le temps horizontal. Il faut donc achever notre interrogation. Qu'est-ce qu'un temps qui tombe ? Qu'est-ce que ce temps vertical, qui semble s'opposer au temps horizontal, veut rendre visible ? Nous pouvons, d'un nouveau point de vue, analyser la fonction de l'énoncé. « Le temps tombe », qui est repris sept fois dans le poème, constitue un refrain. Cette répétition, qui a plutôt l'apparence d'une litanie, semble accomplir paradoxalement le contraire de ce qu'elle dit. En répétant l'énoncé, nous avons effectivement l'impression de retrouver le temps horizontal de la quotidienneté, ce temps linéaire et ennuyeux des « trois repas » ou du « au jour le jour »... De plus, en reprenant le titre plusieurs fois, l'énoncé anaphorique semble créer son identité, ce qui confirmerait le résultat qu'avait imaginé Lapointe en utilisant l'improvisation, c'est-à-dire créer l'identité d'un thème en le reprenant⁷. Mais en conclure qu'il s'agissait bien pour le poète de créer l'identité du *Temps tombe* risquerait de nous faire rater certains aspects importants du poème. D'ailleurs, la création de l'identité par la reprise d'un thème n'est pas si simple chez lui, car cette reprise ne se réduit pas à énoncer le thème plusieurs fois mais à le reprendre « sur

⁷ Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », p. 202.

différents modes »⁸. Par ailleurs, en répétant l'énoncé, le poète ne parvient pas à se dégager de la contrainte pratiquement irréductible d'un texte, c'est-à-dire de la succession des mots, de leur enchaînement syntagmatique. Seule peut-être une disposition spatiale plus audacieuse aurait pu briser cet enchaînement. Mais Lapointe ne choisit pas cette voie, en préférant au coup d'éclat, un effet plus persistant du fait de sa particularité. En effet, sous la monotonie de sa réitération, l'énoncé occupe, dans sa disposition spatiale, une autre fonction : il compose, seul, la colonne de gauche, et si nous nous en tenons à cette colonne, il reproduit un mouvement vertical. Or, ce mouvement vertical de l'énoncé est aussi une manière d'introduire les strophes de la colonne de droite en disant ce qui s'y fait.

Nous pourrions émettre l'hypothèse que Lapointe structure son poème de telle manière qu'il parvient à séparer le dire (la colonne de gauche) du faire (la colonne de droite), puisque le temps tombe véritablement dans l'agencement des contenus qui composent les strophes de la colonne de droite. En un certain sens, cette séparation nous rappelle qu'il y a un dire et un agir dans l'écriture, et que ceux-ci n'y entretiennent pas une relation de nécessité, puisqu'il peut y avoir un dire sans agir, un dire qui ne peut s'accomplir, qui cache, sous une expression apparemment juste, sa vacuité et sa futilité. Nous retrouvons, en ce sens, la même séparation dans son poème *Arbres*, le dire, « j'écris arbre », est écarté du faire, l'arbre ne s'écrit que dans les vers et les strophes qui sont scandés par l'énoncé « j'écris arbre ». Cette séparation pose alors le même problème que celui du poème *Le temps tombe* mais de manière plus aiguë, mettant clairement en jeu l'abîme de la représentation. En effet, si nous ne retenons que l'énoncé « j'écris arbre », il n'entame pas la représentation d'un arbre mais pose le problème de la représentation en elle-même — j'écris que « j'écris ar-

⁸ *Ibid.*, p. 202.

bre »... ou encore j'écris « arbre ». Or, dans cet énoncé, ce n'est pas un arbre qui apparaît mais l'énoncé en lui-même ou le mot « arbre ». S'écartant ainsi de la représentation, le langage n'est pas transparent mais opaque. Du reste, si cet énoncé entretient un rapport avec la représentation, il faudrait parler de cet écart comme d'un désir de représentation. De plus, le problème de la représentation se retrouve aussi dans les vers et les strophes qui sont supposés écrire l'arbre ; seulement, il se déplace : ce n'est plus le commencement de la représentation qui est impossible mais sa fin. En vérité, il y aura toujours un écart incommensurable entre l'arbre et sa représentation graphique, étant donné que cette dernière est à la mesure d'une énumération infinie⁹. Nous avons dit que *Arbres* présentait une difficulté analogue au poème *Le temps tombe*. Ainsi, la répétition de l'énoncé (le temps tombe) est un dire qui, se jouant à chaque répétition, souligne l'impossibilité d'entamer la représentation d'une tombée du temps mais, par le fait même, rend manifeste le désir de le faire tomber. Dans les strophes, il y a une représentation de la tombée du temps, toutefois, comme dans le poème *Arbres*, elle est incommensurable, c'est-à-dire irréductible à une forme (graphique). L'une des motivations du poète à séparer le dire de l'agir pourrait être de faire involuer le langage en séparant, de manière évidente, le dire et l'agir pour atteindre ses limites intrinsèques : impossibilité d'entamer une représentation (dire) et impossibilité d'en accomplir une (l'agir) ; il nous donne à voir deux infinis dans le langage, tantôt par l'écart qui l'éloigne du début de la représentation, tantôt par celui qui le sépare de son accomplisse-

⁹ Nous renvoyons à une étude de Robert Richard dans laquelle il analyse le problème de la représentation de l'arbre dans l'énoncé anaphorique « j'écris arbre ». Pour lui, cet énoncé se veut la saisie d'un Tout, mais ce tout se fragmente, se soustrait, d'abord, dans sa répétition, ensuite dans le développement des strophes : l'arbre est « inénarrable ». Robert Richard, « "j'écris arbre" : système fractal », in *Incidences*, volumes II-III, n° 1, janvier-avril, 1979, p. 59-75.

ment. Le langage est saisi non pas dans son pouvoir mais dans sa puissance, soit comme producteur de désir.

Le temps tombe réellement dans les strophes de la colonne de droite du poème sous l'effet d'une concentration du temps qui est produite par la juxtaposition de tribus et de peuples d'époques différentes : l'histoire semble pouvoir tenir tout entière sur un même plan, une même surface. En fait, il y a une conjonction du temps et de l'histoire qui est rendue possible par leur mouvement qui diffère. Dans le vers qui entame la deuxième strophe, « une tribu remonte à la surface », le verbe « remonter » indique le mouvement de l'histoire, lequel corrobore l'axe vertical du temps mais s'oppose diamétralement à sa tombée. Or, les mouvements opposés du temps et de l'histoire entraînent leur rencontre. Cette rencontre n'est pas tant une négation d'une profondeur que la remise en question de l'épaisseur de l'histoire et du temps : l'histoire qui remonte et le temps qui tombe se compressent sur une même surface qui est aussi mince qu'un événement. La coïncidence du temps et de l'histoire produit alors une zone intensive où les tribus et les peuples d'époques différentes peuvent se rencontrer, s'agencer les uns aux autres.

L'histoire, dans sa représentation la plus générale, est liée à la dimension de la mort, à ce qui est accompli, achevé, tandis que la forme ordinaire du temps, dans son écoulement continu, représente l'actualité, la dimension du vivant. Dans le poème de Lapointe, la rencontre de ces dimensions équivaut à un processus d'actualisation des morts dans le vivant, du passé dans l'actualité. Or, ce processus ressemble, à certains égards, à celui de la tradition. Comme l'indique son étymologie latine, la tradition (*traditio*) est une transmission (acte de transmettre) du passé dans le présent. En ce sens, elle représente la conservation du passé, assure la préservation d'une culture. La conservation, toutefois, n'est que l'aspect « passif » de la tradition, car

dans un aspect « actif », elle intègre, aux anciens éléments à conserver, de nouveaux éléments¹⁰ : la tradition est aussi un processus de discrimination qui décide de ce qui doit assurer la continuité et l'évolution d'une culture. Mais l'actualisation d'un passé, dans le poème de Lapointe — voire dans son œuvre —, bien qu'elle soit, à bien des égards, un processus de conservation et de discrimination, ne se réduit pas à cela, elle correspond peut-être mieux à un élément plus fondamental de la tradition en faisant « être de nouveau ce qui a déjà été »¹¹. Ce dernier élément soulève des interrogations qui s'adaptent bien au poème de Lapointe : comment le passé, qui *est* dans le présent, s'agence-t-il avec lui ? comment le transforme-t-il ? et, enfin, comment est-il lui-même transformé par ce dernier ? Ce vers par exemple, « abénaki maya nègre de birmingham », suggère la rencontre de trois peuples, deux qui appartiennent à la dimension historique, « abénaki maya », et l'autre, à l'actualité des années soixante, « nègre de birmingham ». Mais le poème ne nous dit rien de plus sur cette rencontre, comme si ces noms de peuples avaient été vidés de leur contenu ou, au contraire, comme s'ils parlaient déjà assez par eux-mêmes. Mais peu importe qu'il soit vides ou saturés de sens, leur rencontre nous force à penser *comment* ils s'unissent. Cette union fonctionne, à notre avis, comme un transfert symbolique, c'est-à-dire que le passé rend signifiante une expérience actuelle en la remplissant de sa charge symbolique. De fait, « abénaki » et « maya » donnent une signification à « nègre de birmingham », laquelle pourrait représenter l'état d'oppression, de domination dans lequel ont agonisé ces peuples. Mais l'inverse n'est pas moins vrai, car, bien qu'une expérience actuelle reçoive une signification du passé, elle lui donne, en retour, une visibilité : la répression des noirs américains (par sa couverture médiatique entre autres) de-

¹⁰ Nous reprenons la distinction entre les aspects « passif » et « actif » de la tradition de l'*Encyclopaedia Universalis*.

¹¹ *Ibid.*

vient, dans les années 1960, celle des abénakis et mayas. Cette rencontre est, en vérité, un télescopage de l'histoire « passée » et du présent historique, qui abolit, dans l'événement de cette rencontre, la perspective stratifiée sur l'histoire. En somme, Lapointe propose d'*interroger* ce qui unit le passé et l'actualité en imaginant des rencontres anhistoriques, souvent inusitées, stimulantes : « les petits hommes de préhistoires circulent/ entre les buildings ».

Lapointe produit, avec « le temps tombe », un présent intemporel qui n'a rien à voir avec la forme ordinaire du temps. Pourtant, il ne supprime pas cette forme, il ne nie pas la succession d'instantanés qui, de toute manière, ne peut être supprimée entièrement, il la met, au contraire, en évidence (nous n'avons qu'à penser aux extraits au début de notre analyse). Les strophes ne font pas toutes tomber le temps, certaines reproduisent sa forme horizontale :

dans le mois du saumon s'installent les villages
 les mairies
 les pêcheurs à la ligne
 les capitales polies de main de mort

Le poète se sert, en fait, de la forme chronologique du temps pour opérer une distribution historico-politique. Cette forme dans laquelle est possible l'oubli des morts (« nécrophages les blancs ») et l'insouciance (« ô sommeil tranquille [...] planète ronde où s'étreignent les maisons au jour le jour [...] espèce satisfaite ») est attribuée aux blancs, et par extension, à la société occidentale. La durée temporelle ordinaire représente, en quelque sorte, un temps profane où les blancs se méfient du retour du passé et de ce qui entrave la marche en avant du progrès : ce qui est mort reste mort. Ce qui est menaçant, dans ce poème, ce n'est peut-être pas, après tout, la tombée du temps, mais ce temps profane qui rend possible l'oubli en reléguant le passé dans l'indifférence.

D'ailleurs, comme l'a noté Nepveu, il s'agit en partie d'une critique de l'amnésie et de l'engourdissement de la civilisation occidentale¹².

Mais Lapointe joue dans la forme ordinaire du temps pour y produire un temps sacré qui est étranger au temps profane de la civilisation blanche et qui concerne plus des peuples vénérables qui ont été opprimés et dominés par elle. Nous soutenions plus haut que le poète reprenait paradoxalement la forme chronologique du temps par la répétition de l'énoncé anaphorique, qu'il ne s'en sortait pas. Or, il fait involuer cette forme du temps en y manifestant un temps plus pur, sacré, qui se distingue de la chaîne passé, présent, futur. Dans le temps horizontal du poème se manifeste un temps vertical qui compose, dans sa rencontre avec l'histoire, un présent éternel : un événement. Mais ce temps sacré n'est pas tout à fait celui de « l'homme religieux » et de la réactualisation ou la « restauration du *Temps primordial* »¹³. Si nous conservons l'épithète « sacré », c'est que le temps, dans le poème de Lapointe, fonctionne et surgit de la même manière que celui décrit par Mircea Eliade, c'est-à-dire un temps qui ne s'écoule plus et qui se manifeste à travers le temps profane. Or, s'il y a une analogie entre les deux, elle est uniquement formelle, car chez Lapointe, le sacré n'est plus en rapport avec la transcendance, bien qu'il puisse se définir, tel que l'a fait Rudolf Otto en parlant de « divination », comme « l'appréhension par laquelle nous saisissons dans et à travers le temporel quelque chose d'éternel qui le pénètre, et dans et à travers l'empirique le fond et le sens supra-empirique des choses »¹⁴. Faire

¹² Pierre Nepveu, « La tombée du temps », p. 61.

¹³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴ Rudolf Otto, *Le Sacré* (traduction André Jundt), Paris, Payot, 1969 [1917], p. 199-200. Otto donne une charge religieuse à une définition qui reprend, somme toute, l'analytique du sublime de Kant. Ce qui le mène alors à dévaloriser toute expérience suprasensible (transcendante) qui n'est pas axée sur la divinité. Il y a un passage, en ce sens, où il critique Goethe de ne pas avoir reconnu le côté divin de son expérience païenne. *Ibid.*, p. 203-208. Par ailleurs, cette définition d'Otto s'accorde, si nous retranchons son *a priori* divin, à la définition de la modernité de Baudelaire, soit *saisir l'éternel dans le passager*.

sentir un autre temps dans l'expérience empirique du temps, c'est assurément l'une des visées principales du poème de Lapointe.

Le poème *Le temps tombe* met en place, par des rencontres an-historiques, un mouvement de déstratification de l'histoire qui s'opère dans la déviation de l'axe horizontal du temps¹⁵ : le temps bouge. Ce poème ne construit pas un nouvel état du temps mais pose le temps comme pur devenir. C'est pour cette raison que, bien qu'il s'agisse d'une construction imaginaire du temps, elle n'a rien à voir avec une herméneutique ou une causalité historique qui ont pour modèle la forme chronologique du temps : le temps comme devenir entraîne aussi l'histoire dans le devenir. Ce poème force alors à *penser* la déstratification de l'histoire — qui équivaut à sa libération d'une nature didactique et idéologique —, ce qui ne signifie pas un relâchement de la perspective historique mais une nouvelle façon d'y réfléchir activement, en insérant dans l'actualité toute sa charge, en la rejouant tout entière dans le présent. La rencontre du temps et de l'histoire offre ainsi la possibilité de produire des rencontres infinies, de multiplier les liens entre des peuples et des époques hétérogènes, de ressusciter les morts pour angoisser les vivants, de les faire fuir dans un avenir commun, encore inconnu. C'est ainsi que nous comprenons l'affirmation de Nepveu selon laquelle « “le Temps tombe” instaure une temporalité créatrice »¹⁶.

Gilles Deleuze conçoit, à sa manière et selon ses préoccupations, une tombée du temps. Cette tombée s'illustre, par exemple, dans sa conception de la lecture comme événement. A l'opposé des rapports causaux des approches positivistes, la lecture entame un devenir actif de la pensée en déstratifiant la connaissance, en étant le lieu dans le-

¹⁵ Dans *Pour les âmes*, Lapointe joue souvent avec les axes vertical et horizontal, les croise, les mélange. Nous en avons donné quelques exemples dans le premier chapitre dont un dans lequel le sujet parvenait à saluer l'éternel (ce qui est vertical) à partir d'un regard profane posé sur la ligne d'horizon et celle « des jambes les plus délicieuses ».

¹⁶ Pierre Nepveu, « La tombée du temps », p. 61.

quel s'actualisent des connexions transhistoriques et transgénériques entre des philosophes, des écrivains, des scientifiques, etc. Or, l'événement, comme essence de la lecture, met au cœur de celle-ci la question du temps chez Deleuze. En effet, l'événement fait involuer la forme ordinaire du temps en y manifestant un temps ésotérique imperceptible, une sorte de vision de l'éternité dans le temps comme pur processus. Il imagine l'événement en le joignant à une conception du temps qu'il reprend des Grecs dans *Logique du sens*, l'« Aiôn » — la conjonction du temps et de l'éternité :

L'événement, c'est que jamais personne ne meurt, mais vient toujours de mourir et va toujours mourir, dans le présent vide de l'Aiôn, éternité [...] Entendons : chaque événement sur l'Aiôn est plus petit que la plus petite subdivision dans le Chronos ; mais il est aussi plus grand que le plus grand diviseur du Chronos, c'est-à-dire le cycle entier. Par sa subdivision illimitée dans les deux sens à la fois, chaque événement longe tout l'Aiôn, et devient coextensif à sa ligne droite dans les deux sens (*LS*, p. 80).

Cette définition sibylline de l'événement concerne moins l'Aiôn grec que l'interprétation de l'instant dans le *Zarathoustra* de Nietzsche. Nietzsche y conçoit, en effet, l'instant comme le point de jonction (« le portique ») de deux éternités, l'une derrière nous, l'autre devant¹⁷. L'histoire tout entière se compresse dans l'instant pour se redéployer dans l'avenir. De cette manière, le passé historique ne peut jamais représenter quelque chose d'accompli, il doit sans cesse s'actualiser : le passé est ce qui est toujours à venir. Autrement dit, sa conception de l'instant postule que tout homme est partie prenante de l'histoire en l'assimilant à sa propre actualité. Ainsi, toute chose du passé revient éternellement dans l'instant pour être transfigurée, poussée dans l'avenir, et en vertu du même principe, l'instant revient lui aussi, ce qui pose le retour non pas comme unification mais différenciation : il

¹⁷ Voir le deuxième chapitre de la troisième partie « De la vision et de l'énigme », in Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduction Maurice de Gandillac), Paris, Gallimard, 1977 [1883-1885], p. 195-200.

n'y a plus d'état ou de faits historiques mais un processus infini de l'histoire. Tel est le sens de l'Aïôn chez Deleuze, cet instant d'éternité dans le temps qui donne à l'homme une véritable dimension cosmique, c'est-à-dire la dimension de l'événement, là où les échanges et les connexions les plus hétérogènes peuvent avoir lieu. Et comme pour sceller le lien entre l'Aïôn grec et l'instant nietzschéen, Deleuze poursuit en disant, « Sentons-nous l'approche d'un éternel retour qui n'a plus rien à voir avec le cycle, ou déjà l'entrée d'un labyrinthe, d'autant plus terrible qu'il est celui de la ligne unique, droite et sans épaisseur ? » (*LS*, p. 80) : la ligne événementielle !

