

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MICHEL LOISELLE

LES PRINCIPES DE CARTOGRAPHIE ET DE DÉCALCOMANIE,
DE PLAISIR ET DE JOUISSANCE DANS ARBRE-RADAR DE GATIEN LAPointe

DÉCEMBRE 1987

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

AVANT-PROPOS

Arbre-radar de Gatien Lapointe qui constitue l'objet, je devrais plutôt dire le corps, la matière, de ma recherche, a pris un certain temps avant de me pénétrer. Il est vrai malheureusement que l'on lit encore les livres, même de poésie, toujours de la même manière. Il m'a donc fallu un certain temps avant de sentir que quelque chose y bougeait, s'y transformait, s'y métamorphosait.

À partir de cet instant, tout s'y est mis littéralement à grouiller, à vibrer, à frémir. Des "blocs d'intensité" corporelle et languière ont commencé, tels des phénomènes géologiques, à se mouvoir sur les pages, à glisser entre les textes: quelque chose d'indicible se communiquait. Je ne pouvais plus, dès lors, lire les poèmes, y distinguer des thèmes significatifs ou des images récurrentes, je devais m'y river et les laisser m'entraîner vers de "neufs espaces", vers une aventure qui, jusqu'ici, se poursuit encore.

S'il est vrai, selon plusieurs commentateurs de la scène littéraire, qu'Arbre-radar est un passage vers "une nouvelle écriture", un tournant dans la poésie de Gatien Lapointe, il n'en demeure pas moins un lieu où se poursuit toujours cette riche, vivante et amoureuse aventure du poète, celle des mots. Aussi, j'ai cru qu'il pourrait amplement m'offrir les corps et la matière à ma propre aventure et à ma recherche.

Après un long "voyage immobile", collé autant aux "multiplicités"

qui traversent Arbre-radar qu'à celles qui me nourrissaient, j'espère avoir su, du moins, présenter le nouveau lecteur que je suis devenu, communiquer cet "indicible" qui se meut autour de nous et ne pas avoir trahi le "sens" de cette écriture qui s'ouvre, à tout instant, aux multiples facettes de la vie et du langage.

*

Au terme de cette recherche, je tiens à remercier M. Armand Guilmette pour son aide, sa complicité et ses mots qui m'ont parfois provoqué et ouvert aux "multiplicités" qui m'habitaient et pour m'avoir mis sur les traces de la schizo-analyse: cette "rencontre spéciale du langage et du réel, de l'écriture et du corps".

Je remercie également Rosemary Bird pour son encouragement et ses appuis constants durant la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE	i
AVANT-PROPOS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	2
PREMIER PLATEAU : <u>Stratification et cartographie</u>	13
Corps et langage, p. 13; les composés corporels, p. 14; formes et substances, p. 16; la stratification organique, p. 17; la stratification langagière, p. 18; l'axe centralisateur: l'image, p. 20; la reconstruction symbolique, p. 21; les substances langagières, p. 24; les lignes corporelles, p. 26; la surface lisse d'écriture, p. 27.	
DEUXIÈME PLATEAU : <u>L'espace de création</u>	31
Les impasses, p. 31; la perversion créatrice, p. 33; la prolifération corporelle, p. 35; la carte corporelle, p. 37; le plateau, p. 38; le devenir langagier, p. 40; le devenir de l'écriture, p. 42; les traits, p. 44; la désorganisation des formes et des substances, p. 45.	
TROISIÈME PLATEAU : <u>L'espace amoureux</u>	48
Corps et textes, p. 48; la surface corporelle, p. 50; le jeu érotique, p. 52; l'autre: fonction érotique, p. 53; la perversion de l'écriture, p. 55; le caractère sonore, p. 57; la prolifération phonétique, p. 58; la conjugaison du jeu érotique et de l'écriture, p. 59; le tissu d' <u>Arbre-radar</u> , p. 61; la dissolution des corps et du langage, p. 63.	

QUATRIÈME PLATEAU	: <u>La dépersonnalisation</u>	65
	La machine d'écriture, p. 65; le renversement de l'écriture, p. 66; les deux états du langage, p. 69; la vitesse, p. 71; l'épreuve de force, p. 72; les textes: lieux d'expérimentation, p. 74; la prolifération textuelle, p. 76; le réseau de stimuli, p. 77; un lacis de sons et de frissons, p. 79.	
CINQUIÈME PLATEAU	: <u>L'errance ou la fuite amoureuse</u>	81
	L'instant amoureux et textuel, p. 81; amour de bêtes, p. 83; le grain du texte, p. 85; rêves perdus, p. 86; le goût du néant, p. 87; les surfaces sonores, p. 89; terre d'exil, p. 91.	
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE	97

Il vient pour tout homme (...) une heure où il commence à comprendre qu'il possède une inventivité du genre de celle qu'il admire dans la plante qu'il voit ramper et grimper pour conquérir un peu de lumière et peu de terre et se créer sa propre joie dans un sol inhospitalier.

(...) l'instinct qui tend à la connaissance est contraint sans cesse à abandonner le sol où l'homme a coutume de vivre et à se lancer dans l'incertain, et l'instinct qui veut la vie se voit forcé de chercher sans cesse à tâtons un nouveau lieu où s'établir.

Friedrich Nietzsche, La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque

INTRODUCTION

La publication d'Arbre-radar fut, selon moi, un événement dans l'oeuvre de Gatien Lapointe qui, malgré tout, passa presque inaperçu dans le cercle de la poésie québécoise. Bien sûr, on a souligné le changement de cap de sa poésie - un recueil "qui tire profit de la nouvelle écriture¹", sa "poésie s'est donnée de nouveaux horizons²", etc -, mais peu y ont vu l'ouverture créatrice qu'il offrait, le jeu des matières, des corps et des désirs qui s'y opérait. C'était sans doute dû au fait que "tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces, est pour nous une chose morte, dont nous ne savons plus tirer qu'un profit artistique et statique³". C'est également pour cette raison aujourd'hui que l'on aime tant définir, marquer culturellement, insérer tous les textes dans un mouvement représentatif ou une évolution de la littérature.

Ce qui fascine pourtant dans Arbre-radar, ce sont avant tout les différentes matières corporelles et langagières qui glissent les unes sur les autres, épuisant les formes, les tensions, les vibrations, ten-

¹Noël Audet, "La nouvelle poétique de Gatien Lapointe", dans Le Devoir, 3 mai 1980, p. 23.

²Michel Lemaire, "La poésie/Gatien Lapointe: du pays à l'écriture", dans Lettres québécoises, n° 18, été 1980, p. 24.

³Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1964, p. 15-16.

dant le sang et la langue, créant à même les textes du désir, de la la vie. On y retrouve principalement des corps, des composés corporels, qui se cherchent, se capturent, entrecroisant leurs mouvements, leurs gestes - tantôt précipités, tantôt freinés - dans la poursuite de l'un et de l'autre et s'échappant constamment en agrandissant réciproquement leur espace, leur surface "lisse" par les lignes et les fils du désir toujours renouvelé: mouvements de vie, bonds et sauts des corps et du langage, et toute l'étendue du texte en devenir, du "corps autre infiniment⁴":

nerfs extirpant de l'énergie l'arc et l'oiseau
- laser de frémirs - univers se dictant
lyre des dix-cors ou bouquet de voyelles d'une
main - au cru de l'instinct, dans le brut
d'être de l'origine, elfe ou nymphe, traverse
rythme nu sous l'inconnu du poème

Les textes d'Arbre-radar, issus de la "nouvelle écriture", me forcent ainsi à réapprendre à lire, m'oblige en quelque sorte à faire une "nouvelle lecture", si je veux véritablement les pénétrer, les parcourir. Car, ce qui est "moderne", je ne veux pas dire nouveau ou neuf, dans cette écriture, ce ne sont pas les techniques qu'elle emploie - "syntaxe perturbée (...) emploi systématique des paronymes, (...) néologismes⁶", "épigraphes empruntées aux poètes que Gatien Lapointe aime⁷", etc -

⁴ Gatien Lapointe, Arbre-radar, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1980, p. 9.

⁵ Ibid., p. 108.

⁶ Noël Audet, op. cit., p. 23-24.

⁷ Gilles Lamontagne, "Gatien Lapointe: Arbre-radar", dans Livres et auteurs québécois 1980, Editions des presses de l'Université Laval, 1981, p. 113.

ni les thèmes qu'elle met en présence - "l'acte sexuel et l'acte d'écriture⁸", l'érotisme et l'instant -, mais que son auteur a "une certaine conscience de la parole⁹": "est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté¹⁰".

L'objet d'Arbre-radar, le corps, est le langage, sa matérialité brute, puisque c'est le langage et principalement ses "substances" et ses "formes" avec lesquelles une écriture inscrit ses mouvements, ses tensions, ses vitesses, se travaille à la pointe de chaque phonème, se forge à même les vibrations des corps amoureux, des désirs et de la langue, qui se retrouvent au cœur de ce recueil. Ici, l'auteur et sa parole disparaissent, de plus en plus, sous une matérialité sonore, une surface "lisse", sur laquelle "s'irradie le rose de l'oeil tout l'oeillet¹¹", glissent "l'errante éternité¹²". Il faut bien se rendre compte qu'Arbre-radar est, avant tout, un travail de dépouillement, une recherche d'un "chant brut¹³" - "carlingue d'un cri¹⁴" - pour que

⁸ Michel Lemaire, op. cit., p. 25.

⁹ Roland Barthes, Critique et vérité, Paris, Editions du Seuil, coll. "Tel quel", 1966, p. 46.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 80.

¹² Ibid., p. 71.

¹³ Ibid., p. 68.

¹⁴ Ibid., p. 91.

l'on puisse entendre "siffler à peine le frisson¹⁵".

L'écriture apparaît comme un processus qui met en jeu différentes matières corporelles et langagières dont les déplacements, les "glissements subreptices de sons, de tons¹⁶", les captures "percent l'épais frimas du cou, des genoux¹⁷" afin que quelque chose d'indicible glisse, passe, traverse le texte. Je pourrais ignorer ce jeu, ce "lacis" de matières, négliger ses perversions créatrices, son grouillement sonore et ne me borner qu'à tirer un "calque", une interprétation, en enrichissant artificiellement le recueil de Lapointe de figures signifiantes et subjectives. "Mais, cette tentative implique(rait) un effort désespéré de reterritorialisation symbolique¹⁸". Et, comme le soulignent si bien Deleuze et Guattari:

Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques¹⁹.

Par contre, je pourrais me river à ces textes, m'y coller, m'y laisser entraîner, "tendre vers ses extrêmes ou ses limites²⁰" afin d'en dégager les forces et les lignes qui les tissent, c'est-à-dire en "faire la

¹⁵ Ibid., p. 105.

¹⁶ Ibid., p. 11.

¹⁷ Ibid., p. 80.

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Kafka: pour une littérature mineure, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 42.

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, Rhizome, Paris, Editions de Minuit, 1976, p. 9.

²⁰ Gilles Deleuze et F. Guattari, Kafka, p. 42.

carte²¹".

"Faire la carte et pas le calque"²²", il ne s'agit pas d'offrir une nouvelle "grille" d'analyse, une méthode apte à définir ou à traduire l'oeuvre poétique, car, comme le souligne si bien Roland Barthes, "il n'y a rien de plus clair que l'oeuvre"²³", mais surtout de susciter une attitude d'esprit neuve, une "attitude personnelle"²⁴" qui est le fondement et l'originalité de la schizo-analyse, cette "lecture inversée"²⁵" élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Etant donné le jeu des matières corporelles et langagières qui sillonnent les textes de Lapointe et qui s'offre davantage à "l'expérimentation" qu'à toute interprétation, il m'est apparu vital de me coller à ce jeu, de suivre les mouvements corporels et langagiers et de me fondre à la surface qu'ils tissent, à l'espace qu'ils découvrent, au lieu d'essayer désespérément d'en tirer un calque, un ensemble représentatif correspondant à telle ou telle structure syntagmatique ou psychanalytique.

Cette attitude en est, avant tout, une d'ouverture, "toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel"²⁶" et capable de me river aux lignes du texte, de m'y fondre. J'y rencontre alors

²¹Gilles Deleuze et F. Guattari, Rhizome, p. 37.

²²Ibid.

²³Roland Barthes, op. cit., p. 64.

²⁴Armand Guilmette, Gilles Deleuze et la modernité, Trois-Rivières, Editions du Zéphyr, 1984, p. 52.

²⁵Ibid., p. 56.

²⁶Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 37.

des matières, de nouvelles lignes, des signes asignifiants, c'est-à-dire tout un ensemble d'"incidents pulsionnels":

(...) le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps,²⁷ de la langue, non celle du sens, du langage²⁷.

Il s'agit d'examiner Arbre-radar comme un tableau, en caressant des yeux et de la main ses lignes et la villosité de sa surface; comme une musique ou un chant, en captant de l'ouïe les ruptures mélodiques des sons, des phonèmes, leur vélocité; comme une correspondance amoureuse, en épiant les intermittences des coeurs, du désir.

Une nouvelle lecture s'impose peu à peu: d'une lecture qui se faisait rapidement, allait directement aux images, aux articulations du signifiant/signifié, aux symboles, je passe à une "seconde lecture", à celle qui se "colle aux textes"²⁸, les "pèse", les "lit" "avec application et emportement"²⁹. Cette première lecture pourrait être liée, comme le dit Barthes, "à une pratique confortable"³⁰, "celle qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle"³¹, à un "plaisir" du texte. La seconde, celle que j'ai dû adopter, s'attache à une pratique "qui met en

²⁷ Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1973, p. 105.

²⁸ Ibid., p. 22.

²⁹ Ibid., p. 22-23.

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ Ibid.

état de perte, (...) met en crise son rapport au langage³²" et fait apparaître, dans son "propre clair-obscur", "un nouvel état philosophal de la matière langagière, (...) ce métal incandescent, hors origine et hors communication³³", cet "in-dicible" qui traverse les textes, saute hors de la page, les "imaginaires du langage³⁴", les devenirs, "l'atopie de la jouissance³⁵".

Le plaisir du texte "est donc ici (et sans pouvoir prévenir) tantôt extensif à la jouissance, tantôt il lui est opposé³⁶", car il ne s'agit pas de créer de nouvelles dualités: calque/carte, plaisir/jouissance, "comme un bon côté et mauvais côté³⁷". On devrait plutôt les considérer comme deux pratiques du texte correspondant à deux plans: le calque et le plaisir coïncidant avec le plan d'organisation, ses phénomènes de stratification, ses codages et surcodages et la carte et la jouissance avec le plan de consistance ou d'immanence, ses lignes de fuite et ses matières déstratifiées, asignifiantes. On verra donc, à l'occasion, ces deux pratiques se chevaucher, s'étendre l'une sur l'autre ou bien s'opposer, se dresser l'une contre l'autre: une matière asignifiante qui se voit rabattue sur une image, un calque ou une figure, un symbole qui se met, tout à coup, à filer sur une ligne phonétique asignifiante.

³² Ibid., p. 25-26.

³³ Ibid., p. 51.

³⁴ Ibid., p. 54.

³⁵ Ibid., p. 93.

³⁶ Ibid., p. 33.

³⁷ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 39.