Les lectures de Deleuze sont souvent l'occasion de rencontres mi-avouées ou cachées d'auteurs chez qui il prend tantôt une expression, tantôt un contenu qu'il agence, à sa manière, pour créer un concept. L'exemple de la conjonction de l'Aïôn et de l'Instant est éloquent, puisque le philosophe y développe sa conception de l'événement au moment même où il en produit un. Sous l'apparence d'une exégèse, ses lectures proposent des fusions comme celle de Nietzsche et de Spinoza dans son interprétation de la théorie des forces chez Nietzsche, la rencontre de Kant, Nietzsche et Bergson, dans sa distinction des trois synthèses du temps qu'il développe dans *Différence et Répétition...* Sa méthode de lecture, si un tel terme peut s'appliquer chez lui, consiste donc à expérimenter un concept, une notion..., c'est-à-dire le diviser, l'ouvrir, pour y insérer un autre concept avec lequel il se confrontera.

Par exemple, dans le quatrième chapitre de *Mille Plateaux*, « Postulats de la linguistique », Deleuze reprend le contenu de la théorie du langage des Stoïciens pour l'agencer avec l'expression de la théorie du langage de Louis Hjelmslev. Rencontre baroque, voire saugrenue, qui nous force pourtant à réfléchir selon la curiosité et l'intérêt que nous pouvons avoir pour ce genre de rencontre. Hjelmslev développe ce qu'il appelle la forme de contenu et la forme

d'expression dans *Prolégomène à une théorie du langage* en se réclamant ouvertement de la théorie du signe de Saussure qui postule une *relative indépendance* dans le signe linguistique (la forme de contenu et la forme d'expression sont, pour le linguiste danois, les deux fonctionnels indépendants de la fonction sémiotique, comme le signifié et le signifiant, les aspects relativement indépendants du signe)¹⁸. De leur côté, les Stoïciens distinguent les corps des effets incorporels (« attributs logiques ou dialectiques des corps ») — par exemple, il y a une différence entre l'exprimé incorporel « rougir » et la qualité corporelle « rouge ». Or, Deleuze récupère l'expression « formalisations de contenu et d'expression » chez Hjelmslev pour les attribuer à la distinction des Stoïciens : les corps sont des formes de contenu, les effets incorporels, des formes d'expression. Ce déplacement est significatif, car Deleuze se sert de la « relative indépendance » que sous-tendent les notions de Hjelmslev pour caractériser la distinction entre le corps et ses attributs logiques. Il opère cette fusion pour dénouer l'idée commune qu'il y aurait un lien intime entre l'expression et le contenu, lien qui se concrétise dans la représentation. De fait, il crée une indépendance entre le corps et le langage : celui-ci n'est plus la représentation de celui-là. Cette indépendance reprend le schéma de sa conception de la pensée active qui préconise, rappelons-nous, une indépendance entière entre la pensée et son dehors. Pourtant, comme la pensée qui agit directement sur son dehors, le langage (expression) modifie un corps (contenu) : ce que nous disons d'un corps l'affecte, le transforme. C'est donc une nouvelle distribution du monde et du langage ; le langage n'est plus un second degré, une copie du monde, mais un agent qui agit en lui :

L'indépendance des deux formes, d'expression et de contenu, n'est pas contredite, mais au contraire confirmée par ceci : que

¹⁸ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage* (traduction Anne-Marie Léonard), Paris, Minuit, 1968-1971 [1943], p. 65-79.

les expressions ou les exprimés vont s'insérer dans les contenus, intervenir dans les contenus, non pas pour les représenter, mais pour les anticiper, les rétrograder, les ralentir ou les précipiter, les détacher ou les réunir, les découper autrement (*MP*, p. 110).

A l'opposé de la théorie naturaliste qui soutient que le monde précède le langage, que celui-ci ne se limite qu'à rendre compte des lois de celui-là, Deleuze — et une partie de la pensée contemporaine — défend la thèse selon laquelle le langage façonne le monde, s'y insère et le modifie, le transfigure, vient « suppléer sa finitude »¹⁹. Le philosophe ne représente pas, par conséquent, les théories du langage de Hjelmslev ni celle des Stoïciens, mais produit en elles sa propre conception du langage — qui double celle de la pensée —, ce qui, du coup, donne un nouvel élan, une nouvelle vie à ses théories et à sa pensée.

L'ouverture de l'identité : le sujet nomade

Les rencontres transhistoriques (et transgénériques) mettent en jeu l'identité de celui qui les produit. Deleuze est effectivement présent dans la rencontre des Stoïciens et de Hjelmslev, mais sa présence est floue, presque imperceptible, ce qui nous donne l'impression qu'il se situe hors de celle-ci, comme s'il obéissait à une exigence de transparence ou d'objectivité. Pourtant, étant le point de départ de cette généalogie, le philosophe y transforme la conception du langage qu'il

¹⁹ Nous empruntons ce terme à Jacques Derrida lorsqu'il reproche à Freud de ne pas avoir poussé assez loin ses réflexions sur la dynamique des « représentations matérialisées » du psychisme : « La métaphore comme rhétorique ou didactique n'est ici possible que par la métaphore solide, par la production non « naturelle », historique, d'une machine *supplémentaire*, *s'ajoutant* à l'organisation psychique pour *suppléer* sa finitude », « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 337.

avait développée notamment dans *Logique du sens*²⁰. En fait, chaque rencontre équivaut pour lui à une expérience de ses propres idées et concepts, c'est une façon de décroquer ses connaissances, de les ouvrir pour y créer de nouvelles intuitions. Tout acte de penser est une ouverture du sujet (connaissances, idées, etc.), une action qui le détache et le prive d'un fondement stable, c'est ce qu'il met vigoureusement en pratique en écrivant plusieurs ouvrages en collaboration avec Félix Guattari²¹.

Dans l'œuvre de Lapointe, il est difficile, voire impossible, de circonscrire l'identité d'un sujet, étant donné que ses poèmes provoquent et proposent, au contraire, des rencontres singulières, déplaçant la question de la subjectivité sur un deuxième plan. Ce retrait de la subjectivité — qui, au demeurant, ne peut être que partiel puisqu'il est toujours possible d'en trouver des marques dans un texte²² — ne répond pas pourtant à une condition objective mais à la *nécessité* qui commande de telles rencontres. Mais avant d'entamer cette nécessité, nous allons essayer de montrer concrètement comment il est si malaisé de déterminer l'identité d'un sujet dans *Pour les âmes*.

Le sujet n'apparaît pas bien délimité dans ce recueil, il est, comme nous l'avons vu au premier chapitre à propos des corps, constamment en changement, en mouvement. La récurrence de la préposition « entre » souligne, à notre avis, l'indiscernabilité du sujet dans l'espace (« entre les mondes »; « entre les pierres » ; « entre les corps »...). Situer le sujet dans le temps n'est pas un travail plus aisé,

²⁰ Le philosophe identifie, dans cet ouvrage, le langage et le monde à deux séries hétérogènes dont l'une est signifiante et l'autre, signifiée. Or, ce sont surtout ces expressions, qui suggèrent encore trop un rapport de représentation, que Deleuze, en collaboration avec Félix Guattari, transforme dans son ouvrage sur Kafka (1976) et ensuite dans *Mille Plateaux*.

²¹ Nous reviendrons sur cette collaboration au prochain chapitre.

²² Il est toujours possible de circonscrire un sujet d'énonciation d'un texte, ce sujet peut être, par exemple, un sujet du savoir. C'est justement les traces d'un sujet moderne du savoir que Joseph Melançon tente d'analyser dans son article sur Lapointe, « La poésie fragmentée de Paul-Marie Lapointe ».

et ce, même s'il y a des indices qui nous en donnent un aperçu, comme certains signes de l'actualité des années soixante et de la saison qu'il occupe, l'hiver (il y a effectivement plusieurs images qui dénotent, plus ou moins directement, l'hiver dont la neige et le froid sont les plus évidentes).

L'hiver, selon l'interprétation la plus générale que nous pouvons dégager ici, est une métaphore de la situation du sujet qui adopte une position critique face aux contraintes et aux dangers d'une partie de la société québécoise (« car nous sommes de petits catholiques tristes » *PA*, p. 254) et mondiale, en exprimant la crainte collective face à la menace nucléaire dans *ICBM*. Il s'agit d'un « hiver de force » angoissant, mais dont le sujet a déjà mis un pied au-dehors en idéalisant le printemps dans une panoplie d'images qui dénotent l'amour et la joie (« chaque printemps est aussi rose que fillette et/ plaisir » *PA*, p. 250). Le sujet est partagé ainsi *entre* la contrainte et l'émancipation, entre le temps et l'espace de la révolte et le non-lieu temporel et spatial de la prophétie. C'est ce que confirme, semble-t-il, la structure de *Psaume pour une révolte de terre* en se divisant en deux parties, dont la première met en place la révolte et la deuxième suggère la liberté. La scission entre elles s'effectue, de plus, par une métaphore saisonnière qui reprend la figure de l'hiver et celle du printemps par le truchement du mois qui le symbolise :

[...] le monde ne sera plus jamais le même ni la terre (depuis, elle tourne au vent qui sourd de l'intérieur, de la rage et la paix guerrière s'efface ainsi qu'aux premières rafales de l'hiver — dieu que l'hiver est dur mais précède mai) ainsi cette guerre pacifiante apporte une terre propice nous la voulons (*PA*, p. 210)

Le sujet se situe, d'une part, dans un lieu et un temps connu, celui de la Révolution tranquille connotée par « paix guerrière » ou encore « guerre pacifiante », d'autre part, dans un espace indéterminé (« une terre propice ») qui, tel le printemps, recèle la liberté et la fécondité. Plusieurs termes ou images vont d'ailleurs en ce sens dans le reste du poème donnant à voir une ambiance festive et onirique tels « délire », « fécondité », « forêts de liqueurs », « plaisir », etc. Cette « terre propice », néanmoins, n'est jamais atteinte et ne renvoie surtout pas à un état qui aurait dépassé la révolte, cette « terre » participe d'un espace et d'un temps prophétique qui se manifeste *dans* la révolte, puisque c'est elle qui est *porteuse* de liberté et de fécondité (« cette guerre pacifiante *apporte* une terre propice » [nous soulignons]). La liberté — la fête promise par la « terre propice » — n'est donc pas un lieu qui existe au-delà de la révolte mais une réalité qui insiste virtuellement en elle²³. La révolte est, à la fois, le sujet et l'objet d'une quête qui s'assimile à celle du judaïsme (« terre propice » rappelle par analogie sonore « terre promise ») ; elle est la substance d'un sujet nomade. Or, la coexistence de la liberté dans la révolte partage le sujet entre une volonté de séparation et une volonté de possession, l'entraîne dans un devenir actif qui entame des possibilités infinies de rencontres. Il y a bien un sujet dans *Pour les âmes*, mais il est fuyant, irréductible à un état, à une forme, il n'est jamais là où nous pensons le trouver.

Ce devenir du sujet peut être mis en parallèle avec le principe de l'imagination de Lapointe qui s'accorde au mouvement, à la transformation perpétuelle des corps et des choses. Un tel principe défait même l'idée de principe entamant de la sorte un *devenir-autre* permanent de la subjectivité. En ce sens, Michel Biron affirme, à propos de *Psaume pour une révolte de terre*, que « le désir d'un corps adverse implique l'assomption d'une altérité permanente. Ce n'est pas seule-

²³ Nous analyserons plus longuement la question de la révolte et de la liberté au dernier chapitre.

ment le schéma dialectique de Hegel qui est récusé par là, c'est toute sa notion de conscience de soi unifiée ou achevée »²⁴. Cette récusation dont parle Biron participe d'un courant de pensée bien précis que l'on appelle la déconstruction de la métaphysique dont l'un des précurseurs est sans doute Nietzsche, et dont certains philosophes, intellectuels et écrivains du XX^e siècle se sont réclamés plus ou moins ouvertement, courant qui, par ailleurs, atteint son sommet avec la déconstruction de la métaphysique de la présence chez Jacques Derrida. Même si les voies et les conclusions de ces penseurs varient passablement, ils se rejoignent tous sur l'idée de départ, à savoir que la possibilité de la liberté de l'homme passe, en premier lieu, par la mise à l'écart de Dieu, sa mort, ce qu'avaient déjà fait Lucrèce et Spinoza à leur époque. Par ailleurs, cette idée se double d'une autre mort, celle de l'homme²⁵, d'où la possibilité d'envisager ce que Nietzsche appelait le « surhomme » ou ce que les idéologies inspirées du marxisme concevaient comme « l'homme nouveau », c'est-à-dire un homme d'action et de travail et non de ressentiment et de croyance. A sa manière, Lapointe met Dieu à l'écart dans ses poèmes (« je croyais croire en dieu » ; « soyez tristes désespérez de Dieu » ; « une parole et toute est à refaire/ dieu même »...), et l'homme le suit dans la mort dans ces vers de *Blues* : « planète quelconque au moment où s'inventera ton jazz/ une espèce périra/ une espèce intelligente décomposée » (PA, p. 257). Sachant que la création poétique prend « la forme d'improvisation particulière du jazz »²⁶ pour Lapointe à l'époque de *Pour les âmes*, nous pouvons associer, sans trop forcer l'interprétation, son processus de création poétique à un éclatement, une décomposition de l'homme

²⁴ Michel Biron, « Idéologie et poésie : un poème de Paul-Marie Lapointe », p. 107.

²⁵ Cette idée a fait son chemin aussi au cours du XX^e siècle, nous pourrions même en faire, semble-t-il, la généalogie depuis Nietzsche, en passant, en autres, par Malraux et Blanchot.

²⁶ Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », p. 202.

(« l'espèce intelligente »), qui passe d'abord par l'ébranlement du créateur²⁷.

Pierre Klossowski, dans une conférence qu'il a tenue au colloque de Royaumont sur Nietzsche en 1964, liait trois aspects de la pensée du philosophe allemand, l'éternel retour, la mort de dieu et la volonté de puissance. Ce lien n'est pas resté sans écho, puisqu'il y avait un auditeur qui a vu, dans cette relation, la confirmation de ses propres intuitions, Gilles Deleuze. En faisant mourir le seul garant de l'identité, sa seule base substantielle, Dieu, la pensée nietzschéenne, selon Klossowski, dissipe l'unité du « moi ». Cette dissolution, plutôt que de plonger l'homme dans un abîme indifférencié, lui donne la liberté de se revouloir infiniment, ce qui lui permet, du coup, d'être qui il veut. Cette volonté n'est possible toutefois que s'il prend conscience, à la fois, de la mort de Dieu et de la dissipation de son identité. Cette conscience ne peut jamais s'actualiser dans un présent mais dans un temps qui serait hors de ses gonds, dans un sentiment intensif de la vie qui a plus à voir avec une éternité sacrée qu'avec une durée prosaïque, l'éternel retour : « la révélation de l'éternel retour apporte comme nécessité les réalisations successives de toutes les identités possibles : [il poursuit en citant Nietzsche] *tous les noms de l'histoire au fond c'est moi* — finalement Dionysos et le Crucifié »²⁸. Deleuze se rappelle parfaitement de cette conférence lorsqu'il affirme, dans *Différence et Répétition*, que l'éternel retour est,

²⁷ Bien entendu, nous ne pouvons parler de « la mort de l'homme » chez Lapointe sans aucune précaution, car n'est-il pas, à certains égards, humaniste ? C'est ce que semble témoigner le titre de l'un de ses textes sur la poésie *Foi en l'homme*. Seulement, comprenons, par cette mort, la disparition du dogmatisme et de l'oppression (les croyances, les superstitions, les idéologies, etc.), de tout ce qui *force* et accentue la domination d'une pensée sur une autre. Dans un autre sens, cette mort de l'homme se verra, dans les deux derniers recueils de Lapointe (*Écritures* et *Le Sacre*) dans lesquels il y a, de fait, une « disparition élocutoire du poète », laquelle permet aux mots de jouer seuls, en pleine liberté.

²⁸ Pierre Klossowski, « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue », in *Nietzsche* (Colloque de Royaumont 1964), Paris, Minuit, 1967, p. 228.

comme dit Klossowski, [...] cette secrète cohérence qui ne se pose qu'en excluant ma propre cohérence, ma propre identité, celle du moi, celle du monde et celle de Dieu. Il ne fait revenir que le plébéien, l'homme sans nom (*DR*, p. 122).

Les connexions entre des choses et des corps hétérogènes pré-supposent une ouverture du sujet dans l'éternel retour, son « effondement » pour reprendre un terme de Deleuze²⁹. Telle peut être la *nécessité* qui conditionne les rencontres dans l'œuvre de Lapointe. C'est ce que semble figurer le sujet de l'énoncé, dans *Pour les âmes*, qui prend à la fois les formes du singulier et du pluriel, comme si son dire avait une valeur collective : « mexique de mon amour terre lointaine/ nous te posséderons/ [...] tu seras notre frère devrais-je dire » (*PA*, p. 254). Le passage, dans un même énoncé, du « je » au « nous » et du « nous » au « je » pourrait présenter une volonté de concrétiser un sujet national — voire une identité québécoise — en lui donnant une voix, ce qui introduirait ses poèmes dans l'idéologie du « temps national »³⁰. Mais le poète s'en est défendu qualifiant de « terrible » ce genre de lecture qui opère une récupération partisane et identitaire³¹. D'ailleurs, l'objet de l'amour et de la possession, dans ce recueil, est beaucoup trop large et général pour qu'il puisse s'agir d'une volonté de délimiter un territoire ou une identité nationale (« nous aimerons les soleils » ; « nous posséderons les travaux » ; « nous qui adorons les gratte-ciel et les arbres » ; « nous nous fîmes délégué du silence », etc)

²⁹ Deleuze parle d'« universel *effondement* » quelques lignes après le passage que nous venons de citer de lui. L'« effondement » est lié chez lui à l'éternel retour, à ce qui « entraîne dans son cercle le dieu mort et le moi dissout ». En d'autres mots, c'est une action qui prive le sujet d'un fondement unique et stable (*DR*, p. 122-123).

³⁰ C'est ce que Chamberland a voulu accomplir avec son interprétation de *Arbres* dans les années soixante (« Fondation du territoire », *Parti pris*, vol. IV, n^{os} 9, 10, 11, 12, mai-août 1967, p. 11-42), et c'est cette équivoque qu'entretient *Poésie 1* en incluant Paul-Marie Lapointe dans un numéro complet sur la poésie québécoise intitulé *Poètes de l'identité québécoise*, n^{os} 96-98, mars-avril 1982.

³¹ Voir « L'injustifiable poésie », p. 97.

; il est si flou (« je suis amoureux de la fille du frère du monde de la dernière galaxie ») que l'amour et la possession sont, en quelque sorte, intransitifs, pris dans un sens absolu. Le sujet *désire* aimer l'amour (« pourrai-je assumer l'amour », *PA*, p. 252), comme il *veut* posséder la possession. Ce redoublement établit un nouveau rapport entre l'amour et la possession et le sujet. Ceux-là ne sont plus des représentations du désir et de la volonté de celui-ci mais des expressions de la pérennité du désir et de la volonté, comme le sujet, par métonymie, en est le contenu infini.

Le rapport du « je » au « nous » est ambigu, et ce, même s'il semble reproduire, à première vue, la distinction du particulier et de l'universel. Le sujet pourrait effectivement se présenter dans la forme simple de la première personne du singulier (« devrais-je dire » ; « j'écris arbre ») ; en fait, il s'ajusterait au sujet de l'énoncé, ce qui entraînerait une distinction entre les énoncés à la première personne du singulier et ceux au pluriel, ces derniers s'assimileraient alors à une vérité collective ou universelle que le sujet partagerait. Mais ce découpage ne tient pas, car nous ne voyons pas comment nous pourrions légitimer sérieusement la particularité des énoncés au « je ». Par exemple, il est impossible de justifier la raison pour laquelle le verbe « saluer » est tantôt à la première personne du pluriel (« nous saluons la tristesse des deux mains »), tantôt au singulier (« pluie des petits hommes/ je te salue »). A notre avis, il serait aléatoire de prétendre discerner une structure ou un modèle — tel le particulier et l'universel —, qui expliquerait le partage de ces pronoms personnels³². L'équivoque est irréductible entre le « je » et le « nous » et il se manifeste très bien, d'ailleurs, dans deux vers du poème *Blues* qui présentent le même verbe et la même inversion du sujet mais à des personnes et à des temps différents : « tu seras notre frère devrais-je dire » et

³² Il y aurait peut-être eu la distinction entre un sujet contraint (je) et un sujet émancipé (nous). Mais cette nouvelle distribution ne tient pas plus que toutes celles que nous avons pu imaginer.

« soyez tristes disions-nous... ». Bien entendu, cette différence n'interdit pas la distinction entre le particulier (le premier vers) et le collectif (le deuxième vers). Seulement, « soyez tristes » est d'abord la répétition du titre d'un des poèmes de *Choix de poèmes* (qui est inclus dans *Le réel absolu*). Or, la récupération de ce titre à la première personne du pluriel assimile aussi le « nous » au sujet de l'œuvre. En somme, il est impossible, selon nous, de déterminer rigoureusement, par le sujet de l'énoncé, le sujet dans *Pour les âmes* — la plupart des vers d'ailleurs n'en portent aucune marque, comme s'ils s'articulaient de façon anonyme —, nous ne devons pas chercher à résoudre l'ambiguïté du rapport entre le « je » et le « nous », mais la présenter comme une préfiguration du sujet nomade.

Les vicissitudes du sujet sont une particularité que partagent tous les recueils du *Réel absolu*. Cette strophe du *Vierge incendié* le démontre à sa manière : « J'ai des frères à l'infini/ j'ai des sœurs à l'infini/ et je suis mon père et ma mère » (VI, p. 125). Que le sujet ait ici des frères et des sœurs à l'infini est une proposition valable, si nous la concevons soit comme la métaphore du désir fraternel que revendiquaient déjà, à cette époque, les signataires du *Refus Global*, soit comme l'annonce de l'idéologie marxiste ou du mouvement hippie des années soixante au Québec, soit, à la limite, comme la reprise du message christique. Seulement, la dernière proposition « et je suis mon père et ma mère »³³, qui est liée syntaxiquement à ce qui précède par la conjonction « et », ajoute une autre dimension à la métaphore fraternelle, car étant lui-même son père et sa mère, il est inévitablement le père et la mère de ses frères et de ses sœurs. Cette strophe présente

³³ Ce vers de Lapointe, et ceux qui le précèdent, nous rappellent l'instabilité du sujet et la mégalomanie chez Antonin Artaud, et particulièrement son idée d'auto-engendrement dans les premiers vers de *Ci-Gît* : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère », « Ci-Gît », in *Œuvres complètes* tome XII, Paris, Gallimard, 1974, p. 77. D'ailleurs, toute l'analyse que nous faisons autour de ces vers de Lapointe serait, sensiblement, celle que nous pourrions faire chez Artaud.

alors une aporie que seule la comparaison du « je » avec Dieu — d'abord avec la forme chrétienne de Dieu — parvient peut-être à éclaircir. Cette comparaison est confirmée d'ailleurs par les vers qui suivent la strophe : « j'ai des arbres des poissons/ des fleurs et des oiseaux » (VI, p. 125). A l'égal de Dieu, la possession du sujet est universelle : terre, eau, air ; monde végétal et animal... Or, si nous acceptons la comparaison — qui est une rencontre —, l'unicité de Dieu est remise en question, car sa relation à l'autre n'est plus consubstantielle, subsumée par le même, elle n'est plus univoque (Père-fils) mais équivoque (père-fils-frères). Le troisième terme de la relation met l'autre dans le même, introduit un écart dans l'unicité de Dieu (Père-fils) : le frère, c'est la différence dans la répétition du même. Tel est le sujet dans le *Réel absolu*, le géniteur et le frère, le même et l'autre.

La comparaison implicite du sujet avec l'éternel divise la plénitude de Dieu en rendant visible, en lui, l'expression de l'être comme devenir. Chaque division de Dieu est une différence en soi, une involution de sa totalité ; il ne symbolise plus la totalité du réel mais la puissance de devenir tout le réel. L'éternel est un inaccompli, un être infiniment en devenir : « une parole et tout est à recommencer/ dieu même » : c'est la forme chrétienne de la religion qui est mise à mal³⁴. Le sujet, dans *Pour les âmes* et dans les autres recueils du *Réel absolu*, ne manifeste pratiquement aucune de ses affections et de ses qualités, il affirme plutôt le mode le plus profond de l'être, actualise la puis-

³⁴ Les formes de la religion chrétienne subissent, en effet, une involution : Dieu n'est plus une totalité mais une multiplicité, comme l'âme n'est plus un principe transcendant mais « terre à terre ». De plus, lorsque le poète utilise des expressions religieuses (tels psaume, psalmodie, sacre, éternel, etc.), il opère, dans celles-ci, des détournements de sens qui ont pour effet de les libérer de leur emploi strictement religieux (le premier poème de *Pour les âmes* est un *psaume* pour la *terre*, comme le titre de son dernier recueil, *Le Sacre*, signifie une expression populaire qui a été hispanisée (tabarnacos). Autant Lapointe peut rendre profaner le sacré (comme dans les exemples qui précèdent), autant il peut sacréaliser le profane (comme dans *Le Temps tombe*) : le rapport entre le sacré et le profane est équivoque.

sance de dieu en manifestant une volonté intense de devenir : le sujet n'est pas ça et ça et ça... mais le *devient* :

je suis l'angoisse

le noir et le poli le rose et le coton l'enfant qui sourd
de la cuisse à la fin des années
devant lui s'étend l'immense terre (PA, p. 216)

Le sujet multiplie son identité au moment même où il s'identifie non plus au Dieu chrétien mais à ce dieu informe né deux fois (« l'enfant qui sourd de la cuisse »), le dieu du vin (« à la fin des années ») dont l'essence se confond avec la vie et dont les forces symbolisent la dissolution de la personnalité : « finalement *Dionysos et le Crucifié* ». Dieu aux formes indéterminées dont la mère est mortelle et l'épouse une déesse de la végétation — notamment des arbres —, Dionysos représente aussi le rapprochement de l'homme et du divin, du profane et du sacré³⁵. En s'identifiant à lui, le sujet peut donc prétendre épouser lui-même la fille de Dieu, qui comme lui, est sortie du corps de son père : « le seigneur lui-même n'a point commis ce crime qui de/ la poitrine tira sa fille et la fit m'aimer » (PA, p. 216).

Dionysos représente enfin l'enthousiasme et le délire, l'extase qui peut être à la fois sacré et profane, mais surtout l'énergie et la puissance que recèle la forme³⁶. Lapointe affirme avoir composé les poèmes de *Pour les âmes* en improvisant à la manière du jazz. Or, le jazz, selon lui, implique des emprunts à de vieilles cultures dont « une vague mystique d'Asie »³⁷. Songeait-il ici à Dionysos, ce Dieu qui a traversé l'Asie avant d'arriver à Thèbes au début des *Bacchantes* d'Euripide, ou peut-être à Zoroastre transfiguré par Nietzsche en philosophe-dionysiaque ? Peu importe que le jazz proviennent d'anciens

³⁵ Voir Pierre Lévesque et Louis Séchan, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, Boccard, 1966, p. 285-310.

³⁶ Est-il nécessaire de rappeler la dissonance d'Apollon et de Dionysos, telle que conçue par Nietzsche !

³⁷ Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », p. 203.

rites culturels européens ou de traditions africaines, l'improvisation, qui est l'expression par défaut de sa forme, n'est pas une reproduction des connaissances, du talent ou de la culture du créateur mais à leur traversée : le créateur-improvisateur se libère des formes rigides de son « moi » en y produisant de l'imprévu, de l'inconnu. L'improvisation est une question d'intensité et non de représentation — ce que préfigurent, d'une certaine façon, tous les rapports équivoques dans son œuvre —, c'est une manière de décroquer le sujet, de le libérer afin de l'entraîner dans un pur devenir.

QUATRIEME CHAPITRE

IV^e CHAPITRE — L'involution de la langue : une libération et une purification

Dans le devenir, il n'y a pas de passé ni d'avenir, ni même de présent, il n'y a pas d'histoire. Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé. C'est cela qui est difficile à expliquer : à quel point involuer, c'est évidemment le contraire d'évoluer, mais c'est aussi le contraire de régresser, revenir à une enfance, ou à un monde primitif. Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre.

Claire Parnet

L'effacement de l'Auteur

En 1980, Lapointe provoque un choc dans son œuvre en publiant un énorme recueil de 900 pages, *Écritures*, qui présente une écriture presque exclusivement auto-réflexive et qui rompt radicalement les liens avec le sens. Manifestement, il est malaisé d'analyser ce recueil, et lorsqu'il s'agit de l'intégrer à son œuvre, la difficulté n'est pas moindre. Cette difficulté pourrait résulter du fait qu'*Écritures* « transgresse » la limite que constituaient ses autres recueils, débordant même, selon Jean Fisette, « les dernières conditions qui définissaient la modernité de la poésie »¹. Ses propos sont corroborés d'ailleurs par Lapointe, lorsqu'il avoue à Robert Melançon qu'

¹ Jean Fisette, « La poésie de Paul-Marie Lapointe », in *Voix et images*, n° 37, automne 1987, p. 177-178. L'auteur de l'article utilise lui-même le verbe « transgresser » pour parler du mouvement d'*Écritures*. Pierre Nepveu allait déjà dans ce sens en disant que « peu d'œuvres à [sa] connaissance, dans la poésie moderne, vont aussi loin dans la pratique du hasard objectif ».

il ne faudrait pas qu'*Écritures* soit abordé comme un autre livre de l'auteur appelé Lapointe, Paul-Marie. Le lecteur risquerait d'être cruellement déçu. Puisque ce livre marque une rupture, une remise en question absolue de ma démarche, de mon écriture antérieure. Il faudrait que ce soit d'un auteur anonyme².

Cet extrait semble démentir notre idée qu'il y a, à travers l'œuvre de Lapointe, une même expérience, et que celle-ci est involutive plutôt que transgressive. Mais cette contradiction n'est qu'apparente, car derrière elle se manifeste la différence subtile entre deux mouvements d'une même expérience. En effet, l'œuvre de Lapointe est une expérience des limites dont le mouvement peut être interprété soit dans une perspective évolutive (transgression) soit dans une perspective involutive. La première situe son expérience dans le cheminement progressif des courants poétiques modernes et la deuxième, dans les traits généraux de l'*épistémè* moderne. Cependant, seule celle-ci nous intéresse, puisque celle-là, avons-nous dit³, risquait de nous faire rater le *mouvement fondamental* de l'expérience du poète en l'assimilant de trop près au mouvement commun de la transgression. C'est à ce dernier que pense Jean Fisette lorsqu'il établit, dans une interrogation, un parallèle entre *Ecritures* et l'art contemporain : « Peut-être, après tout, **écRitu-rES** déborde-t-il tout simplement le seuil sémiotique pour ne reposer que sur la seule signification de l'objet garantie par la notoriété de l'auteur, à la façon de Duchamp qui plaçait un urinoir parmi les objets d'une exposition d'art »⁴. Or, l'extrait que nous avons cité plus haut de Lapointe rend problématique un tel lien, puisqu'il a avancé que son

Pierre Nepveu, « De l'importance de la littérature », in *Lettres québécoises*, n° 19, automne 1980, p. 29 (nous soulignons).

² Paul-Marie Lapointe, « L'injustifiable poésie », p. 87.

³ Voir notre introduction.

⁴ Jean Fisette, *op. cit.*, p. 178. C'est ce que propose à sa façon Pierre Nepveu en joignant, dans une interrogation, l'entreprise de Lapointe à des mouvements limites de la poésie : « Mais dans *Ecritures*, il me paraît faire la preuve par l'absurde (mais cette preuve n'a-t-elle pas déjà été faite, par les dadaïstes, par certaines tentatives surréalistes et formalistes ?) que la course vers la poésie absolue est perdue d'avance... ». Pierre Nepveu, « De l'importance de la poésie », p. 29.

recueil devrait être « anonyme », et ce, malgré le nom qui apparaît sur la couverture. Avec ce paradoxe, le poète pourrait être de mauvaise foi en se défendant, *in extremis*, d'avoir utilisé son nom d'auteur pour publier un monstre d'illisibilité. Néanmoins, nous nous proposons de considérer l'avertissement de Lapointe comme une marque du *mouvement fondamental* de son expérience, en y entendant un écho possible à l'« effondement » du sujet, qui se double, dans ce recueil, de l'effacement de l'auteur.

La même année que la publication d'*Ecritures*, Deleuze, en collaboration avec Guattari, publie un livre qui semble tout aussi transgressif que le recueil de Lapointe, *Mille plateaux*. En effet, ce gros ouvrage philosophique a cette particularité qu'il n'a plus rien à voir avec ce que l'on entend traditionnellement par « philosopher ». Pour caractériser cette particularité, Dominique Janicaud parle d'un « foisonnement d'expériences », d'une « phénoménologie de l'esprit postmoderne » :

En comparaison de l'énorme succès de scandale obtenu en 1972 avec *L'Anti-Œdipe*, le « rhizome » Deleuze-Guattari passe inaperçu en publiant, huit ans après, le second volume de *Capitalisme et schizophrénie*. Comment lire *Mille plateaux*? Tel qu'il se donne : non-livre rompant radicalement avec l'ontothéologie du Sens et de l'Œuvre, présentant des régimes variés d'intensités, déterritorialisant au maximum les références substantialistes de la tradition et de ses substituts (la psychanalyse surtout), ouvrant et lissant l'espace de nouveau nomadismes ?⁵

Pourtant, Deleuze n'a jamais utilisé le terme « transgression » pour qualifier le mouvement de son entreprise philosophique. De plus, n'a-t-il pas toujours défini cette activité de manière assez traditionnelle, à savoir « créer des concepts »⁶ ? Or, s'il y a bien un mouvement transgressif à la surface de ses ouvrages, nous voulons y faire remonter un mouvement de fond qui se distingue de la transgression. Alors qu'est-

⁵ Dominique Janicaud, « Rendre à nouveau raison », in *La philosophie en Europe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 159.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, p. 10.

ce qui résiste *fondamentalement* à la lecture de *Mille plateaux* ? Nous pouvons avancer, en première analyse, qu'il s'agit d'un problème qui, comme chez Lapointe, poursuit l'« effondement » du sujet : qui parle dans *Mille plateaux* ? et d'où parle-t-il ? Deleuze et Guattari abordent leur ouvrage en ce sens, en avouant avoir gardé leur nom pour se rendre « méconnaissable », « pour rendre imperceptible [...] ce qui [les] fait agir, éprouver et penser » (MP, p. 9). Dès les premières lignes de l'ouvrage, ils expriment leur volonté de poser une difficulté de lecture en suggérant l'impossibilité de percevoir qui l'a écrit et d'où il a été écrit, étant donné que ce « livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes » (MP, p. 9). Ils veulent créer un livre dont les différents développements sont irréductibles à l'un ou à l'autre des auteurs: malgré leur nom, ils veulent être imperceptibles. Cette imperceptibilité, toutefois, ne découle pas d'une volonté de transgresser leur nom mais de le multiplier, de le faire *involver* de telle manière qu'il s'efface : « non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés » (MP, p. 9). Malgré certains écarts qui le séparent de ses ouvrages antérieurs, *Mille plateaux* poursuit l'expérience philosophique de Deleuze mais, cette fois, son expérience le met directement en jeu.