Ainsi, comme le soulignent Deleuze et Guattari eux-mêmes, "il faut toujours reporter le calque sur la carte³⁸", c'est-à-dire rejoindre, non pas les articulations du sens, mais "le lieu d'une perte, (...) la faille, (...) la coupure, la déflation, le "fading" qui saisit le sujet au cœur de la jouissance³⁹". Pour cette raison, "le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet: fantômes, poches, traîné, nuages nécessaires⁴⁰". Ainsi, doit-on préserver en soi les "ombres" du plan d'organisation pour véritablement s'avancer, en toute liberté, vers cette espace incertain, ce "corps autre infiniment", sur le plan de consistance ou d'immanence. Il s'agit, pour moi en tant que "commentateur", de mettre en mouvement le calque, de dégager du calque la carte d'Arbre-radar, d'"engendrer un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre⁴¹".

En expérimentant ainsi les textes de Lapointe, en dehors de "toute idée de fatalité décalquée, que que soit le nom qu'on lui donne, divine, ~~anagogique~~, historique (...)"⁴², etc, je peux davantage m'attacher au dynamisme de l'écriture, à son aspect vital, et chercher avec quelles lignes les textes se connectent, se capturent, accroissent leurs possi-

³⁸ Ibid., p. 40.

³⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 15.

⁴⁰ Ibid., p. 53.

⁴¹ Id., Critique et vérité., p. 64.

⁴² Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 38.

bilités "en (les) décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres⁴³". Cette "méthode" se veut donc une "pragmatique" du texte, le "moteur d'expérimentation"⁴⁴, le "programme" qui procède principalement par soustraction, "remplaçant l'anamnèse par l'oubli"⁴⁵. Elle permet également de rester étroitement lié à une pratique de la vie et de l'écriture qui se fait à chaque instant.

Il n'est pas facile de faire une synthèse de cette "nouvelle pratique" du texte. La schizo-analyse, ainsi que le plaisir du texte, s'y prêtent difficilement, étant eux-mêmes faits "de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes"⁴⁶ à expérimenter, laissant ainsi toute initiative à leurs nouvelles rencontres, leurs devenirs, leurs plaisirs et désirs. Cette "nouvelle lecture" me propose donc de construire mon propre rhizome, de tracer une carte, des cartes, car il faut "quantifier" l'écriture puisque "écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir"⁴⁷. Il s'agit bien d'une "pragmatique" rivée à l'écriture, aux textes et à la vie "qui est affaire de performance tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue"⁴⁸.

⁴³ Ibid., p. 21.

⁴⁴ Id., Capitalisme et Schizophrénie: Mille plateaux, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1980, p. 188.

⁴⁵ Ibid., p. 187.

⁴⁶ Id., Rhizome, p. 9.

⁴⁷ Ibid., p. 12.

⁴⁸ Ibid., p. 38.

C'est dire que les textes de Lapointe tracent des aires d'une expérimentation sur lesquelles je dois glisser, me laisser guider par les lignes de toutes sortes qui les constituent et surtout y brancher mes propres lignes, mes "multiplicités", ce qui constitue un rhizome ou la carte d'Arbre-radar. La schizo-analyse est un "tel système (qui) pourrait être nommé rhizome"⁴⁹: un lieu, une surface où se déploient les textes de Lapointe et son commentaire et où s'échangent, se capturent, les différentes matières asignifiantes et les lignes qui les composent, les font proliférer "autre inifiniment".

J'aimerais, en dernier lieu, préciser qu'un rhizome possède plusieurs "caractères approximatifs"⁵⁰ dont celui, qui a surtout guidé cette expérimentation, "d'être toujours à entrées multiples"⁵¹, c'est-à-dire "d'être connectable dans toutes ses dimensions, démontables, renversables, susceptibles de recevoir constamment des modifications"⁵². C'est donc pour cette raison que j'ai employé le mot plateau à la place de celui de chapitre: "nous appelons plateau, soulignent Deleuze et Guattari, toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome"⁵³.

Enfin, tous les plateaux de ce mémoire devraient, plutôt qu'être

⁴⁹ Ibid., p. 17.

⁵⁰ Ibid., p. 18.

⁵¹ Ibid., p. 38.

⁵² Ibid., p. 37.

⁵³ Ibid., p. 63.

lus d'une façon chronologique ou en tenant compte de l'ordre dans lequel je les ai placés, être superposés, comme des acétates que l'on déposerait l'une sur l'autre, ajoutant ainsi, à chaque fois, de nouvelles lignes, connexions, captures et faisant apparaître les trajectoires, les projectiles, tout l'ensemble des matières et des devenirs qui traversent et parcourent le recueil: "dans un livre il n'y a rien à comprendre, mais beaucoup à se servir. Rien à interpréter ni à signifier, mais beaucoup à expérimenter⁵⁴".

⁵⁴ Ibid., p. 72.

PREMIER PLATEAU

STRATIFICATION ET CARTOGRAPHIE

Les textes d'Arbre-radar de Gatien Lapointe m'apparaissent comme du fuselage corporel "dans le ras, dans l'aurore¹" pour que le poète sente érotiquement sa présence à la vie, à la matière en marche, en fuite. Ils ne reproduisent pas les mouvements des corps amoureux ou du langage, ne cherchent pas à les symboliser, ni à en extraire certaines images récurrentes ou névrotiques; ce sont simplement du geste, des sauts de vie, des bonds de survie, de la vie brute, des "traces et strates et signes, primal langage²": des corps et du langage produisant par leurs différentes vitesses, dispersions et coagulations, de la matière vivante, des traces langagières, du réel.

Ce fuselage corporel, que Gatien Lapointe expérimente dans Arbre-radar, entre les corps et les mots, essaie, avant tout, de les libérer des phénomènes de stratification qui les emprisonnent et de construire véritablement, ce que Deleuze et Guattari appellent un plan de consistance ou d'immanence, c'est-à-dire de "faire carte³" et de libérer toute une surface d'écriture où il ne s'agit plus de représenter ni de symboliser la vie ou le monde - "le livre comme image du monde, de toute façon

¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 9.

² Ibid., p. 89.

³ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 13.

quelle idée fade⁴ -, mais bien de s'y laisser capturer, traverser, métamorphoser. Pour glisser sur une telle surface, l'auteur d'Arbre-radar est tenu par l'écriture même, son exigence, de la dégager constamment de l'agencement que constituent les corps et le langage afin que l'écriture puisse réellement être créatrice ou force aventureuse; et ses mots, des "orphées fraternels⁵".

Gatien Lapointe expérimente une écriture dont les corps et le langage forment les deux principales articulations. Il m'apparaît difficile de dissocier cet agencement même si je pouvais, par exemple, considérer les corps comme des matières formées soumises à un ensemble de structures linguistiques et symboliques qu'est le langage. Je resterais ainsi fidèle, à première vue, aux critiques qui ont fait d'Arbre-radar, à sa publication, un "recueil érotique"⁶ où l'on assiste à la reconstruction de l'acte sexuel dans l'acte d'écriture ou encore au passage de "l'écriture du pays au pays (érotique) de l'écriture"⁷. Mon plus grand danger serait toutefois de tomber dans le piège dichotomique, du fond et de la forme, qui n'est sans doute pas étranger à celui du signifiant et du signifié, et de perdre contact avec ces textes qui s'offrent plus à l'expérimentation qu'à l'interprétation.

De quels corps Arbre-radar se constitue-t-il? Quel est le contenu

⁴Ibid., p. 13.

⁵Gatien Lapointe, op. cit., p. 11.

⁶Noël Audet, op. cit., p. 23.

⁷Michel Lemaire, op. cit., p. 24.

corporel qui alimente ses textes? Gatien Lapointe les "jette deux à deux, à trois, à neuf dans l'inaugural fracas de l'image⁸" dans son poème qui ouvre le recueil: Corps autre infiniment. Ils sont "toutes les racines, toutes les feuilles du désir - les mains et les yeux, le sexe les cheveux, la langue et le profond palais⁹", c'est-à-dire des composés de la langue, des corps sexués, des animaux, des végétaux. Tous ces composés corporels, qui se font et se défont, nourrissent véritablement ces textes, cette écriture, en traversant celle-ci et en laissant à ceux-là leurs traces, leurs éphémères empreintes.

Les composés corporels, pris comme contenu, se réfèrent, avant tout, dans ces textes, en tant que matières formées, à des territorialités. Chacun de ces composés peut être identifié et, de ce fait, être lié à une territorialité qui lui correspond: les mots et les verbes, à la langue; la vulve et les seins, à un corps féminin, etc. Ces composés corporels, ce contenu d'Arbre-radar, sont assujettis, dès le départ, à un phénomène de territorialisation qui les place sur la voie de l'interprétation.

Ces mêmes corps peuvent également, par les mouvements qui leur sont inhérents, marquer des territoires - le vol des oiseaux, l'air; la croissance des plantes, la terre; etc - ou tracer des lignes qui sont susceptibles de mettre en place des formes ou des structures: "os et blondes

⁸Gatien Lapointe, op. cit., p. 11.

⁹Ibid., p. 9.

consonnes dressant sur la colline la tour et les poutres¹⁰". Ils créent, dans leurs poussées, codifiées par leur nature même, des lignes migratoires et des rituels sexuels ou autres qui finissent par canaliser les combats, la soif et la faim. Les lignes et rituels, issus de la structuration des mouvements, deviennent de véritables codes qui tenteront, par la suite, d'identifier et de rabattre tous les composés corporels.

Ceux-ci subissent ainsi la pression d'un phénomène de territorialisation et de stratification qui consiste "à former des matières, à empri-sonner des intensités ou à fixer des singularités dans des systèmes de résonnance ou de redondance¹¹". Les corps sont territorialisés en tant que substances végétales, animales, humaines ou langagières et codifiés en tant que formes croissantes, migratoires, sexuelles ou syntaxiques.

L'articulation corporelle s'avère double. Les corps ne sont pas moins des formes que des substances de contenu. Ils engendrent eux-mêmes, à partir de territorialités ou de codes, leurs propres formes: "et ces qua-tre bras et ces quatre jambes en rayons de roue¹²". Ils peuvent être, à ces titres, pris à l'intérieur de leurs mouvements codifiés: rut, accou-plement, combat, migration - "corps d'un saut vers l'autre corps happe hume s'abouche¹³" - ou captés comme matières formées dont les structures leur assurent une certaine reterritorialisation, - "poissons par bonds

¹⁰ Ibid., p. 10.

¹¹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 54.

¹² Gatien Lapointe, op. cit., p. 66.

¹³ Ibid., p. 81.

écartant le courant¹⁴". La langue, les corps sexués, les animaux et les végétaux se présentent, dans Arbre-radar, à des degrés divers et de façon changeante ou mouvante, doublement à l'intérieur des textes, soit comme substances, soit comme mouvements, formant ainsi une articulation qui ne fait qu'ordonner les différents composés corporels.

Un corps peut, soit être constraint de se rabattre sur une ligne ou une structure migratoire ou rituelle tracée par la poussée des corps, soit créer, à la suite de nouvelles rencontres, d'autres lignes qui peuvent, à leur tour et à la fois, être contraignantes ou libératrices. D'un côté, des formes dégagées par les mouvements des corps eux-mêmes, qui les captent et les ordonnent; de l'autre, des mouvements corporels, poussés par de nouveaux désirs, qui sont à même de constituer de nouvelles lignes migratoires ou de fuite.

L'articulation corporelle peut être vue, dans Arbre-radar, comme un phénomène de stratification organique qui distribue les composés corporels. Il "regroupe ou agence des corps, des actions, des passions, des mélanges de corps réagissant les uns sur les autres"¹⁵", constituant ainsi le contenu d'Arbre-radar. Les corps et leurs mouvements inhérents composent les substances et les formes de contenu qui peuvent être liées, par la suite, à une structure sémiotique ou symbolique, à ce que Deleuze et Guattari appellent un agencement collectif d'énonciation. Dans la première articulation, on a été surtout témoin de la mise en place des

¹⁴ Ibid., p. 55.

¹⁵ Armand Guilmette, op. cit., p. 35.

corps, à une structuration souple, fragile, des composés corporels; dans la deuxième articulation, on assistera principalement à l'organisation, l'unification et la hiérarchisation du contenu corporel.

Le langage fonde la deuxième articulation. Il est lié aux mouvements corporels dont les structures fonctionnelles sont en mesure de se connecter aux formes langagières. La vulve et les seins ne renvoient pas seulement à un corps sexué (une territorialité) et à un rituel sexuel (un code), mais à tout un régime de signes qui leur préexiste et dans lequel une organisation et une hiérarchisation sont en état d'y être opérées. Les composés corporels, qui s'attachent à un langage ou se constituent en langage, forment une véritable machine collective sémiotique et symbolique. Si les mouvements, comme structures fonctionnelles, favorisent une certaine stratification organique du contenu d'Arbre-radar, le langage, comme système fonctionnel, soutient une stratification langagière de l'expression qui donne un chant, une musique, une danse aux corps.

Les formes chorales, musicales et chorégraphiques captent les corps et leurs mouvements pour en faire du langage, du signifiant. "Arbre de nerfs toute la chair piaffant désir vers le chant¹⁶". Ces principales formes agencent, sur les textes, des expressions de contenus corporels qui cherchent à enfermer les corps à l'intérieur de systèmes de signes signifiants, de fonctionnements homogènes dont une interprétation peut en être tirée, c'est-à-dire d'où l'on peut développer "jusqu'à l'absurde

¹⁶Gatien Lapointe, op. cit., p. 34.

cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées¹⁷". Il s'agit d'une nouvelle capture qui permet un surcodage des corps et de leurs mouvements, les rendant ainsi aptes à être repérés, récupérés et interprétés.

La stratification langagière facilite le passage des corps et de leurs mouvements à des formes langagières accessibles et codifiées, ce qui permet de convertir les corps et les mouvements en substances et en formes signifiantes. Ce passage peut être considéré comme un surcodage par rapport au phénomène de stratification organique puisqu'il implique, cette fois-ci, l'utilisation d'un signifiant qui impose l'unité de mouvement aux corps. On crée un arbre, dont les substances corporelles seront les feuilles et la sève et les lignes rituelles et migratoires, les branches et les racines, ainsi qu'une transcendance qui exprimera l'unité du ciel et de la terre: "exprimer, c'est toujours chanter la gloire de Dieu¹⁸". L'arbre et la langue ne font plus qu'un dans l'expression du contenu corporel. Ils s'unissent sur un axe par lequel circulent tous les corps et tout le langage.

L'expression passe, dans toute écriture, par la langue de l'écrivain, force centripète qui ordonne les corps et les mouvements en les subordonnant à son pouvoir représentatif et à ses lignes syntaxiques. La langue tente d'attacher les corps à des signifiants et les mouvements, à des formes signifiantes, qu'elles soient chorales, musicales ou choré-

¹⁷ Antonin Artaud, op. cit., p. 13.

¹⁸ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 58.

graphiques, puisque la langue est, elle-même, constamment refoulée dans un usage représentatif du contenu par rapport à l'expression. Gatien Lapointe n'échappe pas à ce phénomène de stratification langagière, car il utilise la langue, ni au phénomène de stratification organique, puisqu'il est lui-même lié aux mouvements des corps vivants, attaché à la terre. Son corps et sa langue, qui lui sont avant tout fonctionnels, relationnels et référentiels, le lient ainsi autant au monde organique qu'à un univers social et culturel.