En prétendant avoir écrit un livre dont l'Auteur est soit anonyme, soit imperceptible, Lapointe et Deleuze soulèvent le même problème la même année, celui de l'effacement de l'Auteur. Il s'agit, selon nous, d'un problème qui, malgré ses résonances structuralistes, exprime d'une nouvelle manière le sujet nomade. D'emblée, nous pouvons avancer que la place de l'Auteur n'est pas vide et qu'elle n'est pas non plus occupée de façon absolue ; elle bouge selon les instances

qui la remplissent — mais toujours de manière incomplète — à certains moments et dans certaines conditions. Or, dans ce chapitre, il ne s'agira pas de reconnaître uniquement l'effacement de l'Auteur — ce qui serait somme toute assez banal — mais d'expérimenter cet effacement en tentant d'y voir ce qu'il nous permet de découvrir : qu'est-ce qui dans une œuvre joue le rôle d'Auteur si ce n'est pas l'écrivain ? qu'est-ce qui parvient à s'exprimer dans l'ouverture produite par l'anonymat ou l'imperceptibilité de l'Auteur ?

Généralement, un Auteur est un écrivain qui est reconnu par ses pairs et qui jouit, grâce à cette reconnaissance, d'une certaine autorité dans sa discipline. Cette définition de l'Auteur est liée à une question qui pourrait être celle-ci : est-ce que cet écrivain fait autorité ? Enoncée de cette manière, la question de l'Auteur reste extérieure aux préoccupations de l'écrivain, si nous voulons, c'est le « malgré lui ». Cette question, toutefois, peut se poser du point de vue de l'écrivain, à condition d'en modifier l'énoncé : ce n'est plus « fait-il autorité ? » mais « veut-il être reconnu ? » Une chose s'est déplacée en changeant de point de vue, la reconnaissance n'est plus liée à l'autorité mais à l'identification. Ainsi, l'autorité échappe presque toujours à la volonté de l'écrivain ; en revanche, l'identification dépend en grande partie de lui, car elle découle de son attitude et de son comportement à l'égard de son œuvre. Nous pouvons affirmer, conséquemment, que l'écrivain qui se préoccupe d'identifier son œuvre à la fois à un sujet permanent et à un objet participant des limites de l'horizon d'attente adopte une démarche d'Auteur. Autrement dit, il remplit la fonction d'Auteur en assurant l'admissibilité et la communicabilité de son œuvre, sa réception.

Pour Deleuze, la « fonction-auteur » a pour objet « de constituer un point de départ ou d'origine, de former un sujet d'énonciation dont dépendent tous les énoncés produits, de se faire reconnaître et identi-

fier dans un ordre de significations dominantes ou de pouvoirs établis »⁷. L'Auteur, pour le philosophe, est, d'une part, celui qui fixe les contenus de son œuvre en les renvoyant à un thème ou à une problématique qu'il privilégie ou qui est en vogue et, d'autre part, celui qui fige l'expression de son œuvre dans des traits génériques, prosodiques, lexicaux, etc., canoniques ou qu'il utilise de telle manière qu'ils délimitent l'identité de son œuvre⁸. L'Auteur garantit, de cette façon, sa reconnaissance en prenant position dans le champ qui correspond à sa discipline. Il s'agit d'une stratégie de légitimation de l'écrivain qui recherche, à la fois, la reconnaissance d'un certain public et celle de ses pairs. L'écrivain qui remplit la « fonction-auteur » s'assure une certaine autorité qui peut se vérifier, à la limite, dans cette proposition: « Moi en tant que... »⁹.

Bien entendu, Deleuze condamne cette fonction parce que, s'opposant à la création, elle n'active pas la pensée, et pour reprendre l'idée de Foucault, elle serait « la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens »¹⁰. La « fonction-auteur » réduit la pensée à la réconnaissance, pendant que la création la stimule par des rencontres intempestives entre des formes hétérogènes. Ces rencontres, Deleuze les appelle, en opposition à la « fonction-auteur », des

⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 35-36.

⁸ Pas très éloigné de la thèse de Deleuze, Michel Foucault montre que la définition de la fonction-auteur dans la critique littéraire moderne n'est pas sans liens avec les quatre critères d'authenticité de Saint-Jérôme qui permettent de reconnaître l'auteur d'un texte. L'auteur « permet d'expliquer aussi bien la présence de certains événements dans une œuvre que leurs transformations, leurs déformations, leurs modifications diverses [...], c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture [...], c'est comme ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes [...]. Enfin, l'auteur, c'est un certain foyer d'expression qui [...] se manifeste aussi bien [...] dans une œuvre, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments ». Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et Ecrits* tome I, Paris, PUF, 1994 [1969], p. 802. La position de Deleuze recoupe principalement le deuxième et le quatrième critères.

⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 36.

¹⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994 [1969], p. 811.

« fonctions-créatrices »¹¹. Or, ces dernières fonctions ont la particularité de remettre en jeu l'identité de l'auteur, de prendre la place de l'auteur. De fait, lorsque Deleuze et Guattari soutiennent que les auteurs de *Mille plateaux* sont « imperceptibles », ils tentent, à notre avis, de se *soustraire* de leur ouvrage pour laisser agir les « fonctions-créatrices » à leur place. C'est du moins ce que Deleuze a réussi à faire en produisant, rappelons-nous, des rencontres entre des philosophes, des littéraires, des scientifiques, etc., qui ébranlent et rejouent sa pensée : Deleuze se retire et laisse la part importante de la création à ces rencontres. Avec *Écritures*, Lapointe échappe, à sa façon, à la « fonction-auteur » en s'éloignant délibérément de ses œuvres antérieures dans une entreprise *absolument* nouvelle. Il crée un nouveau rapport entre la poésie et lui, entre un recueil de poèmes et le nom Paul-Marie Lapointe. C'est pour cette raison, croyons-nous, qu'il revendique l'« anonymat » pour *son* livre : l'auteur d'*Écritures*, c'est-à-dire la rencontre entre les poèmes et le nom Paul-Marie Lapointe, est encore inconnu lorsqu'il publie le recueil, et c'est ce qui remplira l'interstice entre lui et ses poèmes, ce qui prendra la place de l'Auteur « Lapointe, Paul-Marie » en tant que « fonctions-créatrices ».

A la source d'*Écritures* et de *Mille plateaux*, nous retrouvons une même préoccupation qui traverse, par ailleurs, tous les ouvrages de leurs auteurs : produire une œuvre *vivante*, c'est-à-dire une œuvre qui active la pensée en étant irréductible à leurs affections. De son côté, Deleuze soutient qu'« écrire [...] C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu » (CC, p. 12) ; du sien, Lapointe avance que « la poésie, travail sur soi-même, est essen-

¹¹ Par exemple, Kafka n'aurait pas essayé de produire et de reproduire un sujet à travers son œuvre selon le philosophe, mais de créer des agencements inédits avec la fonction K. Deleuze expérimente le plan d'immanence dans son ouvrage sur Kafka en collaboration avec Guattari : « C'est avec les projets de romans que Kafka atteint à la solution finale, il est vrai illimitée : K ne sera pas un sujet, mais *une fonction générale qui prolifère sur elle-même*, et qui ne cesse de se segmentariser, et de filer sur tous les segments ». *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 151.

tielle à la vie, est la vie »¹². Mais poser la vie comme l'essence de l'écriture ne va pas de soi, car n'avons-nous pas l'impression de faire face à un projet d'écriture primaire, une sorte de modèle organique de l'écriture dont il s'agirait de « prendre le pouls » ? Projet vide où l'évaluation de l'écriture serait déterminée selon l'alternative œuvre vivante/ œuvre morte. Mais, la vie comme fondement de l'écriture n'est pas si banale chez le poète et chez le philosophe, puisqu'elle nécessite l'*ouverture* du créateur, et cette nécessité fonctionne comme une morale chez Lapointe :

Il m'apparaît encore, à ce propos, que la véritable poésie est une forme de moralité, qu'elle recherche, matériellement, une morale humaine. Et que de ce fait, elle exige de qui la fait pleine intégration à l'univers. D'où, et de là seulement, la possibilité de tenter la poésie¹³.

Bien avant lui, D.H. Lawrence associait déjà la morale dans le roman à la vie en sommant l'écrivain de produire des rapports vivants entre lui et l'univers, « c'est de cette façon, disait-il en se prenant comme exemple, que je « sauve mon âme », en établissant une relation pure entre moi et un autre ou d'autres personnes, entre moi et un pays, une race, les animaux, les astres ou les fleurs, la terre, le ciel, le soleil, les étoiles, la lune »¹⁴. Sans qu'il soit question de morale chez Deleuze — il faudrait parler plutôt d'éthique —, l'écriture est aussi une union entre l'écrivain et l'univers : « L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible » (CC, p. 12). Le philosophe

¹² Paul-Marie Lapointe, *L'injustifiable poésie*, p. 91.

¹³ Paul-Marie Lapointe, « Poésie sociale et morale », p. 201.

¹⁴ Et il poursuit en affirmant que ces relations, c'est « ce qui fait notre éternité, à chacun : moi et le bois que je scie, les lignes de force que je suis ; moi et la pâte que je pétris pour faire mon pain, moi et l'élan qui me fait écrire, moi et l'or que j'ai amassé. Cela, si nous le savions, c'est notre vie et notre éternité : la relation subtile, parfaite, entre moi et tout l'univers qui m'entourne ». Du coup, il qualifiait d'immoraux, les écrivains qui reproduisent leurs désirs et leurs sentiments. D. H. Lawrence, « La morale et le roman » (traduction de Thérèse Lauriol), in *Éros et les chiens*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 106-107.

explicite ce qui est sous-entendu chez Lapointe et Lawrence, à savoir que l'ouverture de l'écrivain, qui est une condition aux rencontres hétérogènes, produit son effacement. Somme toute, que ce soit chez Lapointe ou chez Deleuze en passant par Lawrence, la vie dans l'écriture ne signifie pas que l'écrivain doive étaler ses sentiments, représenter son « vécu » soit comme exemple, soit comme contre-exemple, ou encore son intériorité dans un rapport authentique avec lui-même, mais qu'il doive dépasser ce qu'il connaît et ce qu'il *est* en devenant mineur dans l'écriture, en involuant.

Le devenir-mineur de l'écrivain et la minorisation de la langue

La conception de l'écriture chez Lapointe est associée clairement à un *certain* projet politique. De fait, si la poésie est la vie pour le poète, « la langue de la poésie, poursuit-il, est elle en soi politique, révolte contre les lieux communs, qui sont la traduction imposée/ subie de l'ordre immuable des choses et du monde »¹⁵. Lapointe donne à la langue poétique une visée politique qui recoupe, à première vue, la position gauchiste de « l'avant-garde politico-littéraire des années 70 »¹⁶ au Québec qui préconisait une « déconstruction » du discours dominant :

Transformer le discours = changer la vie.
Révolte contre l'usage abusif des mots, contre le détournement du discours aux fins les plus basses, révolte des mots contre l'usage prosaïque utilitaire du langage, contre son emploi machinal, contre son utilisation démagogique (« Ceux qui ont la parole ont le pouvoir »). Contre cette parole-là¹⁷.

Les liens de Lapointe avec la gauche littéraire ne sont attribuables, néanmoins, qu'à la convergence formaliste qui découle d'une volonté

¹⁵ Paul-Marie Lapointe, « Écritures/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 39.

¹⁶ Cette expression reprend le sous-titre du livre de Pierre Milot : *Le paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Montréal, Balzac, 1992, 291 p.

¹⁷ Paul-Marie Lapointe, « Écritures/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 37.

de matérialiser la langue de manière à en être plus conscient. Cette prise de conscience a un but principal ; sortir la langue d'un système dominant. Mais là s'arrête le lien, car Lapointe n'a jamais donné une visée marxiste à ses poèmes, et ce, même s'il critique, au passage, la société blanche occidentale (dans *Pour les âmes* principalement). De fait, la visée marxiste — qui, au demeurant, était la préoccupation majeure des mouvements littéraires québécois d'extrême gauche dans les années soixante-dix — représentait un processus de libération de la langue d'un système dominant, en rendant manifestes les idéologies qui travaillent les discours¹⁸ (en dénonçant, particulièrement, celle de la petite bourgeoisie) et en affirmant les liens dialectiques entre la littérature et la lutte des classes¹⁹. Par ailleurs, Lapointe n'a jamais été militant, mis à part quelques années à *Liberté* au début des années soixante, il n'a fait partie d'aucun groupe, d'aucun mouvement littéraire ou politique, il est plutôt une figure solitaire²⁰. L'axe révolution-

¹⁸ Par exemple, sur la couverture du premier numéro de la revue *Chroniques*, nous y lisons clairement la visée marxiste de leur « lutte » : « Nous croyons qu'il y a non seulement place mais nécessité pour une revue qui couvrirait chaque mois les activités culturelles et politiques d'importance au Québec dans une perspective de lutte de classes ». *Chroniques*, vol. 1, n° 1, janvier 1975.

¹⁹ Dans une entrevue réalisée par Philippe Haeck et Patrick Straram, François Charron explique ce qui lie et sépare leurs enjeux politiques et le formalisme. Pendant que les formalistes purs ne font que des jeux de mots avec l'écriture, Charron avance qu'« il faut tendre à lier le travail d'écriture à un travail de lutte, de démythification sans mettre un signe égal entre les deux ; je pense qu'il n'y a pas adéquation entre la littérature et le politique : la littérature est politique dans la mesure où elle entretient des liens dialectiques avec le champ de la lutte des classes ». *Chroniques*, vol. 1, n° 3, mars 1975, p. 13-14. Par ailleurs, Pierre Milot a miné le discours de cette avant-garde politico-littéraire en montrant que, dans *Chroniques* entre autres, leur entreprise récupérait à leur guise et sans en préciser la référence un vocabulaire théorique fortement inspiré du « parisianisme », pour chercher, ensuite, à l'agencer à une visée marxiste. C'est précisément ce que reproche Milot à François Charron dans l'entrevue que nous venons de citer : « Par exemple, il dira [Charron] : "ce que j'appelle une déconstruction de la conscience petite-bourgeoise, du logocentrisme, le sujet comme centre de l'univers", mêlant dans le même énoncé un concept derridien avec une notion marxiste ("déconstruction de la conscience petite-bourgeoise") en amalgamant le sujet de classe avec le sujet du logocentrisme de façon complètement antinomique, tant avec la problématique derridienne qu'avec le matérialisme historique ». Pierre Milot, *op. cit.*, p. 227.

²⁰ C'est ce qu'il avoue à Robert Melançon : « J'ai toujours travaillé seul. J'ai toujours un peu peur des mouvements ». « L'injustifiable poésie », p. 97.

naire de son projet poético-politique doit avoir alors d'autres résonances, puisqu'il ne s'agit pas pour le poète de faire de *la* politique avec son œuvre, « la révolte, comme il le dit d'ailleurs, c'est l'au-delà de l'acte positif »²¹.

La conception deleuzienne de l'écrivain s'inscrit dans un projet politique (il faut entendre ici « politique » dans le sens large d'organisation des affaires humaines), car le travail de ce dernier est lié à une *minorisation* :

Que l'écrivain soit minoritaire [...] signifie que l'écriture rencontre toujours une minorité qui n'écrit pas, et elle ne se charge pas d'écrire pour cette minorité, à sa place ni à son propos, mais il y a rencontre où chacun pousse l'autre, l'entraîne dans sa ligne de fuite [...] [Et] la grande erreur, la seule erreur, serait de croire qu'une ligne de fuite consiste à fuir la vie ; la fuite dans l'imaginaire, ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie²².

Plus spécifiquement, Deleuze distingue un état majeur et un devenir-minoritaire de l'écrivain. Ce devenir-mineur, en tant qu'il produit du réel et crée de la vie, correspond aux « fonctions-créatrices », et l'état majeur, à la « fonction-auteur ». Cette dernière fonction, qui représente la démarche d'un écrivain qui s'assure stratégiquement de la réception de son œuvre, consiste, pour l'écrivain, à maîtriser non pas seulement les règles de la langue mais *sa* langue, c'est-à-dire à fixer son style dans un *état* qui lui serait facilement attribuable. Au contraire, le devenir-mineur de l'écrivain est une action qui vise non pas à former son identité d'écrivain, mais à ouvrir cette identité à de nouvelles rencontres à de nouveaux nomadismes: « Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais à trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation » (CC, p. 11). Devenir-minoritaire, c'est se défaire de soi et de son œu-

²¹ Paul-Marie Lapointe, « Foi en l'Homme », in Guy Robert, *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, p. 200.

²² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 55, 60.

vre pour créer de nouvelles possibilités dans la langue. Or, l'écrivain a à devenir mineur en écrivant, c'est-à-dire qu'il doit procéder à une minorisation de la langue : c'est le « devenir-révolutionnaire » de l'écrivain. Mais attention, il serait faux de croire que sa conception de l'écrivain découle d'une logique des classes (l'écrivain n'écrit pas à la place d'un peuple mais pour un peuple qui manque, qui est toujours à venir), comme il serait inexact de présenter Deleuze en défenseur des cultures minoritaires. Il faut bien saisir — ce qui est pourtant évident — que le *devenir*-minoritaire, pour le philosophe, n'est ni un état et ni un processus qui aurait pour but d'en produire un. Par exemple, un écrivain québécois d'expression française n'a pas nécessairement, dans un continent dont la majorité est anglophone, un devenir-minoritaire, même chose pour un écrivain montréalais non-francophone, puisque ce sont des états²³.

Le devenir-minoritaire est une action, et l'écrivain qui y glisse pose principalement une action *dans* la langue :

Ce que fait la littérature apparaît mieux : comme dit Proust, elle trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minorisation de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant (CC, p. 15).

²³ « Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple qui manque. [...] Précisément, ce n'est pas un peuple appelé à dominer le monde. C'est un peuple mineur, éternellement mineur, pris dans un devenir révolutionnaire. Peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé. Bâtard ne désigne plus un état de la famille, mais le processus ou la dérive des races. Je suis une bête, un nègre de race inférieure de toute éternité » (CC, p. 14-15). Les relations entre le philosophe et la politique sont équivoques puisqu'il reprend plusieurs termes dérivés de l'axe révolutionnaire marxiste, maoïste qui était en vogue dans les années soixante-dix (la revue *Tel Quel* entretenait cette mode). Mais les liens de Deleuze avec la gauche sont assez ténus (mis à part une vague collaboration à *Change international* — vague, car il n'y a écrit qu'un très court texte dans le premier numéro). De fait, Deleuze ne veut pas supprimer la dialectique dominant/ dominé (ce qui ne ferait que déplacer le pouvoir), mais jouer la domination *jusqu'au bout* : le peuple à venir restera « éternellement mineur ». C'est la condition pour atteindre la *puissance* (et non le pouvoir) de la minorité. En ce sens, il est entièrement conséquent avec son éthique de la pensée, puisque peu importe ce qu'il pense, il le pense jusqu'au bout, jusqu'à l'élévation à la puissance.

Même si Deleuze utilise le terme « dominant », sa conception de l'écriture ne dépend pas de la dialectique dominant/ dominé. En effet, la langue majeure (dominante) ne s'oppose pas à une langue mineure (qui serait dite dominée), car il n'y a pas de langue mineure, c'est-à-dire d'état mineur de la langue, mais une minorisation de la langue majeure. L'écrivain n'a pas à choisir entre deux langues mais entre deux utilisations (majeure ou mineure) de la langue. La minorisation de la langue consiste à la faire fuir de ses utilisations quotidiennes et institutionnelles, non pas en imposant une autre langue mais en créant un nouvel usage de la langue dans la langue majeure. C'est une sorte de libération de la langue de ses contraintes et de ses emplois prosaïques (du système dominant) ; autrement dit, un *juste usage* de la langue.

L'axe révolutionnaire du projet *Ecritures* est, à sa manière, une minorisation de la langue. Lapointe veut effectivement transformer le langage quotidien, et ce qu'il entend par ce dernier ne se réduit pas uniquement aux utilisations habituelles et idéologiques de la langue, c'est aussi l'utilisation mécanique de ses règles institutionnelles, c'est-à-dire autant les règles de grammaire que les formes d'expression figées qui caractérisent un milieu (la langue de bois) : « contre l'usage prosaïque utilitaire du langage, contre son emploi machinal »²⁴. Lapointe n'oppose pas le langage quotidien à la poésie (comme Deleuze n'oppose pas la langue majeure à un devenir-mineur de la langue) ; la poésie est une action de la langue, la création d'un nouvel usage de la langue dans le langage quotidien. Rappelons-nous, à cet égard, que le quotidien, pour Lapointe, ne peut « être nié, puisqu'il n'est là que pour être transformé »²⁵. Selon nous, le devenir-mineur de l'écrivain représente, chez lui, la disparition (élocutoire) du poète, « qui cède, comme l'a dit Mallarmé, l'initiative aux mots »²⁶ : « les mots jouent. Les mots

²⁴ Paul-Marie Lapointe, « Écriture/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 37.

²⁵ Paul-Marie Lapointe, « L'injustifiable poésie », p. 47.

²⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1992 [1895], p. 276.

se jouent dans la plus totale liberté et celui qui écrit s'émerveille de cette liberté qui n'a point cours où les hommes possèdent les mots, les utilisent, contrôlent le discours »²⁷. Cette exigence s'applique également à la phrase, elle doit proliférer librement dans un système sériel, s'enchaîner dans une pure immanence, repoussant à l'infini la venue d'un sens global :

Les phrases s'élaborent accidentellement, chacune valant en soi, avec son univers propre. Puis, dans la relation des phrases, d'autres mondes se créent [...] chacune des phrases ne génère pas la suivante, dont l'origine se doit d'être étrangère, sinon le déroulement logique s'introduit, menaçant les possibilités d'ouverture²⁸.

La libération de la langue

L'écrivain mineur, ce sujet sans nom et constamment en devenir, est la condition pour que des rencontres puissent avoir lieu en toute liberté dans l'écriture, puisqu'il laisse indéterminée la question de l'origine et de la fin, préfigurant, dans la langue, un milieu intense où tout devient possible. Ces rencontres se présentent, chez Lapointe, comme des agglomérations de contenus qui sont produites par la fragmentation et la prolifération d'un contenu initial. Le poème *Arbres* est, sans aucun doute, le meilleur exemple. Mais il suffit parfois d'une strophe pour repérer ce procédé : « ainsi le corps se tend/ il est l'arc de l'indienne/ sa plus tendre peau/ le tam-tam le plus sonore » (*PA*, p. 214). Dans ces vers de *Gravitations*, le corps, dans une première transformation suggérée par le verbe « tendre », devient un arc, ce qui entraîne, par analogie, le figure de l'indienne. Le verbe « tendre », transformé en adjectif, rappelle le corps en étant attribué à la peau de l'indienne. Cette partie relance le corps dans une nouvelle transforma-

²⁷ Paul-Marie Lapointe, « Écriture/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 53.

²⁸ *Ibid*, p. 49.

tion, qui garde, cependant, une analogie avec l'arc et l'indienne, il devient un tam-tam. Enfin, les transformations répétées du corps ne correspondent pas à sa représentation — elles l'empêchent au contraire — mais à une élévation du corps à la puissance du sensible, puissance qui est suggérée d'ailleurs par l'adverbe « plus » qui, agissant comme superlatif, relève deux sensations (« tendre » et « sonore »)²⁹. Cette strophe force alors à penser une réalité sensible entre le corps et les éléments qui participent de sa transformation. Les possibilités sont nombreuses, en voici d'ailleurs quelques-unes : la sonorité du tam-tam supplée la présence du corps sur un territoire, donne le rythme au corps du guerrier (« l'arc »), guide ses mouvements lascifs dans la danse (la tendre peau de l'indienne), etc. Cette prolifération du sens figure un plan d'immanence sur lequel un contenu glisse dans le devenir, en se décomposant et en se recomposant de telle manière que le point à la fin d'une phrase est repoussé à l'infini. Et ce plan n'est pas un délire, car le délire, plutôt que d'être une prolifération immanente, provient d'une fermeture pour Lapointe, si nous en croyons ces vers dans lesquels il recommande « de ne pas s'abandonner au délire/ comme le point à la fin de la phrase » (PA, p. 249). Ce procédé de prolifération est une libération de la langue, son *usage mineur*.

Lorsque Pierre Nepveu soutient que « l'expression du sujet et la communication d'un contenu, dans l'œuvre de Lapointe, sont reléguées au second plan »³⁰, il veut mettre l'accent, à notre avis, sur le procédé immanent de décomposition et recomposition qui façonne sans cesse le sujet et les contenus : « le texte recommence un *autre* discours dans le *même* espace, il se multiplie à partir de la même source, conjuguant

²⁹ Deleuze dit bien que c'est dans la différence (qui est une répétition) que « l'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir "expérience", empirisme transcendantal ou science du sensible » (DR, p. 79).

³⁰ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, p. 204.

ainsi le hasard et la nécessité »³¹. Ce surgissement de l'autre dans le même, qui scinde l'identité et ébranle le réel³², rappelle, à la fois, le principe d'imagination de Lapointe et la conception de l'écriture de Deleuze, selon laquelle l'écriture fait involuer une forme de telle manière que l'unité y est toujours divisée.

Ce chevauchement du même et de l'autre laisse entrevoir le fractionnement du procédé d'écriture du poète. Ce procédé consiste, d'abord, en une décomposition par l'écriture et, ensuite, en une recombinaison par la lecture ; celui-là s'ajuste au mouvement de l'« autre », et celle-ci, à celui du « même » : la lecture recompose donc l'écriture, comme l'écriture décompose la lecture. Les poèmes de Lapointe offrent souvent la possibilité de recomposer minimalement des sens, bien que ceux-ci soient constamment remis en jeu par l'écriture. C'est l'une des raisons pour laquelle, selon nous, il n'a pas utilisé la glosso-lalie (mis à part quelques strophes, qui se veulent plus un clin d'œil à Claude Gauvreau qu'une expérience poétique, dans *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*), il ne voulait pas passer par-dessus l'écriture normale (c'est-à-dire l'utilisation de mots qui existent) mais la rejouer en y écrivant une autre écriture : « changer l'écriture : écrire dans l'écriture »³³. A cet égard, même son recueil *Ecritures* offre la possibilité de recomposer des sens par la lecture, ce qui demande, tout de même, un certain effort et un certain temps³⁴. En n'annulant pas la possibilité du sens mais en empêchant son unité, l'écriture-lecture est un procédé infini. L'infini se profile également à sa source, car,

³¹ *Ibid.*, p. 213.

³² Ce surgissement de l'autre dans le même est d'ailleurs très bien suggéré dans la coupure du mot « même » au début du poème le temps tombe : « au coin de la rue, chaque midi, le mê-/ me visage repu » (*PA*, p. 219).

³³ Paul-Marie Lapointe, « Écriture/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 39.

³⁴ Nous renvoyons ici à l'article d'André Marquis sur *Ecritures* dans lequel il retrace les connexions entre des termes et leurs définitions, ayant pris au sérieux l'avertissement de Lapointe selon lequel une partie du recueil a été écrit à la manière d'un mot croisé, *op. cit.*, p. 118-128.

s'engendrant l'une l'autre, il est impossible d'établir le primat de l'écriture ou de la lecture : la décomposition par l'écriture est la source de la recomposition par la lecture et réciproquement. En repoussant infiniment l'origine et la fin, ce procédé d'écriture libère l'écriture des contraintes du pouvoir (elle ne dépend même plus de l'écrivain) pour l'élever à la puissance : l'écriture ne délimite plus une forme ou une identité mais l'ouvre au mouvement de l'infini.

Ce procédé est lié à l'effacement de l'écrivain, puisqu'« une gratuité totale, différente cependant de la dictée automatiste — en ce qu'il n'y a pas cheminement d'une pensée, dictée de l'esprit, dans ses propres éléments-mots —, doit présider à l'enchaînement, à l'écriture-lecture »³⁵. Bien que Lapointe parle ici de son projet d'*Ecritures*, il est possible d'y voir une définition *a posteriori* de l'improvisation, car en associant sa production des années soixante à la forme par défaut du jazz, il voulait manifestement distinguer son écriture de celle de l'automatisme surrationnel dont le « mystère objectif » était la visée. Avec l'improvisation, Lapointe dégage son écriture de la recherche du sujet inconscient, lequel, dirigeant subrepticement l'enchaînement automatique des mots dans une œuvre, laissait toujours entrevoir la possibilité d'y mettre un terme en présentant ce sujet comme *le* sens de l'œuvre. Or, l'improvisation déplace cette conception de l'écriture automatiste, car il ne s'agit plus de faire remonter les couches profondes du psychisme dans les jeux sonores et visuels des mots ; dans ces jeux, seul le jeu compte : « Il faut jouer de tout. Liberté absolue »³⁶. Il y a donc une mort qui est associée à celle du sujet, car à force de faire bouger les normes du langage quotidien et les formes d'expression poétiques modernes, Lapointe « cherche à tuer le sens »³⁷. Cette mort du sens ne signifie pas, pourtant, une absence ou une dispa-

³⁵ Paul-Marie Lapointe, « Écriture/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 45.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁷ André Marquis, *op. cit.*, p. 126.

rition du sens mais sa prolifération. Il s'agit de la mort de l'unité du sens, du retrait de ce dernier d'un système hiérarchique ou arborescent dont le sommet a été occupé, entre autres, par Dieu et par l'inconscient. Comme le précise Georges-André Vachon à propos de la poésie de Lapointe, « le texte poétique n'a pas de sens global, [...] il n'a que les sens disposés en une série qui ne peut être sommée, de ses éléments »³⁸.

Sur le plan de l'expression, la série infinie du sens dont parle Vachon est provoquée par les différentes manières d'agencer les propositions dans son œuvre, ce qui intègre le sens dans un système sériel. Tous les critiques s'accordent à reconnaître que l'expression (fragmentation du texte, multiplicité sémantique, agrammaticalité...) chez Lapointe causent les principales difficultés de lecture. Les propositions sont juxtaposées sans lien logique, sans marqueur de relation, et s'emboîtent les unes dans les autres, ce qui force le sens d'une proposition à se rejouer parfois dans une autre (cette juxtaposition et cet emboîtement ont été très bien caractérisés par la parataxe³⁹ et l'amphibologie⁴⁰). Le sens est court-circuité, se recompose, se défait de nouveau..., ce qui entrave la venue d'un « sens global », comme l'a vu d'ailleurs Robert Melançon dans *Le Vierge incendié* :

Cette surface ne renvoie à rien : tout est là sur la page, grouillant d'une présence purement verbale. Elle radicalise toute une poésie moderne qui remonte aux *Illuminations* et, dans son refus de la cohérence, elle fait au langage la violence la plus grande. Le texte se réduit à une juxtaposition de signes dont l'assemblage, s'il n'exclut pas le sens, le reporte indéfiniment. Les mots y sont des choses qu'on manipule pour construire d'impossibles objets devant lesquels la pensée reste désarmée⁴¹.

³⁸ Nous avons extrait cette citation de Georges-André Vachon (« Fragments de journal pour servir d'introduction à la lecture de Paul-Marie Lapointe ») dans l'article de Joseph Melançon, *La poésie fragmentée de Paul-Marie Lapointe*, p. 179.

³⁹ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, p. 213.

⁴⁰ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 178-181.

⁴¹ Robert Melançon, *Paul-Marie Lapointe*, p. 20 (nous soulignons).

Ce que dit Robert Melançon à propos des premiers poèmes de Lapointe concerne autant, croyons-nous, ses autres recueils. Cette strophe de *Pour les âmes* en offre un bon exemple :

je suis amoureux de la fille du frère du monde de
 la dernière galaxie après l'envol de la
 lumière qui s'assoit dans sa tristesse aussi sim-
 plement que la désolation peut s'installer dans le
 cauchemar du petit homme que je suis
 (PA, p. 255)

La surdétermination des liens syntaxiques rend problématique le sens de la strophe. L'accumulation des déterminatifs (de, du, du, de) compose un ensemble de contenus qui empêche, paradoxalement, la détermination de l'être aimé⁴². L'adverbe « après » ajoute, à cet assemblage, une détermination qui renforce l'indétermination de ce dernier, en tentant de le situer « au-delà » de la « dernière galaxie » — le poète nous propulse plus loin que l'univers. La relative, entamée par le pronom « qui » qui reprend « la fille », va dans le même sens : en ajoutant une détermination, elle rend un peu plus indéterminé ce qui précède. De plus, « aussi simplement » introduit une comparaison qui relance la signification de la strophe en faisant de la relative le comparant de la « désolation » du sujet. Le sujet n'est plus amoureux de la fille mais mesure sa désolation à sa tristesse. La strophe prolifère ainsi dans tous les sens, elle peut se lire librement soit dans l'enchaînement syntagmatique des mots et des propositions, soit par le milieu (la comparaison), soit à rebours (ce que semble proposer la reprise, à la fin de la strophe, des mots qui l'ont entamée : « je suis »).

⁴² C'est ce qu'avait déjà remarqué Jean Fissette à propos du *Vierge incendié* : « la particule *de* ainsi que les rapports bi-directionnels entre les isotopies ne remplissent pas une fonction de détermination mais bien d'indétermination appel à tous les possibles », *Le texte automatiste. Essai de théorie pratique et de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 75, cité in Joseph Melançon, *La poésie fragmentée de Paul-Marie Lapointe*, p. 179.

Cette libération de la langue, qui s'opère par une distorsion syntaxique chez Lapointe, nous amène à reconnaître, dans un dernier temps, le parcours involutif de la langue dans son œuvre.

Involution et purification de la langue

Le parcours poétique de Paul-Marie Lapointe nous est offert dédoublé à partir de son recueil *Écritures* : «ce livre, dit-il, marque une rupture, une remise en question absolue de ma démarche, de mon écriture antérieure» ; ce livre, reprend-il, «fait partie d'une même démarche...»⁴³. Or, s'agit-il d'une contradiction ou d'un manque d'attention ? Peut-être d'un doute à l'égard de la validité de son projet ? Ou encore d'une excentricité, une sorte de curiosité littéraire, à la mesure de l'écrivain qui, fort de ses succès antérieurs, gomme les faiblesses de sa nouvelle réalisation par un flou conceptuel convenu ? Et si ce n'était rien de tout cela, sinon que ces deux assertions seraient vraies selon le point de vue à partir duquel on fait miroiter la dynamique de son œuvre ! Parcours poétique dédoublé donc, d'un esprit habile qui n'était ni fou ni dément, mais qui a su voir, en toute logique, l'irréductibilité de sa démarche avec les yeux du schizophrène.