Les corps, comme contenu d'Arbre-radar, se définissent, comme je l'ai déjà mentionné, à partir de territoires et de codes, ce qui encourage une certaine stratification organique des matières, une succession souple et changeante des substances et des formes corporelles; le langage, par contre, se définit, comme expression, à partir de formes linguistiques et symboliques (arborescentes), ce qui "renvoie non seulement à une succession, mais à une synthèse formelle et la succession"¹⁹. Ce type de stratification transforme le cri en chant, le bruit en musique et le mouvement en danse, c'est-à-dire encourage une certaine déterritorialisation du contenu organique, mais implique également "un effort désespéré de reterritorialisation symbolique"²⁰, - "sculptant des signes, modelant une parole dans un caillot de feu"²¹. La stratification langagière tente de tout transformer en langage, c'est-à-dire de traduire les corps et les déplacements en symboles et en processus transcendants

¹⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 81.

²⁰ Id., Kafka, p. 34.

²¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 47.

qui sont, dès lors, reproductibles à l'infini.

Cette synthèse, comme l'a si bien souligné Antonin Artaud au sujet du théâtre occidental, tente de "pétrifier" le langage poétique en essayant de le maintenir artificiellement à l'intérieur d'une dualité antagoniste - rêve et réalité - qui est de plus en plus le signe d'une littérature desséchée pour quiconque proteste

contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie²².

Le processus de la stratification de l'expression essaie ainsi de fixer cet antagonisme puisqu'il favorise l'émergence d'un axe centralisateur: la métaphore, l'image, le fantasme, le symbole, l'arbre.

À partir de ce moment, tout devient langage, tous les corps me parlent. Tous font tache d'huile, tache d'encre, image. Le poète se fait le porte-parole privilégié d'un univers mystérieux et enfoui au fond de son enfance, le traducteur d'un monde déjà organisé, où les jeux sont faits, un scripteur qui reproduit indéfiniment "un inconscient fermé sur lui-même"²³; à l'instar des anciens moines, au fond de leur obscure abbaye, qui traduisaient et reproduisaient des livres et des textes sacrés. Dans une telle situation, le monde apparaît comme "une chose morte, dont nous ne savons plus tirer qu'un profit artistique et statique, un profit de jouisseur et non un profit d'acteur"²⁴. La

²² Antonin Artaud, op. cit., p. 15.

²³ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 20.

²⁴ Antonin Artaud, op. cit., p. 16.

stratification langagière piège ainsi l'écrivain en réduisant celui-ci à un simple "organe d'enregistrement"²⁵ ou à un agitateur de fantasmes.

Gatien Lapointe est parfaitement conscient de ce piège qui guette sans cesse l'écrivain. Il se rend également compte que toute tentative d'écriture, aussi fragmentaire et parcellaire qu'elle soit, ne peut être autre chose que le passage d'une décomposition linguistique à une reconstruction symbolique ou spirituelle si elle ne rompt pas avec toute forme de dualisme arborescent. Ce constat m'apparaît clairement exprimé lorsque Lapointe esquisse, en ces termes, pour la revue Arcade, l'écrivain de la modernité:

Je le vois sortir d'une forêt, grosses mains si délicates pour cueillir des groseilles ou des framboises, voix fruste, avec une branche écrivant sur la terre battue, HORS ET DE TOUTES LES MODERNITES²⁶, un texte de toujours. Il n'a pas ouï-dire de Paris ni de Manhattan, ni de la banalité du quotidien (...) Il est un accident, et sans fils, souverainement seul²⁷.

La stratification langagière se manifeste clairement ici comme étant un phénomène de reconstruction symbolique dont la littérature dominante ou majeure, celle de la métropole, cherche constamment à fixer et à étendre l'hégémonie.

²⁵ Ibid., p. 19.

²⁶ Souligné par l'auteur lui-même.

²⁷ Gatien Lapointe, "Corps de l'instant (fragments)", dans Arcade, n° 1 (printemps 1982), p. 27.

Le piège de la stratification langagière y est donc douloureusement senti par Lapointe. Cette stratification maintient un rapport antagoniste entre la vie et la poésie (entre les corps et le langage), ce qui soutient l'apparition du signifiant et fortifie l'usage purement représentatif de la langue. Sous ce phénomène de stratification, l'activité littéraire se voit assujettie à une reconstruction symbolique qui n'est pas du tout étrangère à un usage de "décalcomanie"²⁸ de l'écriture. Cet usage reproduit des mythologies, c'est-à-dire dresse des terminologies²⁹, des hiérarchies de signes et de symboles dont les métropoles protègent l'unité en devenant, elles-mêmes, de véritables structures symboliques. Il ne faut pas perdre de vue que Paris et New York sont, sans aucun doute et malgré une certaine affirmation nationale de la littérature québécoise, les deux principaux foyers référentiaux de sa poésie.

La poésie est donc soumise au même phénomène de stratification, c'est-à-dire à une certaine hiérarchisation des signes et des matières, aux forces centripètes qu'exerce le pouvoir référential des métropoles sur la langue et la poésie québécoises. Ce phénomène crée une situation conflictuelle, à l'image du monde olympien, dans laquelle une véritable lutte de discours, de sociolectes, de pouvoirs symboliques se joue à chaque instant, ce qui ne fait que durcir cette stratification langa-

²⁸ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 19.

²⁹ Philippe Sollers, L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1968, p. 91: "Une mythologie est une terminologie, et nous cédons à la mythologie dès que nous séparons la pensée de la vie, la langue de sa chair".

gière. Le monde est, avant tout, un univers symbolique qui engendre, lui-même, ses symboles, ses images, ses représentations, ses "systèmes de résonnance et de redondance"³⁰ dans lequel l'oeuvre "imaginaire" fait souvent pâle figure. Dans un tel univers, l'oeuvre poétique ne doit plus être prise comme une manifestation onirique, mais bien comme une réalité soumise aux forces d'organisation symbolique.

Même si tout est asservi aux forces de stratification, tout, dans l'univers langagier, n'est pas nécessairement stratifié, codé et surcodé. Tout est langage, mais cela ne veut pas dire que tout est signifiant. Cette dernière fut la pierre angulaire du théâtre d'Antonin Artaud comme le souligne si bien Philippe Sollers:

L'activité théâtrale est donc ce qui doit révéler la toute-présence du langage dans lequel nous baignons. Non pas ~~un~~ langage déjà accessible, codifié, parqué, dans la parole dite ou écrite, mais arrivant de partout et occupant tout, atteignant à la fois notre corps et venant de notre nuit interne, au croisement de l'espace et de la pensée, là où le non-sens passe dans le sens et où, ³¹en propres termes, nous réalisons nos signes.

La langue possède ses minorités linguistiques qui la travaillent de l'intérieur: jeux de mots et de sonorités, cris et musicalités asignifiantes, sens suspendus ou tronqués, mots déjoués et trafiqués, néologismes de bon ou de mauvais aloi, etc. Il y a production de substances au sein même de l'expression: essaims de signes, grappes de sons, nuées d'images floues et défaites qui viennent corrompre les structures linguis-

³⁰ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 54.

³¹ Philippe Sollers, op. cit., p. 93.

tiques et symboliques, l'expression.

L'expression dégage donc, à travers son phénomène de stratification, des substances langagières; ce qui fait de la langue, non pas seulement une forme linguistique et symbolique apte à rabattre tous les corps dans une reconstruction sémiotique qui, en plus de maintenir un rapport antagoniste entre le contenu et l'expression, favorise l'indépendance des formes langagières et symboliques par rapport aux substances langagières, mais bien un lieu essentiellement ouvert, une surface mouvante et changeante où se nouent et se dénouent, non pas un univers onirique, mais le réel et la vie. La langue redevient ainsi une réalité mouvante, sonore, ludique, une multiplicité appartenant à un ensemble de "micro-multiplicités"³², qui projette, et non pas moins que le contenu corporel, des substances, des "brutes matières de langage"³³, des "touffe(s) de lettres"³⁴, des "larmes sonores"³⁵, des "grappe(s) de sons où tremblent aiguës des hippocampes des pégases"³⁶.

La stratification langagière, qui ne cherche qu'à cristalliser des modèles, tirer des calques, constituer des "mémoires organisées"³⁷, et stabiliser le langage "autour d'une paroisse, d'un évêché, d'une

³² Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 47.

³³ Gatien Lapointe, Arbre-radar, p. 47.

³⁴ Ibid., p. 21.

³⁵ Ibid., p. 58.

³⁶ Ibid., p. 65.

³⁷ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 25.

capitale³⁸", libère ainsi, au niveau des strates phonétiques, lexicales, syntaxiques ou symboliques, un résidu langagier, un déchet d'épuration, susceptibles de corrompre toute tentative qui cherche constamment à reconstituer une hiérarchie de signes, une interprétation, où à étendre une certaine "compétence" linguistique ou spirituelle. Ce résidu "en glu de syllabes³⁹" se conjugue au contenu corporel dans l'espoir que le langage retrouve toute sa virtualité, laquelle dérobe toute interprétation que le phénomène de stratification tente constamment de préserver ou de précipiter au niveau des strates.

Les substances langagières s'apparentent aux formes changeantes et aux mouvements incertains des corps qui, au niveau du contenu corporel, projettent leurs lignes ou se voient traverser, entraîner par des lignes venues de l'extérieur, ce qui m'avait déjà invité à envisager les corps, non pas comme de simples substances, mais plutôt comme un ensemble de lignes que le déploiement perce, réduit à des surfaces, à des multiplicités connectables et ouvre à tout l'espace virtuel et à toutes les possibilités corporelles, - "corps autre infiniment⁴⁰". Les corps se défont, s'érodent peu à peu et se réduisent à des lignes tendues ou brisées, courbes de toutes sortes, cercles cassés, vrilles éperdues, - véritable carte corporelle ou "ensemble de tracés expansifs, traquant l'issue qui se dérobe sans cesse"⁴¹. Ce qui importe ce ne sont

³⁸ Ibid., p. 14.

³⁹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 17.

⁴⁰ Ibid., p. 9.

⁴¹ Armand Guilmette, op. cit., p. 40.

plus les corps en tant que métaphores, calques, sujets ou objets, mais les forces qui les traversent ou les lignes qu'ils esquissent eux-mêmes: "et ces galops de courbes de fièvres de cheveux⁴²".

On touche ici l'écriture même de Lapointe qui expérimente, avant tout, dans Arbre-radar, le langage, fait de la langue, de la matière langagière, des intensités de langage; et des corps, des forces et des contre-forces, des lignes expansives; car ce qui intéresse d'abord Lapointe ce ne sont ni la langue ni les corps qui sont tous tournés vers les strates, mais bien les mots comme substances asignifiantes qui se détournent des strates et qui "ne présentent plus que des degrés d'intensité, de vitesse ou de tardivité⁴³" et les corps comme lignes ou traits qui assurent les connexions, les passages, les devenirs, les proliférations créatrices.

Il s'agit, pour Lapointe, de capter cette réalité déstratifiée afin de s'y connecter, c'est-à-dire de saisir les corps dans leurs traits expressifs, d'"opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant⁴⁴" et "d'arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matériellement intense⁴⁵", une surface sur laquelle se brouillent les corps et la langue et où il n'y a plus que des intensités corporelles

⁴² Gatien Lapointe, op. cit., p. 55.

⁴³ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 176-177.

⁴⁴ Id., Kafka, p. 35.

⁴⁵ Ibid.

et langagières, de la "poudre lactée d'infinir sens en grumeaux au fil tendu des vocables⁴⁶". Les textes d'Arbre-radar se regroupent ainsi sur un agencement où des lignes corporelles et des substances langagières peuvent, soit se rabattre dans des structures existantes, soit se précipiter au niveau des strates.

L'écriture de Gatien Lapointe met véritablement en place un agencement que les lignes corporelles et les substances langagières alimentent. Les corps et les mots sont soumis, dès le départ, au phénomène de stratification qui les capte et les maintient dans des strates où ils gardent leur valeur représentative et où ils soutiennent toute une reconstruction symbolique ou spirituelle. La stratification vise essentiellement à stabiliser le langage et l'écriture dans des formes linguistiques ou symboliques susceptibles d'être facilement repérées et interprétées. Mais, il ne faut pas perdre de vue, non plus, que l'écriture est en marche, qu'elle naît dans le mouvement qui la poursuit, la fait être à chaque instant. Il m'arrive donc d'y rencontrer, tout comme Lapointe lui-même, des substances non formées, des contenus naissants ou mourants, des formes d'expression inachevée, brisée qui réagissent les uns sur les autres.

L'écriture de Lapointe possède ainsi ses "variables qui (la) travaillent de l'intérieur à l'affût de contacts autres⁴⁷" et qui proviennent autant des strates langagières que corporelles. Ces variables composent

⁴⁶ Gatien Lapointe, op. cit., p. 90.

⁴⁷ Armand Guilmette, op. cit., p. 35.

la matière d'Arbre-radar, c'est-à-dire "l'ensemble des affects intenses⁴⁸" et les mouvements - accélérés, ralentis ou freinés - qui tracent des lignes sur lesquelles passent ce flux de substances déstratifiées et assurent leur prolifération. L'ensemble des matières et des lignes est ramené et aplati sur une même surface lisse où Lapointe les conjugue pour qu'elles puissent faire carte et ouvrir tout l'espace d'écriture, - "corps étreints dans la fureur du violet sillonnent désirs les neufs espaces⁴⁹".

Ce qui est désormais en cause à l'intérieur d'Arbre-radar, ce sont les connexions qui se font et se défont, les pointes de déstratification qui faussent sans cesse toute duplicité, les mouvements géologiques, géographiques du flux des substances déstratifiées, les lignes qui n'ont ni commencements ni fins et qui chevauchent les corps et le langage, "frappant (ainsi) à toutes les portes, essayant chaque forme⁵⁰", rejoignant tout un ensemble de "connexités" invisibles et non identifiables, reportant "le calque sur la carte"⁵¹". Il ne s'agit plus d'interpréter les textes de Lapointe, de leur attribuer une signification quelconque, mais bien de les vivre, de les laisser me traverser, me changer.

Entre les strates corporelles et langagières, il y a toute une surface où se déploie l'écriture et où les substances déstratifiées se

⁴⁸ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 318.

⁴⁹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 93.

⁵⁰ Ibid., p. 11.

⁵¹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 21.

voient constamment "redistribuées⁵²", selon une formule de Roland Barthes, à travers une multitude de perversions créatrices pour que toutes les forces, toutes les ombres, tous les fantômes se mettent en jeu, pour "qu'il y ait un jeu⁵³", une écriture. Cette écriture, telle que je la sens, est justement cette rencontre des matières et des lignes sans qu'il n'y ait correspondance entre elles, mais capture des unes et des autres qui débouche sur un devenir autre. Les textes d'Arbre-radar restent toutefois soumis au phénomène de stratification, mais permettent également au poète, en se liant à ces lignes et matières, de poursuivre l'espace d'écriture qui fuit sans cesse et qu'il me faut, à mon tour, presser dans l'écriture même.

⁵² Roland Barthes, Le plaisir du texte, p. 14.

⁵³ Ibid., p. 11.

DEUXIÈME PLATEAU

L'ESPACE DE CREATION

L'espace d'écriture d'Arbre-radar, c'est-à-dire tout son dynamisme, son caractère virtuel, son devenir créateur, se situe aux frontières des choses, à la surface de toutes strates, là où le langage oscille entre sa fermeture, sa capture par un signifiant, qui me renvoie toujours au monde, à ses images et représentations, où il m'est permis de me croire en sécurité, et son ouverture, son propre désir, qui m'amène toujours ailleurs, dans des "glissements sans fins"¹. Sur cette surface, les corps et le langage se rencontrent dans leurs gestes, leurs mouvements, leurs tensions musculaires, leurs sons, leurs cris, leurs caresses, leurs frissons, tous leurs désirs bruts qui sont autant de vitesses et de lignes d'entrée et de sortie par lesquelles passent l'écriture. Échanges infinis qui font entrer l'écriture dans un devenir.

L'écriture de Lapointe trace, au sein même de son fonctionnement, ses propres lignes, opère ses déstratifications, crée ses devenirs, ouvre ses espaces, mais il ne faut pas perdre de vue qu'elle met également en jeu ses propres blocages, ses stratifications, qu'elle peut conduire ses devenirs dans une impasse. Un devenir qui déboucherait sur une impasse pourrait soit se fixer dans une reproduction, une imitation, soit se précipiter dans un délire, une mort certaine, tout le con-

¹ Armand Guilmette, op. cit., p. 68.

traire de ce qu'il devrait être, c'est-à-dire "une capture, une possession, une plus-value²". Une telle écriture pourrait être vue comme un rhizome. "Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome: la pomme de terre et le chiendent, la mauvaise herbe³".

L'écriture de Lapointe possède ainsi ses phénomènes de stratification qui la conduisent dans différentes impasses. D'un côté, en favorisant l'émergence du signifiant, la stratification langagière confine le langage dans un usage de décalcomanie où l'image se fait réalité, me faisant souvent oublier qu'il n'y a "rien de plus étranger à l'arbre que le mot arbre⁴". De l'autre côté, en soutenant une reconstruction symbolique ou spirituelle, elle fait de la langue une parole qui se donne comme une voix infinie, inspirée et inspirante, ce qui me donne "la certitude de l'immuable⁵" et "la familiarité du lieu natal⁶". Ces impasses sont de véritables blocages qui enracinent l'écriture, l'insèrent dans une transcendance et sur un plan d'organisation ou de hiérarchisation; ce qui favorise son "marquage culturel⁷" et sa neutralisation à l'intérieur de territoires ou de codes existants, - c'est un "recueil de poèmes érotiques⁸", du brouillage syntaxique.

²Gilles Deleuze et F. Guattari, Kafka, p. 25.

³Id., Mille plateaux, p. 13.

⁴Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1955, p. 35.

⁵Ibid., p. 36.

⁶Ibid., p. 37.

⁷Armand Guilmette, op. cit., p. 34.

⁸Noël Audet, op. cit., p. 23.

Une autre impasse, tout aussi dangereuse, peut également surgir et venir barrer l'écriture: c'est la fuite arbitraire dans l'indifférencié, le néant. Il ne suffit pas de précipiter l'écriture, pousser son langage sur une ligne de déstratification absolue, ce qui risquerait davantage de conduire l'écriture à sa destruction et à son annihilation, au lieu de véritablement l'ouvrir sur un espace créateur, mais de la tenir sur cette surface où toutes choses se voient, non pas reproduites, ni détruites, mais bien perverties. L'important, pour le poète, est de soustraire son langage des strates, des phénomènes de stratification, sans pour autant l'annihiler ou le précipiter dans l'abîme, ce qui pourrait l'exposer à sa propre perte, à un délire mortel, quitte pour cela à faire un minimum de concession au plan d'organisation ou d'hiérarchisation.

Pour déjouer toutes ces impasses, l'auteur d'Arbre-radar, doit réduire les corps à ses lignes connectables et le langage, à ses matières, à un ensemble de particules intensives. Il s'agit donc, pour Lapointe, de capter les corps et le langage à l'intérieur de leurs conflits, leurs forces, leurs possibilités, leurs désirs qu'ils dégagent eux-mêmes, et de les surprendre dans leurs traits bruts, dépouillés de toute valeur symbolique et spirituelle. On assiste, dès lors, à une véritable perversion créatrice des corps et du langage puisque ceux-là perdent leur identité, deviennent des multiplicités, des meutes, des vitesses, tout en gardant leur nom; et celui-ci s'échappe de sa fonction signifiante pour tendre vers ses limites, ses pointes de déstratification, ses particules intensives.

Les corps se défont et s'étalement sans cesse, libérant ainsi des forces, projetant des lignes et des mouvements qui permettent de nouvelles alliances, de nouvelles captures, et développent une écriture par bonds, par sauts, sur des excroissances et des accidents géographiques, géologiques. Ils se mettent ainsi à construire un rhizome, à faire carte sur l'écriture, à proliférer, à filer sur des mouvements et des lignes pour finir par s'y confondre, là où, réduits à un "ensemble de clapets, sas, écluses, bols ou vases communicants"⁹ - "corps-alambic"¹⁰ -, ils perdent leur nom, leur valeur substantielle et acquièrent leur dimension expressive, leur "nom propre":

Or le nom propre ne désigne pas un individu: **C'est au contraire quand l'individu s'ouvre aux multiplicités qui les traversent de part en part, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu'ils acquièrent son véritable nom propre**¹¹.

Tous les corps basculent et glissent dans un devenir "autre infiniment"¹², sur un plan de consistance ou d'immanence. Ils se réduisent de plus en plus à "des traits non formés, combinables les uns avec les autres"¹³ sans que leur nature - vestige du plan d'organisation - n'intervienne dans ce processus de déstratification corporelle. Les corps, comme individu, se multiplient à chaque rencontre, acquièrent de nouvelles

⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 189.

¹⁰ Gatien Lapointe, op. cit., p. 51.

¹¹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 51.

¹² Gatien Lapointe, op. cit., p. 9.

¹³ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 181.

dimensions en perdant leur caractère individuel et deviennent de véritables multiplicités: "c'est le passage de l'animal individué à la meute ou à la multiplicité collective¹⁴". Il s'agit de faire filer des corps, d'ébranler des multiplicités, de s'y connecter en tant que multiplicité, de les laisser proliférer, de vivre sans se laisser définir:

et cette brusque flambée d'oiseaux de la chevelure et cette courbe du cou truite escaladant la cascade et cette sueur qui perce des yeux partout dans l'air et ce creux d'astre de la croupe avec les quatre rames des bras et des jambes
 et tout cet avenir
 que fait le cognement du sang¹⁵

Les lignes et les forces connectables, issues de l'éclatement des corps, de leur étalement, comme "cette courbe du cou" rejoignant "une truite escaladant la cascade", font partie de "l'agencement machinique de désir¹⁶" qui place les corps dans leur devenir "autre infiniment", sur la ligne du vécu. Ces deux composés ne se reproduisent pas – pourait-on sincèrement croire que la "courbe du cou" imite la "truite escaladant la cascade" – ni ne se correspondent, mais se connectent littéralement, libérant ainsi de l'intensité, quelque chose d'asignifiant, une "plus-value". Il s'agit, tout simplement, d'une "capture d'un fragment de code et non reproduction de l'image¹⁷" ou, plutôt, d'une double capture puisque les deux composés se voient, dans cette rencontre, affec-

¹⁴ Id., Kafka, p. 32-33.

¹⁵ Gatien Lapointe, op. cit., p. 19.

¹⁶ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 33.

¹⁷ Id., Kafka, p. 26.

tés, modifiés, entraînés.

Les différentes captures étalement les corps sur une seule et même surface sensible qui a la possibilité de "touche(r) du bout des yeux des doigts la plus haute feuille musique de l'abrupt qui s'ébranle¹⁸", d'"écouter(er) naître l'or et l'orange dans le verre grumeaux d'ours de quartz de muscat¹⁹", de "griffonn(er) des vocables²⁰", de "siffler à peine le frisson²¹", devenant ainsi un véritable "corps sismographe des mondes²²", un "corps-radar²³". Les corps se mettent ainsi à proliférer sur leurs gestes, leurs mouvements, leurs tensions, à s'y connecter afin de se rendre apte à "arpenter, (à) cartographier²⁴" l'espace des possibles, le lieu des métamorphoses; car "la question, c'est de produire de l'inconscient, et avec lui, de nouveaux énoncés, d'autres désirs²⁵".

L'agencement machinique et ses doubles captures tracent littéralement la carte corporelle d'Arbre-radar qui, sur l'écriture même de Lapointe, dans sa pratique même, se conjugue à la langue – cette autre

¹⁸ Gatien Lapointe, op. cit., p. 27.

¹⁹ Ibid., p. 47.

²⁰ Ibid., p. 58.

²¹ Ibid., p. 105.

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 52.

²⁴ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 11.

²⁵ Ibid., p. 27.

multiplicité - ou, plus précisément, au flux des matières langagières, ce qui lui permet de bouleverser le plan d'organisation, d'y trouver une issue et d'empêcher l'hégémonie du signifiant et de son axe centralisateur, l'arbre. "Mots que (Lapointe) remplit de la sève de l'arbre et du rut de la bête²⁶". Les mots de Lapointe, comme il l'écrit lui-même, deviennent ceux qui "violent et volent"²⁷ ou qui se lient aux "sauts de rivières, (aux) escarpements, (aux) détours, (aux) roses de chevilles du corps²⁸". Il y a une véritable conjonction, sur l'écriture, du flux des matières et des lignes qui la pousse plus loin, en avant, sur le plan de consistance ou d'immanence.

Les matières et les lignes se font littéralement corps sur cette écriture, - "féroce corps à corps²⁹" - opérant ainsi de nouvelles alliances, de nouvelles connexions par lesquelles des intensités se dégagent, filent, transforment la nature même des matières et des mots: "c'est le passage du temps avec ses significations récupérables à l'espace qui fait surgir la noblesse de ses signes³⁰". Les textes deviennent donc des lieux de rencontres, d'échanges, de contacts, de captures où l'on assiste à "l'explosion de deux séries hétérogènes³¹" - corps et

²⁶ Gatien Lapointe, op. cit., p. 79-80.

²⁷ Ibid., p. 10.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p. 9.

³⁰ Id., "Communiqué de presse annonçant Arbre-radar", cité par Michel Lemaire, op. cit., p. 24.

³¹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 17.

langue – qui débouche sur une surface où l'écriture peut proliférer et entraîner avec elle tout le contenu.

L'écriture devient une multiplicité ou, plutôt, une rencontre de multiplicités, un lieu essentiellement mouvant où la vie est conviée et où le poète peut expérimenter une "ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant³²". Il y a capture des différents corps, une tentative de se dérober dans les failles, les déchirures, les brisures qu'ils produisent dans leurs mouvements, chacun de ces corps cherchant à se propager l'un sur l'autre en suivant les lignes qu'ils libèrent. Il n'y a plus aucune profondeur, aucune descente possible; seuls des contacts, des entrées et des sorties, des échanges par lesquels des intensités circulent et qui, encore plus, finissent par entraîner le langage qui devient son propre contenu.

L'écriture et la carte corporelle se constituent en plateau dans Arbre-radar. J'appelle "plateau toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome³³". La carte et l'écriture prolifèrent donc l'une sur l'autre en augmentant leurs connexions, leurs captures, en agrandissant leur espace créateur, le lieu des possibles, où le langage tend à ne plus désigner quelque chose ni à donner la voix à quelqu'un, mais à être autonome, libéré des strates qui le maintiennent artificiellement

³²Ibid.

³³Ibid., p. 33.

"dans des systèmes de résonnance et de redondance³⁴", là où il entre dans le devenir de l'écriture, c'est-à-dire en rapport avec la vie et ses multiples possibles.

Toute cette prolifération, que la carte corporelle met en jeu, cherche principalement à faire entrer l'écriture dans son propre devenir et à "rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité³⁵". Elle jette l'écriture en avant où le langage s'impose de plus en plus comme "force déplaceuse de limites contre forme traceuse de frontières³⁶". Tout se décentre, le "dire se déplace³⁷", le langage sort des mots et des lignes syntaxiques et va rejoindre "l'espace retentissant, le dehors de toute parole³⁸".

Ce déplacement fait ainsi apparaître l'usage réprimé du langage et m'ouvre sur une toute autre dimension. Le plan d'organisation et de hiérarchisation impose au langage un usage représentatif que "la compétence dominante de la langue de l'instituteur³⁹" limite en émettant, à partir "d'un évêché, d'une capitale⁴⁰", ses directives, ses normes, son bon usage, ses axes linguistiques ou psychanalytiques, ce qui finit

³⁴ Ibid., p. 54.

³⁵ Antonin Artaud, op. cit., p. 19.

³⁶ Armand Guilmette, op. cit., p. 40.

³⁷ Elise Turcotte, Dans le delta de la nuit, Trois-Rivières, Editions des Ecrits des Forges, 1982, p. 29.

³⁸ Maurice Blanchot, op. cit., p. 52.

³⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 23.

⁴⁰ Ibid., p. 14.

toujours par dessécher le langage: "le dessèchement du langage accompagne sa limitation⁴¹". Par contre, en favorisant le passage de l'usage représentatif vers un usage intensif, ce déplacement permet d'aller toucher la réalité qui ne se limite pas à son organisation, ses hiérarchies de symboles et ses mécanismes de centralisation, aux strates.

L'écriture de Lapointe tente ainsi de filer sur des excroissances, de vivre sur cette prolifération issue de la double capture des corps et du langage, et d'y croître en arpantant justement l'espace neuf qu'el-le libère à tout moment, au cœur de l'instant. Il y a une véritable perversion de la langue dont les mots, réduits à des particules intensives, deviennent des "événements (qui) tiennent lieu de concepts⁴²". Car, ce qui est en jeu sur cette écriture, ce n'est pas de reproduire ou d'interpréter le monde ou la réalité, suivant un modèle ou une vision spirituelle, mais d'être en devenir, au cœur de l'espace qui se déploie dans l'instant et qu'ouvrent les différentes possibilités inexploitées, réprimées, des corps et du langage.

Il y a donc quelque chose d'essentiellement mouvant dans ces textes, un déplacement constant et prudent de son langage qui les éloigne ainsi des hiérarchies symboliques et spirituelles et retarde indéfiniment sa chute dans un cri primal et indifférencié. Impossible de saisir ces textes sans les laisser filer hors des mots, du silence et du cri, là où ils rencontrent "le dehors de toute parole⁴³" sur des perversions

⁴¹ Antonin Artaud, op. cit., p. 19.

⁴² Armand Guilmette, op. cit., p. 79.

⁴³ Maurice Blanchot, op. cit., p. 52,

créatrices qui jettent le cri primal du poète dans des mots recherchés:

du noir d'éclair écalant les signes qui s'échappent hors texte avivant déviant plaisir dans le creux des fibres entre mots s'écoulent pers s'écoutent hampes/lampes imperceptiblement glissants écarts de regards de chats tout le corps vibrant jusqu'aux lettres entières du phonème en rapt d'inconnu le M des doigts enserrant bague du monde l'onde à vif de la caresse au plus court du sang dans le croisement de nos souffles,⁴⁴ captives, gémit la mort

Le langage doit se glisser entre le cri et le symbole qui évincent et évinceront toujours le seul et véritable désir du texte: l'écriture et avec elle tout son devenir langagier; pour qu'il puisse rejoindre ce lieu, sans frontière, des possibles, des potentialités, de l'inachevé, pour reprendre une formule de Maurice Blanchot.

Le phénomène de stratification m'offre continuellement le monde ou, pire encore, la hiérarchie de ses représentations, de ses images et de ses calques comme un "inconscient fermé sur lui-même"⁴⁵ dont la langue assure simplement la maîtrise artistique, la reproduction, l'hégémonie. Le langage est ainsi pris au piège, emprisonné sous des strates, dans un agencement collectif d'énonciation qui le confine à l'intérieur d'un rôle d'instrument politique et d'outil de communication, dans des constantes phonologiques, syntaxiques et même symboliques, d'où l'on peut tirer certaines valeurs esthétiques. Sous l'emprise de ce phénomène, le langage est toujours la voix intime de quelqu'un, la mesure de quelque chose dont il faut préserver l'intégrité au lieu d'être un

⁴⁴ Gatien Lapointe, Arbre-radar, p. 39.