D'un premier point de vue, sans aucun doute le plus évident à envisager, cette dynamique prend la forme d'une discontinuité entre chaque recueil, laquelle se manifeste tantôt par de légers sauts tantôt par de fortes ruptures de l'idiome poétique. En ce sens, il n'y a pas une démarche poétique homogène qui regroupe ses recueils antérieurs à *Écritures*, et une autre, ses recueils ultérieurs ; son œuvre a plusieurs vitesses, plusieurs rapports variables, selon que le poète se fait chancelant à suivre une nouvelle expérience d'écriture ici, et plutôt décidé à

⁴³ Paul-Marie Lapointe, « L'injustifiable poésie », p. 87 et 90.

la prendre là. Ainsi, de son premier recueil paru en 1948 à son dernier publié en 1998, se sont accumulées diverses formes d'expression poétique connues et moins connues. Que ce soit l'écriture automatique ou surréaliste dans *Le Vierge incendié* ou le pastiche du blason dans *Arbres* et aux simulacres de prières dans *Pour les âmes*, que ce soit la représentation de tableaux dans *Tableaux de l'amoureuse* aux poèmes d'amour dans *Bouche rouge* et aux collages du *Tombeau de René Crevel*, et, enfin, que ce soit les jeux littéraires plus formels qui témoignent aussi bien d'un esprit oulipien, que lettriste ou concrétiste, les ruptures de forme d'expression se sont succédé à travers ses différents recueils, justifiant, du coup, l'écart qui les sépare. C'est comme si le poète, atteignant la fine pointe d'une expérience d'écriture, se devait de la transgresser, comme si à chaque nouveau recueil, il faisait violence au précédent en ouvrant une autre voie, en expérimentant une autre forme d'expression. Se lit alors clairement un parcours qui se dessine dans une logique de la transgression et de la subversion, un développement de son œuvre qui s'apparente à un dépassement continu des expressions poétiques : avançant pas à pas, le poète ne se cantonne jamais dans une forme ; éternel insatisfait il préfère à la perfection plastique, la précarité du renouvellement esthétique. Une révolution permanente de la forme. Profil d'une dynamique transgressive qui, en accumulant l'une après l'autre les formes, révèle peut-être le désir inconscient du poète d'atteindre, avec son œuvre, la totalité des expressions poétiques modernes.

Cette perspective transgressive en manifeste une autre, sûrement plus discrète et assurément plus intéressante, qui ne s'y oppose pas exactement, mais qui suit un développement inverse, c'est-à-dire une articulation qui n'a plus rien à voir avec la discontinuité et l'accumulation, une articulation qui, loin d'exprimer un désir inconscient de totalité, opère une décomposition minutieuse de l'objet même

de la poésie, la langue. Ce nouveau point de vue assimile le travail de Lapointe à celui de l'art contemporain, puisque, ne se bornant pas à renouveler son œuvre à coups de rupture, il entretient, avec son objet, un rapport qui, comme le dit Nathalie Heinich, s'exprime dans une « fuite en avant dans le toujours moins, dans le dépouillement minutieux de l'objet d'art »⁴⁴. Étant ni une évolution ni une régression, le développement de son œuvre se situe, de ce nouveau point de vue, entre la régression et l'évolution, une voie médiane sans origine ni finalité, un parcours à mi-chemin qui prend la forme d'une dynamique involutive.

Gilles Deleuze affectionne particulièrement une phrase de Proust qui s'énonce à peu près de cette façon : l'écrivain doit être un étranger dans sa propre langue. Cette proposition corrobore, sans nul doute, la figure du nomade, l'une des plus connues de l'écrivain moderne. Pourtant, cette étrangeté n'est pas si évidente, car comment l'écrivain peut-il devenir étranger dans sa propre langue, dans ce phénomène qui assure à lui seul, bien souvent, la seule réalité de son identité ? Mais poser la question de cette étrangeté en fonction de l'identité de l'écrivain serait mal comprendre la teneur de cette proposition, car elle découle, ici, du travail de l'écrivain. Le philosophe reprend, à sa manière, le dédoublement du travail de l'écrivain dont nous parlions plus tôt à propos de « l'écriture-lecture » chez Lapointe : « la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe » (CC, p. 16). Retenons pour l'instant le premier aspect : la langue maternelle signifie la « Norme » dont la grammaire, avec ses lois syntaxiques, est la matérialisation. La décomposition de la langue peut vouloir dire, par exemple, une dissolution des mots et un emboîtement

⁴⁴ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 64.

de syllabes les unes dans les autres, une accumulation de particules qui fait croître la phrase par le milieu, une insertion, au milieu d'une phrase, de multiples propositions « suivant un système proliférant de parenthèses », etc.⁴⁵ Ces procédés font tous partie de ce que Deleuze appelle le « bégaiement de la langue », lequel la *libère* en ouvrant ses limites, la purifie de toute codification pour la faire glisser, enfin, dans un nouveau devenir, c'est le second aspect du travail de l'écrivain : « Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre »⁴⁶. L'écrivain fait corps avec une nouvelle langue, devient cette langue, se positionnant ainsi en étranger dans sa propre langue. Or, cette nouvelle langue, l'étrangère, n'est pas extérieure à la langue maternelle, à la Norme, mais constitue son *propre* dehors. Elle découle, en effet, d'un *enroulement* de la langue maternelle sur elle-même, procède d'un filtrage ou d'une purification qui actualise ce qui est en puissance dans la langue. C'est le résultat d'une « involution de la langue », soit le contraire d'un ajout de morceaux ou de parties qui transgresserait la langue maternelle, c'est-à-dire qui passerait outre à ses limites. En d'autres termes, il s'agit d'une exploration intérieure de la langue, une expérience, s'il en est que « l'expérimentation est involutive, le contraire de l'over-dose ».

De son propre aveu, Lapointe affirme que ses poèmes ne veulent rien dire, non pas que son travail poétique représente, pour lui, une quelconque recherche du vide, mais que ce « rien dire » marque sa volonté de dégager la langue de ses emplois strictement conventionnels et utilitaires. Rien de nouveau, car les poètes, depuis toujours, n'ont-ils pas cherché à retirer la langue de son usage commun ? Certes, mais ce

⁴⁵ Ces trois exemples correspondent respectivement à Gherasim Luca, Beckett et Roussel, *CC*, p. 139-140.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 141.

retrait signifiait une réinsertion de la langue dans un nouveau code commun, poétique cette fois. Chez Lapointe, il s'agit d'un «rien dire» plus formaliste, d'une recherche d'un silence générateur qui se veut d'abord l'absence d'une expression subjective, «la disparition élocutoire du poète» : une exquise crise fondamentale mallarméenne de la langue, qui manifeste l'ambition de donner à la langue la possibilité de s'exprimer seule, de s'engendrer dans la plus pure immanence. Dans une entreprise dont le geste (et non la visée) s'assimile, à plusieurs égards, à linguistique, c'est en trois temps que Lapointe fait involuer la langue dans son œuvre (dissolution de la langue comme texte, comme syntagme et comme mot), en trois étapes qu'il lui accorde sa pleine liberté d'expression, non pas une liberté sur parole mais une liberté des paroles.

Premier moment. La langue est presque intacte dans les propositions du *Vierge incendié*, les règles élémentaires de la grammaire y sont suivies assez convenablement (sujet, verbe, complément) et la ponctuation, lorsqu'elle est utilisée, est correcte : « Des fumées sertissent les martyrs et les contours hippiques. Cages aux lions d'orange qui ont déchiré leurs yeux avec leur barbe. L'empereur joue aux dames nues, dans les couvertures capitonnées de cœurs d'odalisques » (VI, p. 30). En faisant abstraction du sens, nous pouvons lire, syntaxiquement, ces propositions sans effort. L'unique difficulté, et elle en est une, c'est qu'elles ne sont raccordées par aucun lien grammatical : leur ordre est entièrement arbitraire sur le plan syntagmatique, aucun marqueur de relation, aucune conjonction ne vient souder l'ensemble. En outre, si l'on considère le sens des propositions, l'embarras reste entier, étant donné qu'aucun lien logique n'organise leur succession en un tout en fonction du degré de développement d'un foyer de sens. Dans ce cas, même une surdétermination grammaticale ne parvient pas à justifier l'assemblage des propositions :

Gros seins de coqs matinaux : plumages rassasiant la faim de crier alternativement dans la fiente et sur les toits. Capitale de cloches déhanchées ; le granit tranche la métropole en caméléons roux ; édifications de fautes de pierre ponce et de terre bleue ; fours à brique des chaleurs de cyclopes ; les massues du bruit cognées contre l'occiput convexe et chauve (VI, p. 28)

Dans cet extrait, la répétition du point-virgule nous donne l'impression de faire face à une masse compacte de propositions et de syntagmes qui présenterait un ensemble cohérent de sens. Seulement, il ne s'agit que d'une impression, le point-virgule ne peut être justifié selon un emploi grammatical conventionnel, car il n'indique ni la simultanéité ni l'étroite relation de sens entre les propositions. Sa fonction, ici, est comparable à celle d'une barre oblique qui, en séparant nettement les propositions, offre la possibilité à chacune de présenter son propre univers. Or, la langue comme texte, c'est-à-dire comme une succession de propositions ou de syntagmes grammaticalement et logiquement organisées, ne tient pas sinon que par l'ombre de la linéarité conventionnelle de la lecture. La langue « bégaye » une première fois, involue, car est mise à mal l'organisation grammaticale et logique du texte, cette syntaxe équilibrée qu'il se veut normalement. Il ne reste plus que des propositions et des syntagmes hétérogènes dont le raccord est entièrement à repenser. Du reste, la décomposition de la langue comme texte est parfaitement perceptible à plusieurs reprises dans l'éloignement physique entre des propositions ou des syntagmes, une sorte de démembrement, d'effritement du texte engendré par des blancs (voir l'annexe 1). De manière plus classique cette fois, mais tout aussi opérante, la désarticulation de la langue comme texte est suggérée dans *Pour les âmes* par l'emploi de vers qui ne sont reliés par aucun enchaînement syntaxique (grammatical ou sémantique) : « père les copeaux te peuplent/ une rivière aux poissons durs/ des hirondelles croix fichées dans le cœur/ des villages/ les feuilles ne sont plus » (PA, p. 221). A

l'instar du *Vierge*, cette désarticulation se donne à voir par la disposition inégale des vers sur la page qui crée des espaces blancs de dimensions variées. Cet emploi n'est pas une manière de faire plus poétique mais une autre façon de rendre clairement perceptible la désorganisation syntaxique de la langue. En somme, le premier moment de la décomposition de la langue chez Lapointe se manifeste dans l'impossibilité de rassembler des propositions ou des syntagmes dans une succession syntaxique hiérarchisée qui viserait à créer un ensemble signifiant que l'on appellerait un texte. Cette décomposition, pourtant, n'est pas attribuable à une destruction achevée de la langue mais à une volonté de relever la force de chaque proposition, de faire apparaître la fulgurance de chaque syntagme. De fait, la langue ne peut plus être pensée comme texte, c'est-à-dire comme une organisation successive de propositions ou de syntagmes qui crée un foyer de sens, mais comme une tension entre eux qui reconfigure une nouvelle syntaxe et multiplie le sens. La langue est générée par des isotopies, c'est-à-dire des renvois et des rappels sémantiques et sonores, ce qui a pour effet d'engendrer une syntaxe asymétrique, déséquilibrée de la langue, qui empêche, d'une part, le développement d'un texte dans une direction progressive contenue entre un début et une fin et, d'autre part, la constitution d'un seul centre de signifiante. La langue involue en étant libérée de ces deux derniers aspects qui sont attribuables à une pratique séculaire de la langue comme texte. De nouvelles dimensions de la langue actualisent une nouvelle langue qui, en suggérant différentes directions et sens à un texte, rend la lecture potentiellement infinie.

Deuxième moment, une proposition : « Changer l'écriture : écrire dans l'écriture. Sans autre référent au monde que les mots. Les mots même »⁴⁷. Ce précepte de Lapointe, qui préside à la composition d'*Ecritures*, établit la décomposition de l'unité de la langue non pas

⁴⁷ Paul-Marie Lapointe, « Écriture/ Poésie/ 1977 — Fragments/ Illustrations », p. 39.

comme texte cette fois mais comme syntagme, c'est-à-dire comme un groupe de mots qui a pour unité un foyer de sens. Il s'agit, de nouveau, d'un travail dans la langue, d'une involution plus intense, qui rend problématique, ici, l'assemblage et la cohérence d'une suite de mots : à la mesure du texte précédemment, la langue, comme syntagme, s'effrite pour libérer les mots, pour leur permettre de se présenter seuls.

Bien entendu, cette involution de la langue représente la singularité d'*Écritures* ; seulement, la limiter à ce recueil équivaldrait à découper trop nettement et arbitrairement une dynamique qui est diffuse à travers son œuvre, ce qui nous empêcherait, du coup, d'en voir le germe dans ses recueils antérieurs. Dans ces recueils, cette étape de l'involution se donne à voir justement dans une suite de mots dont le sens hétérogène empêche, bien souvent, de les assembler dans une nouvelle réalité, dans une surréalité — comme nous l'avons vu précédemment, Lapointe s'est expliqué sur ce point : « Une gratuité totale, différente cependant de la dictée automatiste — en ce qu'il n'y a pas cheminement d'une pensée, dictée de l'esprit, dans ses propres éléments-mots... ». Ou encore, l'involution se manifeste dans suite de mots dont le sens hétérogène converge vers un même point, un mot. Ce dernier phénomène de l'involution correspond exactement à l'un des mouvements du poème *Arbres*, à ce mouvement qui prend forme lorsqu'il est dit que ce qui est écrit dans un sens, c'est le vocable «arbre» : «j'écris arbre». En ce sens, tous les développements de ce poème n'ont plus qu'une destination, non pas extérieure mais intérieure au poème, et particulièrement intérieure à la langue, soit le vocable «arbre»⁴⁸. En reprenant le procédé du blason, tous les mots et syntagmes qui décrivent de façon détaillée un arbre référent, bien sûr, à la réalité empirique de l'arbre mais renvoient tous aussi à la réalité langagière du mot

⁴⁸ Nous renvoyons, de nouveau, au texte de Robert Richard « "j'écris arbre" : système fractal », voir note 9 du troisième chapitre de ce mémoire.

arbre. Ce dernier acte référentiel représente, effectivement, une manière de rendre perceptible le jeu infini entre les mots lorsqu'ils n'ont plus comme référent le monde, ce jeu de renvoi d'un signe à un autre, comme si c'étaient des billes qui s'entrechoqueraient. Et dans le poème *Arbres*, c'est comme si les billes, pour prolonger la métaphore, avaient pour point de départ et de retour une même bille ; concrètement, cela signifie une prolifération de mots qui est générée par un seul mot et, en retour, une agglutination de vocables qui convergent tous vers le même. Le poème figure, pour emprunter une image qui colle bien au *Sacre*, des constellations de vocables qui gravitent autour d'un seul formant ainsi une galaxie de paroles. Nous y reviendrons...

Pour l'instant, même si nous convenons que cette interprétation peut paraître tirée par les cheveux, nous osons ajouter qu'il est possible de lire *Pour les âmes* et *Bouche rouge* de la même manière en fonction, respectivement, des vocables «âmes» et «bouche» (rappelons-nous ce fameux passé simple de *Pour les âmes* «saluâmes» dont l'utilisation est motivée principalement en fonction de l'apparition du mot «âmes» qui est commandé par sa forme). Or, cette lecture ne nous semble pas vaine, elle a au moins le mérite de montrer qu'*Ecritures* ne constitue pas une rupture franche avec ce qui précède, car il est clair que c'est ce dont il s'agit dans ce recueil. De fait, en suivant le modèle du mot croisé, *Ecritures* présente des groupes de mots qui consistent en des définitions se rapportant chacune à un mot. Par exemple, ce vers du poème 91 « poème épique médiéval » renvoie à « aède » (poème épique) qui se trouve au poème suivant (92). Ce mot constitue aussi le référent d'un autre groupe de mots dans le poème qui suit (93) : « d'une épopée grecque ». Les définitions et les mots auxquels elles se réfèrent ne sont pas toujours à proximité, et, assurément, ce jeu de renvois n'est pas toujours commandé volontairement par Lapointe. Nous imaginons sans difficulté que ce procédé de renvois entre des mots et

des groupes de mots, qui est à la mesure d'un recueil s'étendant sur deux tomes et plus de 900 pages, suscite un jeu infini, comme s'il s'agissait d'un mot croisé inachevable. Ainsi, il nous plaît de dire, suite à un aveu même du poète, que Lapointe, Paul-Marie est l'auteur par défaut d'*Ecritures*, puisqu'il se retire de sa propre réalisation en produisant non pas une mécanique littéraire mais une « machine textuelle » qui échappe à son contrôle, comme si le moteur du texte était un ordinateur qui aurait la capacité d'agencer des données qu'aurait entrées le poète, une sorte de réalité virtuelle qui est laissée au lecteur d'actualiser. De plus, toujours en suivant cette syntaxe machinique en devenir, les mots, dans quelques poèmes, s'emboîtent les uns dans les autres de manière à ce que certaines lettres s'agencent pour produire des mots différents. Ce dernier processus du mot croisé a pour résultat de provoquer des amalgames de mots dont il est impossible de retrouver la source, et conséquemment, un centre. En somme, la lecture d'*Ecritures* s'effectue tantôt dans la tension entre des groupes de mots (définitions) et des mots (référents), tantôt dans des amalgames de mots et de lettres qui produisent de nouveaux mots. Comme un programmeur, Lapointe a écrit un livre de *data* que le lecteur doit agencer pour découvrir infiniment des mots. Ce serait, certes, une voie à prendre pour expérimenter ce qu'il appelait une « gratuité totale [qui] doit présider à l'enchaînement, à l'écriture-lecture ».