⁴⁵ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 20.

"continuum de valeurs et d'intensités"⁴⁶, un "corps vibrant jusqu'aux lettres entières du phonème en rapt d'inconnu"⁴⁷.

Par contre, en conjuguant sur les textes d'Arbre-radar le flux des matières et des lignes, l'écriture entre dans un devenir et permet sa pénétration dans le plan de consistance ou d'immanence où le langage s'impose et fait de ce recueil de textes,

(...) un univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome⁴⁸.

Les mots prennent ainsi une dimension de plus en plus potentielle, virtuelle, les uns par rapport aux autres; leur relation est de plus en plus changeante, mouvante. Cette écriture, tout comme la vie, devient "un jeu où chaque coup (porte) sur la règle"⁴⁹ et est désormais expérimentée à l'intérieur de potentialités, de devenirs, qui ne peuvent, par définition, ni être précipités, puisque cela les conduirait à leur destruction, au néant, ni être reproduits ou stratifiés sur un axe, ce qui les transformerait en intentions, en avenir.

Mais, quel est le devenir de l'écriture? Il ne faut pas perdre de vue, tout d'abord, que le devenir de l'écriture ne marque pas son avenir, ce qu'elle doit être ou sera prochainement, mais fait surtout apparaître l'exigence même de toute écriture: le refus et le retardement

⁴⁶ Ibid., p. 125.

⁴⁷ Gatien Lapointe, op. cit., p. 39.

⁴⁸ Maurice Blanchot, op. cit., p. 38.

⁴⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 126.

infini de toute parole dans l'espoir de préserver le dynamisme même de l'écriture, sa seule existence. L'écriture devient ainsi son propre besoin, sa recherche, sa poursuite, sa fascination et son langage. Il s'agit, pour Lapointe, de faire glisser son écriture sur cette surface restreinte, hors cri et hors silence, sous le regard de la fascination, où l'écriture essaie de

(...) retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps (...)⁵⁰,

pour qu'elle puisse enfin rejoindre le plan de consistance ou d'immanence, là où les corps et le langage se constituent en véritable "bloc de devenir"⁵¹", se font, dans un "farouche accouplement"⁵²", "corps autre infiniment"⁵³".

Le "corps autre infiniment" se constitue sur la conjugaison du flux des matières déstratifiées et des lignes dégagées. Il surgit dans ce "féroce corps à corps"⁵⁴", dans cette double capture de "musique en éclats de mots en éclisses de chair"⁵⁵". Il y a donc, d'une part, le devenir corps du langage et, d'autre part, le devenir langage du corps. "Que le devenir aille toujours par deux, que ce qu'on devient devienne

⁵⁰ Maurice Blanchot, op. cit., p. 17.

⁵¹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 375.

⁵² Gatien Lapointe, op. cit., p. 10.

⁵³ Ibid., p. 9.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid., p. 79.

autant que celui qui devient, c'est cela qui fait bloc, essentiellement mobile, jamais en équilibre⁵⁶". Le "corps autre inifiniment" devient ainsi le processus immanent du désir d'Arbre-radar, son point mouvant, changeant, toujours ailleurs, et que Lapointe doit constamment presser, jamais atteindre, ni précipiter. Il est expérimentation et devenir d'écriture, un moment qui ne cesse d'arriver, un extérieur de la parole, du texte, un espace croissant: l'espace désertique de la création.

La carte corporelle et l'écriture forment donc, par leurs échanges continus, leurs captures, leurs poursuites, un véritable rhizome où le langage n'agit plus comme structure expressive ou force représentative, mais opère comme matériau qui perturbe les strates, qu'elles soient phonétiques, syntaxiques ou sémantiques, et, par ce fait même, encourage la déterritorialisation des corps, leur fuite en avant, au-delà de leur identité. Le devenir de l'écriture de Lapointe s'attache à ce "bloc de devenir" dans lequel les corps et le langage cherchent à pousser leur déterritorialisation toujours plus loin, ce qui permet l'ouverture du texte, sa prolifération infinie: "(...) mots qui vont vivre dans la chair⁵⁷", des "corps dans l'écrit"⁵⁸.

La carte corporelle et l'écriture apparaissent de plus en plus à l'intérieur d'une fonction, d'un ensemble de "traits"⁵⁹, soit de conte-

⁵⁶ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 374-375.

⁵⁷ Gatien Lapointe, op. cit., p. 79.

⁵⁸ Ibid., p. 83.

⁵⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 176.

nu, soit d'expression dont le langage ne se présente plus que comme un ensemble de particules intensives, de "matière(s) non formée(s) d'expression⁶⁰" qui réagit autant sur les corps que sur la langue. La carte corporelle et l'écriture, avec leurs différentes connexions - biologiques, langagières, géologiques, géographiques - mettent littéralement leurs matières en mouvement, en constante mutation, ce qui leur ouvre tout l'espace de création, de production du réel.

Les textes deviennent rapidement le lieu des excroissances infinies, la surface lisse où, en glissant entre les termes, en suivant les différentes captures que font les traits corporels et langagiers, un rhizome se trace. La carte corporelle et l'écriture se superposent, permettant à l'une et à l'autre, de gagner quelque chose de plus, d'accroître, pour ainsi dire, leurs possibilités, d'ajouter une plus-value de capture, ce qui permet de faire vibrer, résonner et entendre les forces assignables et les émotions indicibles. Il ne faudrait pas croire cependant que cette superposition sert à calquer ou à reproduire les mouvements des corps sur ceux de l'écriture, mais bien à laisser les différents traits corporels et langagiers se capturer, s'échanger, accroître l'espace des possibles.

Les traits corporels et langagiers se conjuguent donc au niveau des textes pour, non pas agir comme éléments de restratification, de reconstruction linguistique, symbolique ou autre, mais bien pour déterminer la désorganisation des formes et, par ce fait même, celle des

⁶⁰Gilles Deleuze et F. Guattari, Kafka, p. 13.

substances elles-mêmes, qu'elles soient de nature corporelle, linguistique ou même symbolique. Les lignes corporelles et les matières langagières traversent littéralement les textes afin de les connecter aux forces vives et instinctives de la terre et du langage. Il s'agit donc, pour le poète, de dégager des lignes, de faire proliférer l'ensemble, d'étailler sans cesse les corps et les mots sur une seule et même surface frémissante pour qu'ils ne se referment plus sur eux-mêmes, ne se voient plus **Précipités** au niveau des strates:

Fouets de soleil, mots qui percent l'épais frimas
du cou, des genoux - nubiles noyaux -
dans le thorax de la nuit s'irradie la rose de
l'oeil
tout l'oeillet⁶¹

Toute la prolifération textuelle, qu'Arbre-radar met en jeu, implique la conjugaison des traits corporels et langagiers pour qu'elle puisse être véritablement libératrice et créatrice. La prolifération corporelle seule ne suffit pas, elle a besoin de traits langagiers, principalement phonétiques, qui servent réellement la prolifération des corps, en soutenant ces derniers des strates corporelles, et l'ouverture de ceux-ci sur la surface lisse du texte, "la table des métamorphoses"⁶². La prolifération langagière favorise la déterritorialisation des corps, de leurs **composés**, mais implique également une certaine reterritorialisation de ces derniers sur des éléments linguistiques ou symboliques d'où son besoin constant de traits corporels qui encouragent, à leur tour, la déterritorialisation des mots et des lignes syntaxiques sur les ten-

⁶¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 80.

⁶² René Char, cité par Gatien Lapointe, op. cit., p. 45.

sions corporelles, les frémissements des contacts, des caresses. Entre le bruit et la musique, le cri et le chant et le geste et la danse, il y a tout l'espace de l'expérimentation, le "territoire (qui) est lui-même lieu de passage⁶³" où doit se déployer toute l'aventure créatrice de Lapointe.

Arbre-radar se constitue, avant tout, de corps et d'éléments linguistiques plus ou moins formés et de matières sonores frémissantes qui glissent et permettent au poète de construire son propre rhizome. Gatien Lapointe découvre ainsi de plus en plus que ce ne sont ni la musique, ni le chant, ni la langue, ni le corps, ni même la danse qui dévoilent l'espace de création, étant tous tournés vers les strates, prisonniers des phénomènes de stratification, mais les traits corporels et langagiers qui s'en dégagent et qui sont aptes à se capturer, à se connecter à étendre une surface lisse. Il met en évidence, à travers son expérience d'écriture, que c'est en devenant une simple ligne de frissons que le corps se fait le plus entendre, que c'est en devenant une simple ligne de syllabes que le langage se fait plus tactile et que c'est en devenant à la fois son et frisson que l'écriture se fait érotique et profondément amoureuse, c'est-à-dire aventureuse et créatrice: "voyelles à l'infini s'allègent voix aiguës sans cimes ni repos belles dents d'extase de chat⁶⁴".

⁶³ Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 27.

⁶⁴ Gatien Lapointe, op. cit., p. 133.

TROISIÈME PLATEAU

L'ESPACE AMOUREUX

La carte corporelle et l'écriture sont des plateaux, c'est-à-dire "des régions d'intensité continue, qui sont constituées de telle manière qu'elles ne se laissent pas interrompre par une terminaison extérieure, pas plus qu'elles ne se laissent aller vers un point culminant¹". Ces plateaux se constituent dans Arbre-radar sur la prolifération des corps et des textes que le langage, réduit de plus en plus en continuum de particules intensives, met en branle en les perçant, les étalant, les laissant filer dans toutes les directions, sans but, toujours ailleurs, sans cesse en devenir. Il s'agit, pour Lapointe, de déployer littéralement les corps et les textes sur une seule et même surface, de traquer leurs traits et leurs matières susceptibles de se connecter et d'en dégager les zones où, du frisson, s'échappe et s'exhale une indicible émotion: "et cette aisselle et ce creux de cuisse où s'effluve une tristesse²".

C'est donc à partir d'un jeu de connexions, de captures, de plus en plus complexe entre les deux plateaux, que le rhizome se constitue, qu'un espace de création se dégage et que les "mottons de mots³", les

¹Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 196.

²Gatien Lapointe, op. cit., p. 25.

³Ibid., p. 117.

"hoquets de lettres"⁴, la "chevelure qui s'exhalte"⁵ ou les "bouquets des seins des bras des cuisses"⁶ se mettent à faire vaciller les corps et la langue ou, plus précisément, l'unité qu'on leur prête constamment, qu'on se donne comme prémisses pour bien se rassurer, se sentir en harmonie avec le ciel et la terre. Ce qui fascine désormais Lapointe, dans la pratique même de son écriture, ce sont les "espaces inconnus qui (le) dédoublent déroulent le plein arpège du sang"⁷ qui se profilent "dans les interstices du cœur"⁸, entre les corps et les mots, c'est-à-dire les ouvertures corporelles et textuelles qui lui permettent de s'échapper des strates et de faire glisser ces mêmes corps et textes les uns par dessus les autres, sans pour autant qu'il n'y ait correspondance entre eux ni qu'ils suivent les mêmes directions.

La carte corporelle et l'écriture se mettent donc à glisser l'une sur l'autre, à multiplier les contacts, les captures, ce qui leur permet d'accroître leurs possibilités, leurs connexions, de les faire proliférer davantage, tout en préservant leur autonomie. Il y a une réelle "évolution aparallèle"⁹ de ces deux plateaux: "ces bruits de feuilles qui se déchirent chant sans mots"¹⁰. L'écriture n'imite en rien les mouvements

⁴Ibid., p. 99.

⁵Ibid., p. 92.

⁶Ibid., p. 35.

⁷Ibid., p. 37.

⁸Ibid., p. 65.

⁹Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 17.

¹⁰Gatien Lapointe, op. cit., p. 99.

corporels, elle s'y connecte littéralement en leur concédant toutefois quelque chose d'elle-même: un peu de forme chorégraphique, chorale ou musicale. Mais elle gagne, à son tour, leurs brutes élans, leurs forces vives, leur puissance:

(...) lierres de lèvres remontant la chaîne du temps dans la complicité des bêtes par vibrations de syllabes dérobant à la nuit sa puissance - ruche d'une langue verger en spires - touche du bout des yeux des doigts la plus haute feuille musique de l'abrupt qui s'ébranle ¹¹ (...)

Il n'y a donc pas de véritable reproduction de mouvements, de l'acte sexuel, par exemple, dans l'acte d'écriture, comme semblait le suggérer Michel Lemaire dans son article publié dans lettres québécoises, mais plutôt échanges et captures des lignes corporelles et des matières langagières, ce qui favorise réellement la prolifération corporelle et textuelle. Il s'agit de faire carte avec des corps et des textes, d'entrer dans leur devenir, d'en constituer un "bloc de devenir".

Un des deux plateaux d'Arbre-radar se compose sur la prolifération corporelle. Cette prolifération se joue essentiellement à la surface de tous les corps, là où ils se défont, perdent leur identité, leur unité, à travers un ensemble de connexions, de captures, de "lévitantes caresses" ¹². Tous les animaux, les végétaux, les minéraux passent de l'un à l'autre, se faufilent l'un sur l'autre, à l'intérieur d'indicibles contacts: "éclats de sexe dans l'outrance des feuilles en transe" ¹³,

¹¹ Ibid., p. 27.

¹² Ibid., p. 37.

¹³ Ibid., p. 30.

"serpents d'opium sur les fils arborescents vibrent¹⁴", "violon de nervures chevelure¹⁵". Les corps perdent ainsi toute unité et se mettent à vivre à la surface de toutes choses, là où ils touchent l'espace, le dehors, deviennent cet espace, ce lieu de l'expérimentation.

L'organisme humain, cette belle totalité, dénoue également "tout le noeud du corps¹⁶" en se confinant, lui aussi, à ses extrémités, ses ouvertures, sa peau, c'est-à-dire à tous ses composés corporels qui sont aptes à se connecter; ce qui permet de décentrer constamment les corps et de les faire filer "à ras de nuit touchant avec les yeux des mains, avec toute la bouche des yeux des narines des oreilles¹⁷" ou bien de les faire scintiller entre différents corps, qu'ils soient de nature animale, végétale ou minérale, là où, comme la peau lisse entre deux vêtements, ils surgissent "en éclair du sacré¹⁸": "cuisses à cru sur le cuir moite des cheveaux infinir¹⁹".

Le corps de l'homme et celui de la femme entrent dans un jeu, dans une dynamique sexuelle liée à la prolifération corporelle, au "désenprisonnement du rythme²⁰" des corps, qui est la "mise en scène d'une

¹⁴ Ibid., p. 76.

¹⁵ Ibid., p. 35.

¹⁶ Ibid., p. 33.

¹⁷ Ibid., p. 68.

¹⁸ Ibid., p. 29.

¹⁹ Ibid., p. 132.

²⁰ Ibid., p. 24.

apparition-disparition²¹", d'où le caractère érotique qui se dégage, à tout moment, d'Arbre-radar. Toutes les relations entre le corps féminin et masculin se résument à de frêles contacts, légères caresses, glissements voilés, sur lesquels ils se désemprisonnent par bonds, par sauts, à l'intérieur des autres mouvements corporels qui sont intermittents et hautement hasardeux. "L'autre homme et l'autre femme²²" se retrouvent donc en déséquilibre constant, dans cette crainte de perdre l'autre ou, pire encore, de se perdre dans l'autre, ce qui encourage leur déploiement, la prolifération corporelle, tout ce jeu d'esquives qui les fait entrer à l'intérieur de relations fluctuantes, épisodiques et essentiellement épidermiques.

Le corps féminin et masculin ou, plus précisément, leurs composés génitaux et érogènes se retrouvent au "carrefour d'échanges dans le mâle et le femelle²³",

(...) entre les ergots parmi les lèvres rut pulpeux lutte traces/taches tétons de grogner et hanches et cou coques de braise du déglutir ébahi ahuri temps à la renverse par le menton sur les battures de la gorge (...)²⁴

Je peux toujours imaginer que ce jeu sexuel est pudique, ce qui me permettrait, à première vue de croire que l'homme et la femme se rencontrent, se sentent présents l'un à l'autre, s'étreignent à l'occasion, mais ceci serait bien méconnaître la rencontre érotique que Gatien Lapointe m'invitait à faire.

²¹ Roland Barthes, op. cit., p. 19.

²² Gatien Lapointe, op. cit., p. 47.

²³ Ibid., p. 23.

²⁴ Ibid., p. 60.

te à expérimenter, à toujours pousser plus loin. Car ce qui est vraiment érotique dans cette rencontre, ce n'est pas l'autre, le corps de l'être aimé, mais bien le jeu dans lequel le poète le fait entrer. Est vraiment érotique, non plus le corps de l'autre - l'a-t-il déjà été? -, mais l'espace qui le sépare de soi, ce lieu du "guerroyant désir"²⁵, de la feinte, de l'esquive, du plaisir.

Le corps de l'autre, réduit à ses composés corporels, devient un pis-aller à l'intérieur de ce jeu, le corps qui permet à Lapointe de guider son expérimentation. Sa présence maintient la dualité homme/femme qui lui est implicite et dont Lapointe a effectivement besoin pour réellement créer. L'être aimé devient maintenant celui qu'il faut constamment et à la fois chercher et éviter pour véritablement mettre en jeu cette dynamique nécessaire à la perversion créatrice. Dans une telle situation, la perte ou l'étreinte de l'autre sont les plus grands dangers, des blocages qui anihilent littéralement la prolifération corporelle. Il s'agit, pour le poète, de s'éloigner de l'autre tout en le gardant près de soi, d'en travestir constamment le sexe, de se cacher de sa vue à travers toutes sortes de surpercheries, non plus par pudeur²⁶, mais bien dans le désir fou de se préserver de l'amour, de la mort.

L'autre disparaît ou, plus précisément, s'efface du regard pour que le désir soit préservé de l'amour ou de la mort. Il doit perdre

²⁵ Ibid., p. 65.

²⁶ Noël Audet, op. cit., p. 23: M. Audet écrivait que les "poèmes érotiques" de Gatien Lapointe lui semblaient être "livrés avec une grande pudeur". On voit qu'il n'a voulu qu'interpréter ces textes au lieu de les expérimenter.

tout visage, toute forme, devenir "autre infiniment", celui que Lapointe ne peut espérer rencontrer et qu'il lui faut pourtant poursuivre, traquer à tout moment. La rencontre érotique se fait donc dans un usage perverti de l'autre, lorsque "le désir ne manque plus de rien, se remplit de lui-même et bâtit son champ d'immanence²⁷". Il s'agit d'entrer dans un voyage immobile, une errance, cette surface érotique qui est également celui de la création, du plaisir. L'autre n'est donc plus un sujet ni un objet, mais bien une fonction érotique dont les corps, à l'intérieur de leur prolifération, assurent le passage.

Je touche ici à la "dialectique du désir²⁸", à ce que Deleuze et Guattari appellent "le champ d'immanence du désir²⁹", au moment où la surface érotique se libère et où "le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler³⁰". Gatien Lapointe renverse le modèle amoureux, pervertit l'acte sexuel en se détournant de l'autre. La rencontre amoureuse et sexuelle de l'autre devient un piège puisqu'elle est tournée vers les strates qui la territorialisent, la codent, la surcodent, tandis que le jeu qui conjugue, à tout moment, la proximité et l'évitement se détourne des strates, s'ouvre sur le champ d'immanence et permet au poète d'entrer dans une clandestinité

²⁷ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 193.

²⁸ Roland Barthes, op. cit., p. 11.

²⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 191.

³⁰ Ibid.

amoureuse, une "jouissante dérive³¹". Le corps de Lapointe et le "corps autre infiniment" se mettent ainsi à glisser littéralement l'un sur l'autre, à se faufiler sur la prolifération constante des corps, ce qui permet, à Lapointe, de tracer la carte corporelle, d'éviter de se faire piéger par la perte ou l'étreinte, l'amour et la mort, et de finalement se sentir maître du jeu.

L'autre se réduit, à l'intérieur du jeu érotique que Lapointe met en présence dans Arbre-radar, à une simple fonction. Il devient le processus immanent d'une présence dissimulée et dissimulante qui, dans les tensions corporelles, "dans la brûlure de la chair, dans le vacilement d'ailes du silence³²", le "vif de chair du sexe³³" construit une surface érotique par où le désir se libère de toute détermination. Il s'agit, pour le poète, de dissimuler l'autre, de se dissimuler, en portant tous les regards sur le jeu érotique. Il lui faut dès lors pousser plus loin la clandestinité, poursuivre l'autre dans des feintes, des esquives, à l'intérieur d'un ensemble de dérobades, jusqu'à ce que son corps et celui de l'autre se lient, hors de l'amour, hors de la mort, toujours ailleurs et soient "infiniment autre".

C'est donc ici que le jeu érotique touche l'écriture, s'y greffe, puisque cette dernière permet maintenant à Lapointe de pousser encore plus loin la dissimulation, la perversion, en faisant entrer les corps

³¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 31-32.

³² Ibid., p. 117.

³³ Ibid., p. 64.

dans un devenir langagier. À partir de cet instant, les tensions et les esquives corporelles apparaissent de plus en plus, dans Arbre-radar, comme des traits syntaxiques, des lignes chorégraphiques, chorales ou musicales qui étalement et traversent à la fois tous les corps et leur offrent ainsi une multitude de possibilités, ce qui les fait filer, s'esquiver davantage:

(...) fou vivre
ivre - un avec l'autre sans l'autre ni parents du mortel exil - polyphonique ouvre oeuvre qui dévore, désormais 0 sans mort, danse, danse, éclair en lichens s'évadant dans les métamorphoses (...)³⁴

La prolifération corporelle vient donc se connecter à celle des textes, mais il ne faudrait surtout pas croire, toutefois, que cette dernière y soit tributaire, que le jeu érotique précède l'écriture. L'un et l'autre se constituent en bloc de devenir afin de dégager l'espace de création, les failles par où l'on jouit.

Si les corps semblent s'effacer peu à peu sous leurs esquives, au milieu d'une multitude de feintes et de dérobades, les textes de Lapointe, par contre, apparaissent dans un mouvement absolu, une prolifération, avant tout, lexicale et sonore: un jeu qu'est l'écriture même et qui constitue le deuxième plateau d'Arbre-radar. Les textes surgissent donc littéralement du recueil dans des tourbillons de mots, des excroissances phonétiques, ce qui leur confère un caractère mimique et ludique, comme si le langage retrouvait une certaine liberté infantile.

³⁴ Ibid., p. 139.

Ce jeu n'est toutefois pas du tout étranger à un certain usage "mineur" de la langue que l'on retrouve chez l'enfant ou, dans une autre mesure, parmi les classes populaires et les populations régionales à travers leur langue spéciale, patois ou argot: jeux de mots et de sonorités, néologismes de toutes sortes, emploi comme intensifs des différentes composantes phonétiques et linguistiques. Cet usage provient du fait que la langue "majeure", ou celle que l'on qualifie de normative, même si elle demeure aux yeux de ces gens, leur langue, leur apparaît bien souvent comme un "corps" étranger, un costume trop grand et dans lequel ils se retrouvent fort mal à l'aise; d'où le jeu, la moquerie, pour en extirper la gêne, l'embarras et une certaine culpabilité. Il faut donc bien comprendre ici que "majeur et mineur ne qualifient pas deux langues, mais deux usages ou fonctions de la langue"³⁵ et que c'est justement à cet usage "mineur" de la langue que l'écriture de Lapointe tente de se connecter.

L'écriture de Lapointe cherche, dans Arbre-radar, à se faire entendre, à se faire essentiellement sonore, à faire filer des mots, des sons, du langage, afin de retarder au maximum l'entrée du signifié, la rencontre avec l'autre. Ce que Lapointe poursuit demeure toujours le jeu érotique qui, cette fois-ci, au niveau langagier, devient chorégraphie sonore et que le poète tient, malgré tout, à porter au bout de chaque mot, de chaque phonème. Les "glissements subreptices de sons, de tons"³⁶ ébauchent ainsi la carte sonore d'Arbre-radar, font proliférer

³⁵ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 131.

³⁶ Gatien Lapointe, op. cit., p. 11.

les textes et, avec eux, l'autre, le "je" et tout le contenu corporel.

D'une relation épidermique, au niveau corporel, de "l'évitantes caresses³⁷", de frissons, qui encourage, comme on l'a déjà vu, la prolifération des corps, on glisse, au niveau textuel, à une prolifération sonore des mots qui, en plus de pousser davantage le jeu érotique, déjoue les pièges du signifiant et fausse toute tentative de stratification corporelle ou langagière. Le jeu érotique se décentre et se greffe à la pratique même de l'écriture, là où les mouvements des corps, les lignes et les traits corporels débouchent sur la surface sonore des mots qui les accélère, les ralentit et leur donne de nouvelles vitesses. Les corps se mettent ainsi à expérimenter de nouvelles lignes, à proliférer autant sur leur épiderme, leurs composés corporels que sur les sonorités qu'ils possèdent au niveau langagier:

(...) cailloutis de phonèmes, roues/
brouts, oeils-ovaires, testicules-oiseaux
et tout ce jaune qui grouille dans l'orange, fla-
ques de flammèches ou³⁸ bavures d'or de la
tempe à la gorge (...)

On pourrait croire, à première vue, qu'il y a deux sortes de proliférations, distinctes l'une de l'autre, l'une que l'on a déjà rencontrée et qui puise toute sa vitalité du jeu érotique auquel tous les corps finissent par participer et l'autre, ici, qui se joue à l'intérieur d'assonances, d'allitérations et de paronymes. Mais, en fait, ces deux proliférations se conjuguent littéralement, font corps sur les textes

³⁷ Ibid., p. 37.

³⁸ Ibid., p. 100.

de Lapointe. Il n'y a plus aucune distinction possible, puisque le jeu érotique, ce processus immanent d'une présence dissimulée et dissimulante, et l'écriture, dégagent une surface de relations érotiques, une zone de plaisir, érogène, un rhizome, qu'ils bordent chacun à leur manière: le jeu érotique en préservant l'écriture de toute détermination, de l'étreinte, et cette dernière en prémunissant l'autre de la fuite absolue, de la perte.

Il s'agit ici d'une véritable "capture d'un fragment de code"³⁹, qui permet à Lapointe "de trouver le discours sans le rendre insensé"⁴⁰, de conjuguer, peu à peu, le jeu érotique avec celui de l'écriture. Mais, cette conjugaison doit cependant être conduite avec une grande prudence de crainte de tout précipiter, de tout perdre, à l'intérieur d'une cacophonie suicidaire - Claude Gauvreau y serait-il tombé? - . C'est, sans doute, pour cette raison que Lapointe cherche à rester "dans les clartés dissonantes du mot"⁴¹ là où, tout en augmentant les connexions et les possibilités corporelles, l'écriture évite de se refermer sur elle-même en se connectant, à son tour, aux forces vives des corps, à leur jeu érotique, à leur désir.

La prolifération phonétique et celle des corps s'imbriquent dans les textes de Lapointe et ouvrent ainsi ces derniers à toutes sortes de possibilités, de devenirs, "sous la double vue, langage de conquérir,

³⁹ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 26.

⁴⁰ Roland Barthes, op. cit., p. 18.

⁴¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 18.

jouissante dérive⁴²" ce qui, soit par un geste corporel, libère de la matière sonore, du langage: "j'ouvre d'une branche l'arc du premier son⁴³", soit par glissements de sons, ouvre une issue à une impasse corporelle ou textuelle: "lanières/lumières - miroite peau d'îles de grésil - dedans la balafre ce cri vibrant la neuve vie⁴⁴". Gatien Lapointe cherche ainsi à faire passer son écriture à "une écriture à haute voix⁴⁵", une écriture dont le langage, réduit de plus en plus à du son et du frisson, à un ensemble de stimuli, émane des corps et des textes et vient également, par la suite, les affecter - fonction même du radar.

Les corps et les textes entrent dans un rapport involutif où chacun des termes perd à l'autre un plus de lui-même, devient en quelque sorte la bordure mouvante de l'autre. Il y a, comme je l'ai déjà souligné, une déterritorialisation corporelle dans le devenir langagier des corps que le jeu érotique encourage davantage en faisant passer les mouvements de ces derniers sur les lignes chorégraphiques, chorales ou musicales aptes à se connecter aux traits syntaxiques et aux composantes linguistiques des textes, ce qui permet de pousser encore davantage le jeu, la dissimulation, la prolifération corporelle. On retrouve également, dans Arbre-radar, une déterritorialisation langagière lorsque le signifié s'embourbe dans de la "glu de syllabes⁴⁶" et n'arrive plus à imposer

⁴² Ibid., p. 31-32.

⁴³ Ibid., p. 23.

⁴⁴ Ibid., p. 90.

⁴⁵ Roland Barthes, op. cit., p. 104.

⁴⁶ Gatien Lapointe, op. cit., p. 17.

son unité aux phonèmes, aux sons, à la prolifération sonore, faisant ainsi apparaître le devenir corporel des mots, ce qui, lié à la prolifération corporelle, dégage l'usage intensif de la langue, - le seul susceptible de déjouer l'hégémonie du signifiant ou l'étreinte du signifié.

L'écriture constitue ainsi, à travers cette "double" déterritorialisation ou prolifération, en étalant sans cesse les corps et les textes sur une seule et même surface lisse, le tissu d'Arbre-radar. Mais, tel le voile de Pénélope, le tissu textuel reste toujours inachevé et se fait à tout moment dans les entrelacs des lignes corporelles et des matières langagières, là où les corps et les mots passent de la simple dissimulation à la dissolution en perdant toute unité et en devenant de simples fonctions et matières d'écriture, ne laissant qu'"au plus fluides d'ondes, dans l'absolu frémissements des nerfs (...) à travers l'os et le roc, double flûte, siffler à peine le frisson"⁴⁷". L'écriture d'Arbre-radar entre dans un jeu qui me déborde et entraîne Gatien Lapointe, lui-même, toujours plus avant, ailleurs, vers un espace incertain, ouvert, désertique et même quelque peu sacré où les tressaillements d'un simple contact, d'une émotion, rencontrent le grésillement des consonnes, le siflement des voyelles, les vibrations du langage: "dedans la balafre ce cri vibrant la neuve vie"⁴⁸.

On assiste ainsi à la mise en place d'une machine d'écriture autonome qui dégage l'espace poétique d'Arbre-radar que la double prolifération

⁴⁷ Ibid., p. 105.

⁴⁸ Ibid., p. 90.