Dernier moment, ultime bégaiement. L'involution agit sur la langue non plus comme texte ou comme syntagme mais comme mot, ce qui tend à découvrir l'ultime réalité perceptible de la langue, la lettre. Tel est ce qui est figuré dans ce poème d'*Ecritures* où, comme des gouttes qui tombent d'un amas de mots, se présente la lettre (voir l'annexe 2). Cette dernière étape de l'involution de la langue la pousse au-delà de sa qualification linguistique pour faire apparaître, en entier, sa fonction universelle qui est celle d'émettre des sons par agencement

de lettres. Ainsi, lorsque ce sont les lettres seules qui composent une langue, il n'est plus nécessaire de les lire selon une phonétique particulière, et aussi bien un italien qu'un portugais pourraient lui donner une couleur sonore (c'était le désir d'universalité des lettristes). Dans *Le Sacre*, c'est justement par des acrostiches et des anagrammes de mots qui n'appartiennent pas strictement au lexique de la langue française (« Acapulco » et « Tabarnacos ») que le poète met au premier plan la lettre, allant jusqu'à intituler certains poèmes par une lettre dont la succession, dans le recueil, forme ces deux derniers mots. Ce procédé ludique, qu'il appelle ironiquement « un tautogramme erre », est infini ou du moins inachevable dans un seul recueil, puisque le mot « tabarnacos » peut composer, à lui seul, « un alphabet capable de produire jusqu'à 3 628 800 anagrammes multiformes de lettres, mots ou groupes de mots »⁴⁹. Or, la langue s'y décompose tellement en atteignant la lettre, qu'elle se recompose dans des mots inconnus tels « orant basca », « stabacorna », « ratonascab »... Lapointe revient, en quelque sorte, à « l'origine des langues » comme il le dit lui-même dans son texte sur *Ecritures*⁵⁰, là où le langage ne semble comparable qu'à un babil. Ce qui pose un nouvel horizon infini de la lecture dont la virtualité n'est plus intrinsèque au recueil : la lecture continue au-delà de ce dernier, si l'on s'offre le plaisir de composer les anagrammes qui n'y sont pas inclus. Mais ce travail de recomposition ne s'arrête pas là, et ce qu'il disait à propos d'*Ecritures* (« dans la relation des phrases, d'autres mondes se créent ») n'est pas moins vrai pour *Le Sacre*, à la différence, cette fois, que c'est dans la relation des lettres qu'il compose de nouveaux mondes, de véritables constellations qui reconfigurent une « nouvelle cosmogonie ». Le poète n'a qu'une visée, faire proliférer un seul mot à l'infini, comme il le dit lui-même dans la postface de ce recueil :

⁴⁹ Paul-Marie Lapointe, *Le Sacre*, p. 10.

⁵⁰ Paul-Marie Lapointe, « *Ecritures/ Poésie/ 1977...* », p. 37.

Tout commencerait par une petite étoile baptisée Tabarnacos. Or, dans cette étoile à cinq branches, chaque lettre du tabarnacos est liée à l'un de ses dix points de croisement ; chacune génère les noms de dix étoiles, lesquelles en génèrent dix autres, lesquelles... Ainsi de suite, à l'infini peut-être. Étoiles d'étoiles en abyme⁵¹.

C'est peut-être une façon de rendre encore plus absolu le réalisme de la poésie concrète d'Eugen Gomringer avec *Konstellationen* ou de Haroldo de Campos avec *Galaxies*. Plus abstraitement, cette prolifération d'un mot, cette syntaxe étoilée, ressemble à peu de chose près, à un système fractal ou encore, selon la métaphore tellurique de Deleuze, à un «rhizome» (voir l'annexe 3)⁵².

Ce que nous avons voulu dégager de ce bref panorama, ce sont les trois grandes étapes de l'involution de la langue dans l'œuvre de Lapointe : décomposition de la langue comme texte, comme syntagme et comme mot. Cette involution aboutit à la lettre, dans une démarche de plus en plus sobre à la mesure de l'art contemporain, le poète est allé *jusqu'au bout* de la langue — pour l'instant — en la purifiant de tout ce qui pouvait encore participer d'un usage institutionnel et prosaïque et d'une exigence de communicabilité : Lapointe en retire la quintessence sonore et visuelle. Rendu au mot et à la lettre, la langue s'élève à sa puissance, ce qui entraîne la création d'une nouvelle organisation syntaxique de la langue dont le profil et l'accent sont inconnus, étrangers. Dans un effort mallarméen, le poète *s'efface* de ses poèmes pour laisser des lettres *créer* infiniment et en toute liberté, dans la langue, des mots et des mondes...

Et de même que la nouvelle langue n'est pas extérieure au langage : elle est le dehors du langage, non pas au-dehors. C'est

⁵¹ Paul-Marie Lapointe, *Le Sacre*, p. 315.

⁵² La comparaison avec un système fractal s'explique par l'apparition de motifs similaires à différentes échelles et avec un rhizome, par l'impossibilité d'imaginer un début, un centre et une fin à cette multiplication formelle.

une peinture avec des mots, un silence dans les mots, comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu, vision grandiose ou sublime audition (*CC*, p. 141).

CONCLUSION

CONCLUSION

Lorsque Joseph Melançon dit qu'« un sujet parle dans l'écriture, fût-elle impersonnelle »¹ chez Lapointe, il veut manifester, dans les effets de surface, le niveau le plus profond de l'expérience du poète. Ce sujet, toutefois, n'est pas l'individu Paul-Marie Lapointe mais un sujet plus vaste qui n'est pas assujéti à la représentation des choses ou à la reconnaissance, dans celles-ci, d'un ordre naturel ; au contraire, c'est un sujet qui s'exprime librement contre le *savoir naturel*, qui transfigure les choses en leur donnant, dans les mots, un ordre impensable. Cette opposition est reprise ouvertement de Michel Foucault qui marque ainsi la discontinuité entre l'*épistémè* classique et l'*épistémè* de la modernité. Ce fondement de l'expérience chez Lapointe, poursuit Melançon, explique, en partie, la « rencontre fortuite »² entre son œuvre et celle des automatistes : dans la fragmentation du langage et dans la lutte pour la liberté de la subjectivité, nous pouvons lire les préoccupations d'un sujet de la modernité. De fait, la manifestation de l'*épistémè* de la modernité se reconnaît dans des ruptures de surfaces, dans des transgressions de codes qui ont produit des formes esthétiques qui témoignent d'un certain désir de perfection, d'une progression esthétique dont les avant-gardes, qui naissent de ces ruptures, représentent la trame. Seulement, ces ruptures et cette production de formes ne représentent pas, à notre avis, le fondement de l'*épistémè* de la modernité mais plutôt ce qui nous permet d'y accéder, car sous celles-ci, il y a un fond commun — qui permet des rencontres entre divers mouvements esthétiques et domaines du savoir — qui représente leur condition de possibilité. Or, nous avons voulu dégager cette condition (le propre de l'*épistémè* de la modernité) dans l'œuvre de Lapointe en ten-

¹ Joseph Melançon, *op. cit.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 175.

tant de saisir le mouvement fondamental de son expérience poétique que nous avons appelé, avec Deleuze, l'« involution »³.

L'évolution et l'involution constituent les mouvements distincts — ce qui ne veut pas dire opposés — d'une même expérience d'ouverture tels que le décroissement des codes esthétiques, l'importance accrue de l'altérité, le nomadisme du sujet... En effet, pendant que le mouvement d'ouverture est établi quantitativement dans l'évolution en fonction de différentes transformations accomplies, de différents états formels, il est présenté qualitativement dans l'involution comme l'*enroulement* d'une forme sur elle-même, pour rendre perceptible son devenir intrinsèque, c'est-à-dire pour saisir la forme *dans* sa transformation. Malgré leur différence, ces mouvements sont très rarement discernés proprement. Nous avons donc présenté, de manière assez générale, le premier comme un mouvement de transgression qui, étant le plus évident, consiste en des effets de surface telle la création d'une nouvelle figure esthétique qu'un auteur ou qu'un groupe artistique revendique ouvertement, et le deuxième, l'involution, comme le plus ténu étant donné qu'il se profile à travers le mouvement transgressif, en est la cause, la condition de possibilité. Par exemple, à partir d'un même travail sur l'expression poétique, nous remarquons, chez Lapointe, une involution et une évolution de celle-ci à travers son œuvre. C'est ce qu'il semble avoir relevé en commettant ce paradoxe — trop apparent pour être involontaire — dans l'entrevue réalisée par Robert Melançon en 1980⁴. Ce dernier suggère, comme nous l'avons vu, au moins deux perspectives sur sa démarche, deux mouvements et une expérience : une involution de l'expression poétique (division de l'objet poétique : *une même démarche*) et une transgression de

³ A la limite, nous pourrions prétendre avoir fait une « archéologie » des œuvres de Deleuze et de Lapointe, si nous entendons ce terme au sens que Foucault lui a donné, c'est-à-dire comme « une histoire qui n'est pas celle de leur [formes] perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité ». Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, PUF, 1966, p. 13.

⁴ Voir la note 43 du quatrième chapitre de ce mémoire.

l'expression poétique (création et accumulation de nouvelles formes poétiques : *une remise en question absolue de sa démarche*).

Isidore Isou et ses disciples lettristes (*La dictature lettriste*) peuvent peut-être nous aider à rendre plus clair ces deux mouvements d'une même expérience. Selon eux, il y aurait une « évolution formelle » qui s'étendrait de Baudelaire aux lettristes en passant par Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et les dadaïstes. Chaque poète ou groupe aurait présenté une évolution du matériel poétique en créant de nouvelles préoccupations esthétiques. Baudelaire aurait ainsi disloqué la poésie pour se concentrer sur la perfection du poème, Verlaine, annihilé le poème pour polir la forme du vers, Rimbaud, décomposé le vers pour en faire jaillir le mot, Mallarmé, arrangé et perfectionné le mot et, enfin, eux, les lettristes, achèveraient cette évolution en retirant, du mot, la lettre⁵. Mais sous cette évolution du « matériel poétique » (poème, vers, mots, lettre), il est aisé de constater le mouvement de fond qui en est la cause, soit une involution de l'objet poétique qui n'est pas sans lien avec l'expérience poétique de Lapointe : simultanément à l'évolution de l'expression poétique (succession de nouvelles formes), il y a une involution de l'expression poétique (devenir d'une forme). D'ailleurs, cette perspective involutive est souvent suggérée par les lettristes eux-mêmes, lorsqu'ils retracent le parcours poétique depuis Baudelaire. Ils parlent d'« implosion » du vers et de « purification du lyrisme vers la lettre » chez Rimbaud et d'une « destruction » ou d'une « démarche quintessentielle »⁶ pour l'ensemble du parcours. Or, bien que leurs travaux conduisent à la production de nouveautés, ils sont aussi déterminés par la recherche d'une « poésie pure », d'une « hyper-sensibilité » *dans* l'objet poéti-

⁵ Nous résumons les propos d'un texte de « La dictature lettriste » (collectif), « Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste », in Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974, p. 307-310.

⁶ *Ibid*, p. 27, 29.

que. Cette dernière recherche, qui est commune à tous ces poètes, est un mouvement involutif de l'expression poétique, lequel représente, de fait, la condition de possibilité de la production des nouvelles formes d'expression poétique de Baudelaire aux lettristes. Par ailleurs, nous ne croyons pas que ce mouvement soit exclusif à ces poètes mais qu'il compose l'un des dynamismes les plus importants de l'art au XX^e siècle (nous n'avons qu'à penser au minimalisme). En ce sens, « les critères de la valeur artistique » dans l'art contemporain, pour reprendre de nouveau Nathalie Heinich — qui utilise toujours, cependant, le terme « transgression » —, « sont moins désormais des critères positifs [...] que des critères négatifs, fondés sur la maîtrise des limites, sur la fuite en avant dans le « toujours moins », dans le dépouillement minutieux de l'objet d'art... »⁷.

Dans un court texte intitulé « Qu'est-ce que les Lumières ? », Michel Foucault relève la manière dont Kant a réfléchi sur son actualité, pour définir la modernité non pas comme une époque historique mais comme une attitude face au quotidien : « Pour l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est »⁸. Cette attitude constitue un exercice de liberté où la réalité quotidienne est respectée et violée à la fois. En ce sens, saisir le quotidien « dans ce qu'il est » ne signifie pas le représenter mais intervenir en lui en le faisant glisser, et en glissant avec lui, dans le devenir. L'attitude de la modernité, qui entame un nouvel espace du savoir, dépend de cette in-

⁷ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 64.

⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », in *Dits et Ecrits* tome IV, Paris, PUF, 1994, p. 570.

tervention *dans* les choses : « Mais à mesure que les choses s'*enroulent* sur elles-mêmes, ne demandant qu'à leur devenir le principe de leur intelligibilité et abandonnant l'espace de la représentation, l'homme à son tour entre, et pour la première fois, dans le champ du savoir occidental »⁹. Cet « enroulement », qui ressemble passablement au mouvement involutif de l'expérimentation deleuzienne (produire une différence *dans* une forme pour rendre visible son devenir), entame un nouveau rapport entre les mots et les choses.

Lapointe a réfléchi effectivement sur son actualité, en présentant, entre autres, le dynamisme fondamental de l'Amérique, non pas sa force ou son pouvoir mais sa puissance, son devenir. De fait, le poète n'a pas voulu représenter l'Amérique (il n'utilise jamais ce nom), n'a pas cherché à lui donner un visage soit dans le paysage (les vastes étendues ou les villes de béton ; l'arbre ou la neige...), soit dans un type (l'Indien, le Voyageur, le Nègre...), il a plutôt tenté de saisir l'instabilité de son mouvement où le réel est constamment transformé. Pierre Nepveu a bien compris le rapport sensible de Lapointe à l'Amérique, en le plaçant dans le seul thème que, selon lui, le poète aurait abordé, c'est-à-dire « la création du monde et sa fin » : « l'Amérique ne fait qu'activer, avec un peu plus d'intensité, ce rapport aux limites, naissance et mort, origine et perte, qui détermine toute existence, en même temps qu'elle illustre tout ce qu'il y a d'enivrant et de plus dangereux dans l'idée même de modernité »¹⁰. Sous les traits de l'Amérique, le poète cherche à produire un mouvement de fuite, non pas celle d'un « pur imaginaire dépourvu d'expérience concrète et d'historicité »¹¹, comme Nepveu le soupçonne peut-être chez d'autres poètes, mais d'une fuite créatrice qui, jouant du

⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 15 (nous soulignons).

¹⁰ Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », in *Voix et images*, vol. XVII, n° 3, printemps 1992, p. 437. Nepveu reprend un vers de *Blues* pour exprimer ce thème « la création du monde et sa fin ».

¹¹ *Ibid.*, p. 436.

meilleur et du pire, de la joie et de l'angoisse, entraîne avec elle le monde dans le devenir. Que ce soit les abénakis, les mayas, les nègres ou les blancs, certaines figures de l'Amérique ancestrale et moderne se rencontrent, non pas tant dans un procès historique que dans une fuite commune qui donne consistance à l'actualité. Lapointe a peut-être su faire ressortir l'actualité de l'Amérique en imaginant ces peuples dans un devenir commun, où l'un ne peut changer ou disparaître sans que les autres s'en trouvent transformés. Faire involuer les peuples, les enrouler les uns dans les autres, les tordre, voilà une manière de créer l'Amérique, percer ses strates historiques pour y faillir jaillir un fond éternellement agité (« ma terre est folle » *PA*, p. 251). Deleuze soutient, en ce sens, que certains écrivains américains ont créé « une nouvelle Terre, mais il se peut précisément que le mouvement de la terre soit la déterritorialisation même »¹².

Lapointe dit que « si on n'avait pas inventé Joyce et les autres alcools nous l'aurions fait nous-mêmes, l'homme n'est-il pas créateur naturellement ? » (*PA*, p. 257). Il faut être quelque peu innocent pour y croire, quelque peu enfant pour se permettre de jouer avec la vérité du réel, de recréer le monde dans le langage. Or, l'innocence d'un enfant, n'est-ce pas un bonheur que partage le poète, une liberté que se donne l'écrivain ? Pour Lapointe, les enfants possèdent la force, même s'ils n'en sont pas conscients (« car les enfants ne sont pas encore conscients de leur/ force » *PA*, p. 254), qui pourra transformer le monde. C'est du moins ce que nous comprenons dans les premiers mots qu'il place en exergue de son recueil *Pour les âmes* : « dans la vertu d'enfant/ rage et feu/ les pays s'allument » (*PA*, p. 205). Witold Gombrowicz adopte lui aussi une attitude de la modernité en donnant plus de valeur à l'immaturité de la jeunesse qu'à la maturité et à la maîtrise de l'adulte. Pour lui, l'immaturité équivaut à donner la vie à

¹² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 48.

une forme, c'est-à-dire à l'ouvrir, à la dissoudre et à la croiser avec d'autres formes sur un plan d'immanence. Les personnages de l'écrivain polonais interviennent activement par la pensée dans les choses pour leur donner une forme, comme les choses forment leur pensée : ses romans sont construits en fonction de la création de formes par ces interventions. Mais cette fonction est incommensurable, les personnages, dans leur recherche d'une forme, ne parviennent pas à réaliser sa totalité, la « Forme » leur échappe constamment. Dans une structure en abyme, cette recherche se conjugue au procédé d'écriture de Gombrowicz, puisque, simultanément, elle fait avancer le roman et ébranle des formes romanesques connues (la forme du roman de province polonais dans *La Pornographie* et la forme du roman policier dans *Cosmos*), les projette dans le devenir.

Deleuze est quelque peu immature (au sens de Gombrowicz), un peu enfant (au sens de Lapointe) lorsqu'il soutient par exemple, en s'appuyant sur les Stoïciens, que le rapport entre le langage et les corps n'est pas de représentation mais d'*intervention*. Les corps (tout contenu formé ou état de choses) et le langage (l'expression formée) entretiennent une indépendance fonctionnelle, mais cette indépendance ne figure pas une différence de degré entre eux mais de nature : elle est la forme de leur présupposition réciproque. Les expressions, ce que nous disons d'un corps, interviennent dans le corps et le transforment, c'est ce que Deleuze appelle un acte incorporel (ou un acte de langage), comme un corps peut intervenir dans une expression pour la modifier. Ces interventions consistent en un nouveau découpage des corps par le langage et du langage par les corps, « on ne cesse de passer des mots d'ordre à l'« ordre muet » des choses, comme dit Foucault, et inversement » (*MP*, p. 111). Et le point d'intervention entre le langage et les corps est déterminé par leur fuite en avant sur le plan d'immanence, leur confrontation commune au chaos, leur

« déterritorialisation », pour reprendre un terme récurrent chez Deleuze.

Bref, ce n'est pas en découvrant ou en représentant un contenu qu'une expression entre en rapport avec lui. C'est par conjugaison de leurs quanta de déterritorialisation relative que les formes d'expression et de contenu communiquent, les unes intervenant dans les autres, les autres procédant dans les unes (*MP*, p. 112).

En établissant un nouveau rapport entre les mots et les choses, en jouant dans les choses avec les mots, l'expérience de Deleuze s'agence à celle de la modernité.