- corporelle et sonore - borde de différentes façons. Cette machine d'écriture se lie littéralement à la surface grandissante que la prolifération crée et à l'espace poétique, ce qui donne le caractère absolu et anonyme de l'écriture. À partir de cet instant, le tissu textuel, issu de la double prolifération infinie, s'affirme de plus en plus comme étant l'ombre réelle de la vie et le "murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, se faire entendre⁴⁹". Les corps et les mots se voient constamment, sous cette écriture en marche, aplatis, tendus vers leurs extrémités, réduits à leur plus simple expression.

Comme on l'a précédemment examiné, la prolifération corporelle s'attache principalement à un jeu érotique, à un ensemble d'esquives qui pervertit les corps en les confinant à leurs extrémités, à leurs composés (doigts, pieds, peau, cheveux, etc), c'est-à-dire à des points de relais sur lesquels se dessinent des lignes qui se fuient, s'entrecoupent, se conjuguent, s'échappent. Ces lignes tracent, ce que j'ai appelé, la carte corporelle d'Arbre-radar d'où, à travers diverses connexions et captures, se nouent et se dénouent sans cesse de nouveaux agencements corporels, ce qui laisse s'échapper des frémissements, du frisson, de l'émotion brute. "Houx et gui d'un plectre, et ce troisième torse, et cette autre nuque où se laque en boucles le fauve plaisir⁵⁰". Ces points de relais corporels ne servent, en fait qu'à expérimenter la

⁴⁹ Maurice Blanchot, op. cit., p. 48.

⁵⁰ Gatien Lapointe, op. cit., p. 84.

surface lisse qui les sépare, qu'à guider la main, le bout des doigts, sur l'espace que constitue le chassé-croisé des lignes.

La prolifération phonétique, elle, de son côté, entraîne les mots, les dissout, les multiplie, en les faisant grincer à l'intérieur d'associations, d'allitérations et de paronymes, créant ainsi de véritables lignes sonores, des forces vibratoires, des grappes de sonorités. Sur cette prolifération, les corps et les mots s'effritent littéralement pour ne laisser filer que de simples lignes rythmiques qui, liées à celles des corps, se mettent à faire vibrer, en quelque sorte, l'ensemble des corps et des mots: "et bras et branches au fil de salive du mugir modulent poulpe en pupilles⁵¹". Les mots se coagulent, dès lors, dans un ensemble polyphonique, une surface sonore et vibratile sur laquelle passe et résonne le chauvauchement des matières corporelles et linguistiques.

Un déplacement subtile se produit ici par lequel l'écriture cherche maintenant à pousser la dissimulation plus loin, vers la dissolution des corps et du langage dans sa matérialité sonore et tactile. Il est ainsi impossible de dire où commence la prolifération textuelle et où se termine celle des corps. Tout se dissout dans le tissu textuel. Cette surface textuelle devient donc "un écran cathodique sur lequel la vie vient faire scintiller des bris d'inouï, des brides de sacré⁵²", d'où le plaisir du texte - sonore et érotique - touche la jouissance dans

⁵¹ Ibid., p. 25.

⁵² Id., "Corps de l'instant (fragments)", 27.

les asyndètes qui unissent et coupent à la fois les mots et les corps, créant ainsi l'espace nécessaire où se chevauchent sans cesse la polysémie et la polyphonie. Il y a véritablement capture du jeu érotique du poète par l'écriture qui va, dès lors, imposer son exigence au poète, celle de "l'affirmation impersonnelle⁵³", "l'œuvre comme origine⁵⁴".

⁵³ Maurice Blanchot, op. cit., p. 58.

⁵⁴ Ibid., p. 56.

QUATRIÈME PLATEAU

LA DÉPERSONNALISATION

Il n'est pas facile d'échapper aux phénomènes de stratification, de sortir de la relation dichotomique signifiant et signifié. Cette évasion demande au poète d'Arbre-radar de tendre, de plus en plus, vers les extrémités des corps et des mots, de les réduire à des traits tactiles et sonores afin de les conjuguer pour qu'ils percent les strates et créent une machine d'écriture apte à emporter le poète et à l'ouvrir sur son propre espace de création, son "rhizome", son "corps autre infiniment". Traverser le corps de phonèmes, émerger de la langue en se rasant aux "galops de courbes de fièvres de cheveux¹", ce sont sans doute les grandes caractéristiques de la machine d'écriture que Lapointe nomme: Arbre-radar.

Qu'est-ce qu'une machine d'écriture? Et particulièrement celle de Lapointe? Elle est d'abord cette conjugaison du son et du frisson apte à capturer les émotions les plus vives, à leurs donner une vitesse, ou à rendre sonore et tactile ce qui ne l'est pas, ce qui n'est pas encore. Elle est également processus du désir qui coagule les mots, les phonèmes, les sons et défait le "je", l'autre, les corps et leurs mouvements à l'intérieur d'un ensemble flou sur lequel quelque chose

¹Gatien Lapointe, Arbre-radar, p. 55.

d'assignable se glisse, se libère, se fait entendre ou sentir. Ici, s'incarne véritablement le processus de création qui est aussi un "sévere exercice de dépersonnalisation²" et qui tente de capter et de dégager à la fois des traits susceptibles de créer, de "(prendre) de vitesse l'instant³" et d'ouvrir les corps et les mots à de "neufs espaces⁴".

Il n'y a donc pas de véritable création artistique sans ce désir d'espaces neufs, cette fascination croissante de l'autre côté des choses, de l'écriture, du miroir, où l'œuvre elle-même se renverse et "devient la recherche de son origine et veut s'identifier avec son origine⁵". À partir de cet instant, l'œuvre échappe à Lapointe, la poésie s'évade, seul subsiste son désir, la poursuite de l'instant, de l'autre; là se résume toute la tâche de l'artiste qui se conjugue étrangement à celle de l'amoureux: "rendre présent⁶", faire apparaître une présence dans son absence et son silence:

en travers de ma tempe dans l'extrême silence
ce rouge octave de l'archet et cette bouche et
cette cheville en choses du plaisir ces cava-
leries d'échos nageant à rebours dans les sèves
australes au fond de l'horizon d'un coup -
vaisseau du soleil ou main d'une enfance
- cette blanche voyelle qui m'aveugle!⁷

Arbre-radar met en présence une machine d'écriture qui porte son

²Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 51.

³Gatien Lapointe, op. cit., p. 93.

⁴Ibid.

⁵Maurice Blanchot, op. cit., p. 40.

⁶Ibid.

⁷Gatien Lapointe, op. cit., p. 67.

nom et non un "modèle" d'écriture, puisque ce sont les traits corporels et langagiers qui, en traversant les pages, créent le tissu du recueil, la matérialité du livre d'où quelque chose d'immatériel se libère, se glisse:

dans la nuit météorique, par-delà la bourrasque d'oiseaux, loin, de l'autre côté des pièges, tout au bout des rochers luisants de juillet - chevelure fracassée - le vent vient brouer sur nos corps des germes de musc et de musique⁸

Ici, la machine d'écriture se concentre, conjugue littéralement le jeu érotique et l'écriture sur un seul et même désir: libérer et faire glisser des "germes" d'immatériels, asignifiants, sur la matérialité brute du texte, c'est-à-dire "montrer comment ce qui n'existe pas agit sous une autre forme que celle de son existence"⁹". Il y a véritablement ouverture des corps et du langage sur une nouvelle surface, dont les traits tactiles et sonores sont les véritables lignes directrices, et une dépersonnalisation du "je" qui "s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part"¹⁰". Le poète se voit ainsi surpris par sa propre écriture: le "je" qui "amalgame hybride (...) image"¹¹" fait également place à celui qui "écoute battre la violente émotion"¹²", "écoute en (soi) passer l'infini"¹³".

⁸Ibid., p. 41.

⁹Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 537.

¹⁰Ibid., p. 51.

¹¹Gatien Lapointe, op. cit., p. 37.

¹²Ibid., p. 63.

¹³Ibid., p. 107.

Ces traits ne servent pas à mesurer ce nouvel espace, ni à le définir; ils ne le parcourent pas non plus, ils l'habitent comme un mouvement intense; ne venant de nulle part et n'allant nulle part, ils glissent sur les corps et les mots, tantôt libérant de l'"émotion en brouillons de l'avenir"¹⁴, tantôt "défonçant la cage du temps"¹⁵ ou encore "enfouissant dans l'écorchure les mains le nez toute la tête"¹⁶. Gatien Lapointe atteint ici les limites de son écriture qui sont, en fait, irréductibles à ce nouvel espace poétique qu'elles conquièrent, et où suivre le flux de sensations, d'émotions, de sons et de frissons, c'est déjà et surtout se faire de plus en plus errant, être une "intuition en acte"¹⁷ et donc se perdre peu à peu dans et pour la machine d'écriture, devenir "arbre-radar".

L'écriture opère ainsi, grâce à la multiplication des captures entre les traits corporels et phonétiques, un étalement des corps et du langage, une sorte d'expansion infinie dont je ne peux que voir des fragments apparaître et disparaître sur la page. Cet étalement ouvre en quelque sorte l'espace poétique qui semble, de plus en plus, appartenir au dehors de l'écriture, au lieu où, selon Maurice Blanchot, "l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition"¹⁸, aux asyndètes que produit l'expérimentation des corps et du langage, leur propa-

¹⁴ Ibid., p. 31.

¹⁵ Ibid., p. 100.

¹⁶ Ibid., p. 127.

¹⁷ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 509.

¹⁸ Maurice Blanchot, op. cit., p. 42.

gation. La machine d'écriture exige de Lapointe et de ses mots qu'ils perdent toute identité pour aller rejoindre leurs multiplicités, leurs matières non-formées, leurs lignes sonores par lesquelles un espace poétique se libère aux confins de l'écriture, du geste amoureux:

dans le temps qui casse janvier au large
du coeur vire juillet fou ouvrant les frimas des-
cendant dans le plus noir du son - je éclaté
matière brute
(quoi de si loin tremble jus-
qu'ici ?)¹⁹

Gatien Lapointe fait donc apparaître les deux états du langage²⁰. L'un de ces deux états s'affirme dans l'usage représentatif du langage où lorsque le "je" parle, agit, c'est davantage le temps du poète qui parle ou agit en lui, ordonnant, commandant et représentant un univers essentiellement fermé, immuable, mortel, déjà fait, prisonnier des strates qui lui donnent toute sa dimension, son symbolisme, son sens ésotérique. À l'intérieur de cet usage, les mots vont d'un point à l'autre, découpant, mesurant enjoignant le mouvement, la direction et le but, - une restratification symbolique ou spirituelle. "J'amalgame hybride j'image (...) je fais luire une très lointaine forêt²¹". L'autre tend vers un usage intensif du langage où les mots et les corps se dissolvent et où le "je" perd toute sa consistance, se voit emporté dans un "tourbillon"

¹⁹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 127.

²⁰ Ceci m'apparaît encore plus évident lorsque Lapointe écrit dans son communiqué de presse annonçant Arbre-radar que son recueil: "est le passage du temps avec ses significations récupérables à l'espace qui fait surgir la noblesse de ses signes". Cité par Michel Lemaire, op. cit., p. 24.

²¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 37.

lexical et phonétique, au profit d'une impersonnalité, d'une écriture de plus en plus ferme, autonome et anonyme. "Cela d'ébauche et sans s'achever j'on fa sol j'ou j'hors - transmutante rythmique²²".

Mais, ces deux états coexistent comme deux espaces à la fois opposés et complémentaires. Dans L'espace littéraire, Maurice Blanchot me mettait déjà en garde contre trois risques qui guettent à tout instant l'artiste; j'en retiendrai ici deux qui m'apparaissent hautement révélateurs de la nature des deux états du langage et, tout particulièrement, de l'écriture d'Arbre-radar. Le premier risque est que l'écrivain

ne se (sente) pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire où il n'est plus lui-même²³.

Le deuxième risque est qu'il

veuille garder contact avec le monde, avec lui-même, avec la parole où il peut dire "je": il le veut, car s'il se perd, l'œuvre aussi se perd, mais s'il demeure trop précautionneusement lui-même, l'œuvre est son œuvre, l'exprime, exprime ses dons, mais non pas l'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine²⁴.

Dans un tel contexte d'écriture, le poète doit se maintenir à la frontière de ces deux risques et au seuil de l'espace poétique que l'écriture dévoile en faisant apparaître le dehors de la langue, son extériorité,

²²Ibid., p. 99.

²³Maurice Blanchot, op. cit., p. 54.

²⁴Ibid., p. 55.

où les mouvements corporels et les éléments linguistiques se transforment en vitesses, en matières parfaitement intenses.

Il faut bien se rendre compte ici que la vitesse s'oppose en quelque sorte au mouvement puisque, selon Deleuze et Guattari, elle "constitue le caractère absolu d'un corps dont les parties irréductibles (atomes) occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d'un tourbillon²⁵". Les mouvements corporels se transforment ainsi en vitesses variables, ce qui permet aux corps de toucher l'espace d'écriture à l'intérieur d'un voyage immobile où, de plus en plus dépouillé par les matières langagières qui le "brout(ent)²⁶", "percent l'épais frimas du cou, des genoux²⁷", le "transverbent²⁸", le poète cherche malgré tout à s'exprimer, à imposer son langage, à garder contact avec la terre, la vie et son propre corps:

Une épreuve de force s'engage -"féroce corps à corps"³⁰ - la machine

²⁵ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 473.

²⁶Gatien Lapointe, *op. cit.*, p. 41.

²⁷Ibid., p. 80.

²⁸Ibid., p. 35.

²⁹Ibid., p. 84.

³⁰Ibid., p. 9.

d'écriture se constitue, se met en place et soumet de plus en plus le "je" du poète aux forces mêmes du langage et des corps. D'une relation érotique que le poète tentait, comme on l'a déjà examiné, de vivre par le langage, on passe à une relation textuelle où Lapointe éprouve le besoin constant et pressant de se coller aux mots, de raser son propre texte afin d'en dégager ou d'en percevoir les moindres vibrations. Peu à peu, le jeu érotique se déplace, l'écriture impose de nouveaux enjeux en décentrant le désir sur l'exigence du texte, sur l'écriture elle-même, comme poursuite infinie de l'instant premier, amoureux, - "cette foudroyante passion au bout de la folie rachetant la beauté³¹".

Saisir cet instant, tel que l'expérience de Lapointe me le fait vivre, "c'est parcourir toute la réalité du temps (et) en la parcourant éprouver le temps comme espace et lieu vide³²". L'instant devient un point infini, une intensité, où la liberté de l'écriture attache désormais le poète à une nécessité d'écriture, l'emprisonne dans un espace sans frontière, insoutenable, sur lequel ne subsistent que le sifflement du frisson, la tangibilité du son. Cette liberté est, à la fois, fascinante et effrayante, puisque ce n'est plus le poète qui cherche à expérimenter une quelconque réalité ou sa propre intimité, mais bien cette liberté qui s'incarne dans l'écriture sans pour autant la libérer. On se dissout sous une écriture, on se perd dans sa matérialité, on entre dans, ce que Deleuze et Guattari appellent, un "espace lisse".

³¹ Ibid., p. 94.

³² Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1959, p. 20.

L'écriture dévoile un espace où plus le poète se laisse attirer plus il disparaît sous l'exigence de l'écriture elle-même, perdant ainsi toute identité, toute possibilité de dire "je". Le poète atteint ici ses limites et en continuant à imposer son "je" à l'écriture, il se voit limité et stratifié par les exigences grammaticales, syntaxiques et symboliques de la parole. L'auteur découvre que la véritable communication ne peut être touchée que par la négation de ces mêmes limites. Un nouveau langage apparaît dans l'instant d'écriture, au détour du texte où le poète s'éclipse et de la matière langagière se précipite dans l'asyndète d'où quelque chose d'asignifiant glisse, s'évade, laisse sur la page une indicible trace.