Cette expérience se retrouve aussi chez Lapointe. Par exemple, ses poèmes s'agencent avec le mouvement de modernisation de la Révolution tranquille qui heurte, entre autres, l'institution religieuse. Mais cet affrontement, chez lui, ne se traduit ni par une opposition virulente à la religion ni par son abandon (comme il est commun de le voir à cette époque) mais par une intervention dans ses contenus et ses expressions. Cette intervention s'observe dans la proximité du corps et des contenus religieux, laquelle proximité agit comme un transfert symbolique en insérant, dans ces derniers, une charge érotique qui vient modifier leur caractère spirituel et sacré. En vérité, le poète vide les contenus religieux de leur transcendance (« âme est très terre à terre... »), les fait redescendre sur terre : « les pères crucifiés/ anges rompus salamandres atterrées » (*PA*, p. 207). Or, s'il y a encore un aspect sacré chez Lapointe, il n'est plus relatif à Dieu mais à ces instants d'intensité variable de la vie profane dont Mircea Eliade pense qu'il s'agit de présuppositions religieuses¹³ : l'homme n'interprète plus les signes comme des théophanies ; il est Dieu en définissant lui-même les conditions de son expérience à partir de celle-ci¹⁴. De même, le

¹³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Cette détermination proprement humaine des conditions de l'expérience de l'homme est l'un des aspects de la modernité qui a été inauguré par Kant et développé par la suite. Lapointe fait écho à cet aspect lorsqu'il parle de la recréation du monde dans son court texte « Notes pour une

poète intervient, dans le premier poème de *Pour les âmes* (« Psaume pour une révolte de terre ») dans une forme d'expression religieuse pour la vider de sa transcendance: le psaume ne s'adresse plus à Dieu mais à la terre. Cette intervention est une sorte de purification profane du psaume qui tend à évacuer son contenu sacré pour faire ressortir sa qualité musicale. Du reste, c'est une manière de rappeler que le point de jonction entre un poème et une prière réside dans leur rythme qui est, de fait, une expérience transcendantale. Somme toute, Lapointe ne représente pas l'état de l'institution religieuse à l'époque de la Révolution tranquille mais intervient d'une nouvelle façon dans cette institution, participe activement à sa décomposition pour rendre manifeste la puissance de ses expressions et de ses contenus. Cette action, bien qu'elle soit indépendante de l'état de décomposition de la religion dans les années soixante, est en présupposition réciproque avec lui : ses poèmes ne représentent pas cet état de choses mais s'y agencent, s'y additionnent. En outre, c'est exactement ce qui arrive dans son œuvre même, la décomposition de l'expression poétique n'est pas une représentation de la décomposition des contenus ou vice versa ; ces deux types de décomposition forment deux séries hétérogènes qui s'agencent en intervenant l'une dans l'autre : l'une et l'autre sont en présupposition réciproque parce qu'elles décomposent une forme pour manifester son devenir.

Cet exemple aura servi à rappeler, de manière plus synthétique, que le fonctionnement de l'œuvre de Lapointe correspond à une participation active à la décomposition d'un corps ou d'une forme pour l'élever à la puissance, et que cette participation, qui en plus d'être un

poétique contemporaine » : « Recréer le monde en comptant sur sa partie la plus visible et sur ce qui, chez le créateur, est la part inconnue du monde et ce qui fait l'individualité et la grandeur de l'homme ; ce qui est de chercher en chacun le plus fugitif, le passager, la vie même et d'en faire un héritage aux autres hommes », p. 203.

des traits fondamentaux de la modernité, assure la cohérence de son expérience poétique dans son œuvre entière.

Lapointe et Deleuze se rejoignent dans l'attitude qu'ils ont face au réel dans sa quotidienneté, dans la manière dont ils percent ce réel non pas seulement pour le transformer mais pour le saisir dans ce qu'il est : leur rencontre est une participation active dans le savoir de la modernité. L'analyse de Pierre Nepveu dans *Les mots à l'écoute*, qui a su faire résonner, à plusieurs égards, les aspects de l'épistémè de la modernité dans l'œuvre de Lapointe, participe aussi de ce savoir en élaborant des rencontres et des liens entre Lapointe et certains penseurs¹⁵ et en s'attachant surtout non pas à reproduire l'expérience du poète mais à produire, *a posteriori*, les conditions de cette expérience. Que ce soit en termes de devenir, de déconstruction, d'immanence, de fête, de jeu ou en termes de conjugaison du hasard et de la nécessité, de désir non pas comme manque mais comme production, d'oubli de la profondeur (secret), de fascination du pluriel, etc., Nepveu *expérimente* les poèmes de Lapointe pour rendre perceptible leur intensité, leur énergie. Il avait déjà compris, à sa manière, que le mouvement de l'expérience poétique de Lapointe, qui enroule et tord le réel pour le libérer de ses contraintes, tend vers le « réel absolu », c'est-à-dire, selon lui, vers « le vrai silence, la vraie vie »¹⁶.

¹⁵ Nepveu a fait résonner d'ailleurs un concept de Deleuze lorsqu'il parle, chez Lapointe, de « l'érotique de l'éclatement ». Il rapproche effectivement cette érotique d'un système de coupures que Deleuze et Guattari ont appelé, dans *L'Anti-Œdipe*, la « machine abstraite », et ce qu'ils appelleront plus tard (à partir de *Mille plateaux*) un « agencement » ou un « plateau ». Voir *Les mots à l'écoute*, p. 226-227.

¹⁶ *Ibid.*, p. 250-251. Nous tenions à terminer notre mémoire par une citation de Nepveu, puisque ses analyses nous ont servi bien souvent, au cours de notre travail, à confirmer les intuitions que nous avions à propos de certains aspects de la poésie de Lapointe.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

Paul-Marie Lapointe

Corpus Principal

Le réel absolu, Montréal, L'Hexagone, 1971, 270 p.

Corpus secondaire

Tableaux de l'amoureuse, Montréal, L'Hexagone, 1974, 101 p.

écRiturEs, Montréal, L'Obsidienne, 1980, 888 p.

Le Sacre, Montréal, L'Hexagone, 1998, 315 p.

« Écriture/Poésie/1977. Fragments/ Illustrations », in *La Nouvelle Barre du jour*, n° 59, octobre 1977, p. 35-55.

« Foi en l'homme (1963) + Poésie sociale et morale (1960) + Notes pour une poétique contemporaine (1962) » in Guy Robert *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, 1970, p. 199-204.

Gilles Deleuze

Nietzsche et la philosophie, Paris, PUF, 1962, 232 p.

Différence et répétition, Paris, PUF, 1968, 409 p.

Logique du sens, Paris, Minuit, 1969, 392 p.

Critique et clinique, Paris, Minuit, 1993, 187 p.

avec Félix Guattari

Kafka. Pour une littérature mineure, Paris, Minuit, 156 p.

Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Minuit, 1980, 654 p.

Qu'est-ce que la philosophie, Paris, Minuit, 1991, 206 p.

avec Claire Parnet

Dialogues, Paris, Flammarion, 1996 [1977], 184 p.

2. Etudes portant sur le corpus

Paul-Marie Lapointe

BIRON, Michel, « Idéologie et poésie : un poème de Paul-Marie Lapointe », *Voix et images*, vol. XIV, n° 1, automne 1988, p. 90-118.

BISONNETTE, Thierry, « En amont de l'élocution. Rencontre avec Paul-Marie Lapointe », in *Nuit Blanche*, n° 71, été 1998, p. 17-19.

CHAMBERLAND, Paul, « Fondation du territoire », *Parti Pris*, vol. IV, n°s 9, 10, 11, 12, mai-août, 1967, p. 11-42.

DUFOUR, Christyne, « Bibliographie de Paul-Marie Lapointe », in *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (51), printemps 1992, p. 458-468.

FISSETTE, Jean, « Essai de structuration d'un poème de Paul-Marie Lapointe », *La Barre du jour*, n°s 39-40-41, printemps-été 1973, p. 124-153.

— « La poésie de Paul-Marie Lapointe », in *Voix et images*, vol. XIII, n° 1 (37), automne 1987, p. 174-178.

— *Le texte automatiste. Essai de pratique et de sémiotique textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 27-75.

HAECK, Philippe, « Naissance de la poésie moderne au Québec », *Études françaises*, vol. IX, n° 2, mai 1973, p. 95-113.

LAFLECHE, Guy, « Ecart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe », in *Études françaises*, vol. VI, n° 4, novembre 1970, p. 395-419.

MELANÇON, Joseph, « La poésie fragmentée de Paul-Marie Lapointe », in *La poésie de l'Hexagone*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 175-187.

MELANÇON, Robert, « L'injustifiable poésie », *Études Françaises*, vol. XVI, n° 2 avril, 1980, p. 81-102.

— *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 254, 1987, 201 p.

MARQUIS, André, « Démystification ou fumisterie ? à propos d'*écRiturEs* de Paul-Marie Lapointe », in *Canadian literature*, n° 130, automne 1991, p. 118-128.

NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, 292 p.

— « La tombée du temps », in *Etudes françaises*, vol. XVI, n° 2, avril, 1980, p. 47-63.

— « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », in *Voix et images*, vol. XVIII, n° 3, printemps 1992, p. 435-445.

— « De l'importance de la littérature », in *Lettres québécoises*, n° 18, automne 1980, p. 28-31.

— « Cosmogonie d'un touriste ordinaire », in *Spirale*, n° 164, janvier-février 1999, p. 28.

RICHARD, Robert, « j'écris arbre » : système fractal », in *Incidences*, vol. II-III, n° 1, janvier-avril 1979, p. 59-75.

— « La poésie pense », in *Etudes françaises*, vol. XVI, n° 2, avril 1980, p. 65-91.

Gilles Deleuze

BUYDENS, Mireille, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, 179 p.

DESCOMBES, Vincent, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, 224 p.

FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986, 61 p.

GUILLMETTE, Armand, *Gilles Deleuze et la modernité*, Trois-Rivières, Zéphyr, 1984, 146 p.

JANICAUD, Dominic, « Rendre à nouveau raison ? », in *La philosophie en Europe*, Paris, Gallimard, 1993, p. 156-193.

MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze et le système du multiple*, Paris, Kime, 1994, 311 p.

RUBY, Christian, *Les archipels de la différence : Foucault-Derrida-Deleuze-Lyotard*, Paris, Éd. du Félin, 1989, 159 p.

ZOURABICHVILI, François, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris, PUF, 1994, 128 p.

3. Ouvrages de références

a) Autour de la transgression

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression, in *Critique*, n^{os} 195-196, août-septembre 1963, p. 751-769.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.

b) Autour de la différence

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930 [1889], 184 p.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p.

— *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 445 p.

— *Positions*, Paris, Minuit, 1972, 133 p.

LARUELLE, François, *Les philosophies de la différence : introduction critique*, Paris, PUF, 1986, 249 p.

VATTIMO, Gianni, *Les aventures de la différence* (traduction de Pascal Gabellone, Ricardo Pineri et Jacques Rolland), Paris, Minuit, 1985, 200 p.

c) Divers

ARISTOTE, *De l'âme* (traduction Richard Bodéus), Paris, Flammarion, 1993, 292 p.

ARTAUD, Antonin, « Le Schisme d'Irshu », in *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, 154 p.

— « Ci-Gît », in *Œuvres complètes* tome XII, Paris, Gallimard, 1974, p. 75-100.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 379 p.

BORDUAS, Paul-Emile, *Refus Global et Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris, 1977, 153 p.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 159-162.

CARDINAL, Jacques, « Le Même et l'Autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire », in *Protée*, automne 1998, p. 133-139.

CHRONIQUES, vol. 1, n° 1, janvier 1975, 84 p.
— vol. 1, n° 3, mars 1975, 80 p.

CURTAY, Jean-Paul, *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974, 380 p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, (2 vol.).
— *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, 119 p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et la profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957], 186 p.

EPICURE, « Lettres à Hérodote », in Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres 2*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 226-244.

FALLETA, Nicholas, *Le livre des paradoxes*, Paris, Belfond, 1985, 235 p.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, PUF, 1966, 400 p.
— « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et Ecrits* tome I, Paris, PUF, 1994 [1969], p. 789-821.
— « Qu'est-ce que les Lumières ? », in *Dits et Ecrits* tome IV, Paris, PUF, 1994, p. 562-578.

GAUVREAU, Claude, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 458 p.

GOMBROWICZ, Witold, *Testament. Entretiens avec Dominique Roux*, Paris, Gallimard, 1996 [1968], 330 p.

HJEMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* (traduction Anne-Marie Léonard), Paris, Minuit, 1968-1971 [1943], 231 p.

JACQUES, Henri-Paul, *Mythologie et psychanalyse. Le châtime des Danaïdes*, Ottawa, Leméac, 1969, 156 p.

KANT, Emmanuel, *La Critique de la faculté de juger* (traduction collective), Paris, Gallimard, 1985, [1790], 561 p.

KLOSSOWSKI, Pierre, « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue », in *Nietzsche* (Colloque de Royaumont), Paris, Minuit, 1967, p. 227-244.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1996, 167 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 444 p.

LAWRENCE, David Herbert, *Eros et les chiens* (traduction Thérèse Lauriol), Paris, Christian Bourgois, 1969 [1936], 292 p.

LEVESQUE, Pierre et SECHAN, Louis, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, Boccard, 1966, 437 p.

LUCRECE, *De Rerum Natura* (traduction Alfred Ernout), Paris, Les Belles Lettres, 1959, (2 vol.).

MALLARMÉ, « Crise de vers », in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1992 [1895], p. 267-281.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Le mythe du Phénix et la poétique de la métamorphose dans le lyrisme néo-pétrarquiste et baroque », in *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981, p. 161-183.

MARCOTTE, Gilles, « Autour de l'Hexagone », in *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 113-149.

MILOT, Pierre, *Le paradigme rouge. L'Avant-garde politico-littéraire des années 70*, Montréal, Balzac, 1992, 291 p.

NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, Jacques Granger, 1991, 215 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie* (traduction collective), Paris, Gallimard, 1977 [1872], 374 p.
— *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduction de Maurice de Gandillac), Paris, Gallimard, 1977 [1883-85], 507 p.

NOVALIS, *L'Encyclopédie* (traduction Maurice de Gandillac), Paris, Minuit, 1966, 432 p.

OTTO, Rudolf, *Le sacré* (traduction André Jundt), Paris, Payot, 1969 [1917], 238 p.

RANCOURT, Jacques, « De la conquête de soi au déploiement de l'imaginaire collectif. Le français et le québécois ; deux versions d'une même langue », in *Poésie 1* (« Poètes de l'identité québécoise »), n^{os} 96-98, mars-avril 1982, 224 p.

SOKAL, Alan et BRICMONT, Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odille Jacob, 1997, 276 p.

WAHL, Jean-André, *Essence et phénomènes. La poésie comme source de philosophie*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1958, 161 p.

ANNEXES

Annexe 1

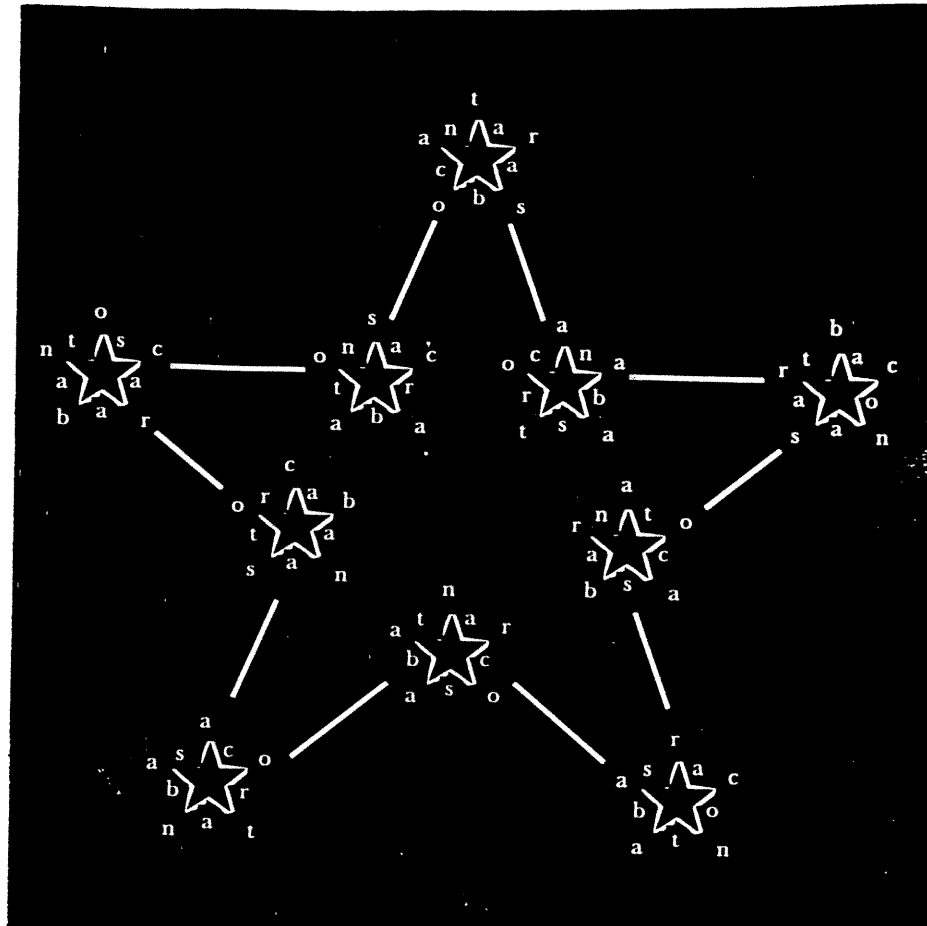
Cartable noir des portraits. Blond visage coupé; les cheveux sont dans un coffre de mains d'ours. Le divan porte trois coussins dans la chaise de la chemise que mon amie sudorifie les jours humides. Grand bureau blanc; on y dépose un miroir plein d'un visage qui en dévore un autre. Le cahier écrit des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

Le Vierge incendié p. 45

Annexe 2

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

Annexe 3



Le Sacre p. 314