La machine d'écriture se met en marche: elle ralentit les gestes, les mouvements, les accélère ou les freine en agglutinant les phonèmes et les corps, en fusionnant syncrétiquement les sons et les tensions du corps, du désir: "grésil d'yeux sous l'éclair cloué, images qui cillement scies vives³³". Elle exige également de Lapointe qu'il s'approche des corps et des mots, qu'il les caresse de la main et de l'ouïe, jusqu'à ce qu'il s'y perde et qu'il touche l'espace poétique que les traits corporels et phonétiques font "surgir là en éclair du sacré³⁴" au tournant de l'instant. L'écriture et le poète se retrouvent ainsi de plus en plus liés à l'intérieur d'un "farouche accouplement³⁵" et contraints

³³Gatien Lapointe, op. cit., p. 131.

³⁴Ibid., p. 29.

³⁵Ibid., p. 10.

de s'imposer l'un et l'autre leurs désirs et leurs exigences.

Les textes d'Arbre-radar apparaissent maintenant comme étant les lieux d'une expérimentation qui étale sans cesse les corps amoureux, les "haletantes bêtes³⁶", les multipliant, les connectant, les faisant exploser dans toutes sortes de lignes lexicales ou phonétiques et tentant également de libérer "du bout du pied un coin de fraîcheur dans le lit³⁷". On avance désormais dans le sang, dans le sens, caressant et dénudant à la fois un mot silence, une violence implosée dans le mot naïf, mot unique, toujours neuf, avide d'ombres et de clairs-obscur. Le "je" se dissout, l'écrivain s'efface, seul subsiste le simple geste de l'écriture, le frisson des mots dans leur sonorité mouvante et mutante, - le rythme sens du corps-mot. Il s'agit de se river à l'intérieur de son étalement sans fin, sa fuite éperdue. Corps de tous les instants mots, comme la tension de la jeune pousse désirante de feu, chaleur et lumière dans sa chair-terre, "arrachant, écoutant³⁸" les mots de la page chair et le silence qui les habitent mortellement.

Le langage, les corps, les mots et les déchirures de l'écriture ouvrent littéralement un espace lisse où les textes prennent leur essor à l'intérieur de mouvements corporels, de commencements, de vitesses, de tensions lexicales ou phonétiques et où glisse une présence indicible sur les fils et les lignes dégagés: du sens, une sourde présence, entre

³⁶ Ibid., p. 123.

³⁷ Ibid., p. 123-124.

³⁸ Ibid., p. 68.

les doigts crispés de désirs amers, terres, dans les mots bulbes d'émotions sonores arrachées. On accouple férolement les mots dans le désir brut de la chair, mains de boue, pieds mus, jambes, bras, cheveux odeur de racines, amour bestial, animal, végétal, "pour le désemprisonnement du rythme³⁹" dans la cadence du "corps autre infiniment" "en marées dans la nuit du feu fureur qui recrée l'instant⁴⁰".

Les phonèmes se font de plus en plus rauques, érotiques syllabes, scansion des gestes amoureux ou textuels, ramifications de l'alphabet où le langage, traqué dans les gestes mêmes de l'écriture, "les déraillements du texte⁴¹", cible l'instant, ralentit et freine le mouvement qui tient ainsi les mots au point limite et extrême de la déflagration:

par ruptures de rythme dans le naïf et le violent
sous l'étincellement du cri, vie qui remonte
au jour avec ses cheveux ses bras ses bouches
féroce innocence atome gerbe
corps d'un saut vers l'autre corps happe hume
s'abouche⁴² main d'une mordée enchaissant toute
la gamme

Les textes se déploient les uns sur les autres, coagulation de mots, dispersion du sens, éclatement "involutif"⁴³ du "je", des corps et du

³⁹ Ibid., p. 24.

⁴⁰ Ibid., p. 20.

⁴¹ Ibid., p. 130.

⁴² Ibid., p. p. 81.

⁴³ Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 292: "Nous préférions alors appeler "involution" cette forme d'évolution qui se fait entre hétérogènes, à condition que l'on ne confonde surtout pas l'involution avec régression. Le devenir est involutif, l'involution est créatrice. Régresser, c'est aller vers le moins différencié. Mais involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne, "entre" les termes mis en jeu, et sous les rapports assignables".

langage, "texte(s) à vif"⁴⁴". Il n'y a donc aucune filiation entre eux ni entre les éléments ou les traits, mais bien alliances qui faussent les hiérarchies, les mythologies, et désorganisent toutes les restatifications, les reconstructions symboliques possibles. Le sens se voit ainsi constamment déjoué dans le dernier mot, décentré à l'intérieur du corps oeuvre.

Les textes se défont, retrouvent leur rythme initial, éternité suspendue perdue éperdue à l'intérieur du langage, faible et vital, de feu et de sang. On retrouve le jeu d'ombres de l'écriture et du corps amoureux toujours à poursuivre, à sortir de l'exil tragique solitaire. Vivre à la frontière de la subjectivité et de l'écriture qui s'enfonce loin de l'image, de la métaphore, des lieux paisibles et rassurants, aux confins de ceux-ci, au seuil de la métamorphose, force créatrice d'un langage autre, d'une errance amoureuse. On risque, à tout instant, la perte de soi, on glisse sur une corde raide, il se produit, tout à coup, un renversement, les textes deviennent l'ombre de ce que l'on poursuit véritablement et de ce que l'on ne pourra jamais atteindre sans la perte absolue de soi, - la rencontre de l'autre, du silence, de la mort.

Il n'y a plus de refuge, aucune issue possible, on est pris au piège à l'intérieur des mots, funambules de la vie et de la mort, prisonnier entre soi et l'écriture, l'autre; seule terre possible et habitable est le texte de silences où l'on traque l'amour dans les vides de l'écriture.

⁴⁴ Gatien Lapointe, op. cit., p. 29.

ture, la matière des mots, les lignes des corps. Ainsi, les mots et les corps se font et se défont à chaque nouveau son, à chaque nouveau mouvement, dégageant sans cesse et dans toutes les directions cette surface lisse, cet espace tangible et sonore qui se profile infiniment entre deux ombres, entre deux gestes, dans le saisissement d'un éclair, à l'intérieur de la conjugaison du langage et du corps: "musique en éclats de mots en éclisses de chairs"⁴⁵:

sans nom, on d'I doubles, égaré du sens, fraterne
l'éruption silex - du corps-graal dedans
dehors d'une lame rythment hors chiffres tra-
versières images - pers en contre-chant
jusqu'aux eaux vertes du jour - fou vivre
ivre - un avec l'autre sans l'autre ni pa-
rents du mortel exil - polyphonique ouvre
oeuvre qui dévore, désormais 0 sans mort, dan-
se, danse, éclair en lichens s'évadant dans les
métamorphoses - totem folié du sang, ren-
ne à triple tête au bout de la rame - qui?
comment? d'où? - souffle unicellulaire
- c'est le songe, c'est le son
j'E⁴⁶

La machine d'écriture transforme tout en matière et en trait dont les mouvements et les vitesses variables engendrent un réseau de stimuli (sons et frissons) qui se répondent, se bloquent, s'annihilent, se libèrent, faisant ainsi circuler quelque chose d'asignifiant, "scintiller des bris d'inouï, des brides de sacré"⁴⁷. À partir de cet instant, il n'y a plus de sujet, ni d'objet, ni de signifiant, ni de signifié, il ne reste que de la matière langagière, des mots-stimuli, un langage

⁴⁵ Ibid., p. 79.

⁴⁶ Ibid., p. 139.

⁴⁷ Id., "Corps de l'instant (fragments)", p. 27.

qui se fait sens (organes sensoriels). Les textes ne se donnent plus comme une parole d'un "je", d'une expérience intime avec la vie, ni même d'un "il" universel qui voudrait toucher une certaine vérité éternelle, mais sont des fragments de corps et de langages sillonnés, de toute part, par des forces, des tensions, des désirs, de toutes sortes, - véritables laboratoires de substances et de formes grouillantes, mouvantes, mutantes: "lacis de phosphènes de phonèmes frayant outre-sens⁴⁸".

Les textes de Lapointe gagnent un nouveau rythme, une cadence autonome, éclipsent le "je" en le dépouillant, ne le sortant du sémantique qu'en lui faisant toucher toutes les possibilités corporelles et sémiques; on marche en plein sens, hors du sens; on arrête de dire, on tombe dans le silence sans jamais se taire: exister un moment et puis disparaître. "C'est cela de la poésie: il faut que ça ne dise rien mais que ça existe avec beaucoup de force⁴⁹". On entre ici dans une seule et même réalité "où l'on est soi-même un signe⁵⁰", une matérialité, un trait, où l'on retrouve le mot et le corps bruts, où l'on est prêt à réapprendre à parler, à aimer. On rencontre une nouvelle écriture libérée de son caractère communicatif, mais non de sa véritable puissance: celle "d'une création continue, une métaphysique en activité (où l'on) refait poétiquement le trajet qui aboutit à la création d'un langage⁵¹".

⁴⁸ Id., Arbre-radar, p. 75.

⁴⁹ Robert Melançon et P.-M. Lapointe, "L'injustifiable poésie", dans Etudes françaises, avril 1980, p. 89.

⁵⁰ Philippe Sollers, op. cit., p. 92.

⁵¹ Antonin Artaud, cité par Philippe Sollers, op. cit., p. 93-94.

Les textes ne doivent plus être pris comme des unités décomposables, suivant telle ou telle structure, mais bien sentis ou perçus comme des forces brutes, sauvages et libres. Il n'ont plus d'auteur, ils s'articulent eux-mêmes au fil des rencontres, des captures, des alliances; ils naissent et meurent au bout de chaque phonème: "mot remontant à son cri écrire d'un jet de tout son sang⁵²". La machine d'écriture place ainsi les mots en fuite, sur de multiples proliférations et pousse le "je" en avant de la dépersonnalisation à l'intérieur de blocs d'intensité sensorielle. L'écriture, ou plus précisément sa pratique au sens physique du terme, devient une fuite qui abolit tout refuge, tout repos possible, - "hors je et singulier chiens roux à coup de langue me hantant⁵³".

Les corps tendent, sous la pression de l'écriture, à disparaître et les mots, à s'effacer, ne laissant que glisser un lacis de sons et de frissons qui risque pourtant, à tout moment, de tout emporter, de tout précipiter, le "je" et le texte lui-même, ce qui oblige le poète à garder contact avec sa propre démarche poétique, avec la terre et la vie. Il lui faut donc, pour littéralement dégager ces matières et traits asignifiants, se maintenir par la tension du désir et du corps à la frontière de la perte de soi, au seuil de l'exil. Alors, le poète revient, à l'occasion à lui, égrenant des mots racines, d'habiles citations, de douces et rassurantes images, - "arbre avec ses canaux, ses

⁵² Gatien Lapointe, op. cit., p. 105.

⁵³ Ibid., p. 100.

pavots, ses fêtes de neige ardente⁵⁴" – oasis culturelles et temporelles au milieu du désert aride, sachant pourtant très bien qu'il n'est plus tout à fait lui-même.

⁵⁴Ibid., p. 9.

CINQUIÈME PLATEAU

L'ERRANCE OU LA FUITE AMOUREUSE

Amour et écriture, comme un seul et unique mouvement. Dispersion et coagulation. Le silence de l'absence rejoint toute présence crispée de silences. Ils sont toujours seuls dans les deux cas. Paradis ou enfer de mots? Les mots sont là pour aimer et dissimuler. La fureur des distances nocturnes. Gestes simples, vitesses différentes, excroissances de leur vie dans l'antichambre de leur écriture, de leur lit. Les diverses interrogations se confondent: "est-ce le chant? est-ce l'autre amour"¹? L'instant d'amour touche l'instant d'écriture. Les draps déchirés découvrent la vie à l'intérieur de ses multiplicités, pages blanches froissées d'une transcendance vide. Leur corps amoureux se déploie, et le texte: devenir langagier, corporel. Ils marchent sur une drôle de peur, crainte de tout précipiter, de se précipiter à même le geste en mouvement. Paradoxe de l'écriture amoureuse. Ils gisent dans une déchirure en arrachant de leurs mains les tendons de leurs pierres. Fracas et échos de leur propre image, mise en scène d'une drôle d'apparition/disparition. Jeu de toute une vie, de tout amour, de toute écriture.

Hier ou aujourd'hui: qui croire vraiment? Les ombres glissent de leurs baisers, - fantômes de mots, corps pétrifiés de verre brisé,

¹Gatien Lapointe, op. cit., p. 129.

corps marqués par la blessure de l'immortel moment en fuite éperdue, "crus jets d'éternel"². Les mots chevauchent l'encre et le sang des bouches avides d'instants. Mais la foudre ne crée que des images fugitives, en étoile vers une nuit plus profonde et plus lourde. Silence, les voilà même dans le noir illuminés de mille images, "plaie dans l'éclat de feuilles d'un autre plaisir hardant poitrine tailladée"³. Tout les trompe. Silence de mots, formes et couleurs impuissantes sous le vide de leurs deux attentes solitaires. L'écriture obstinée déchire les feuilles couvertes de sueur, le piège du langage tordu les presse à la gorge, - "haletantes bêtes cherchant du bout du pied un coin de fraîcheur dans le lit"⁴.

Ecrire: tenir au poing la nuit affolante du désir, "cette blanche voyelle qui (...) aveugle"⁵. Les mots font toujours corps avec les ombres redressées et marchant en plein sens, hors du sens. Ils surprennent tout à coup leurs doigts tremblants et cristallins et les faibles souvenirs qui les font agir: pantins désarticulés. Recherche et esquive au milieu des désirs. Ramification de l'amour ou de la vie? Les mots imaginent mille issues possibles et impossibles. Prisonniers de leur amour qu'il faut inscrire sur le sable blanc, avec les "sons éparpillés dans la chair"⁶. Est-ce possible de tenir un seul vocable? Une simple

²Ibid., p. 56.

³Ibid., p. 110.

⁴Ibid., p. 123-124.

⁵Ibid., p. 67.

⁶Ibid., p. 26.

caresse? Miroirs déchirés par le soleil ardent et ivre.

Auraient-ils eux-mêmes étouffé jusqu'à la mort la passion du sang? Voiles fracassés par des luttes rauques et amères de l'écriture en constante perdition. Rires froids et glacials. Ils ont appris à tuer et à mordre. Ils ont, peut-être, trop cru aux mots d'autrefois. Ils possèdent, chacun de leur côté, une drôle de nuit. Solitudes des monts dans le silence aérien du simple désir de toucher l'éternité: "gouffre d'une fleur⁷", "bruits de feuilles qui se déchirent chant sans mots⁸", simples gestes du corps en éveil, mélodies neuves au milieu du destin journalier. Caresseront-ils un jour toutes les possibilités magiques des cheveux harmonieux? Danse et musique à la fantaisie des corps, amoureux. Les mots pris de vertige dans la nuit assoiffée de lumière folle.

Ils ne connaissent que le bruit et les murmures, les caresses mal-habiles. Tout s'évapore au contact des mots. L'art leur est fruste, violence et déchirure mortelles. Amour de bêtes, "mâchouillant du rêche de friche ou des chiques de lichens⁹", brutes de sable, ils "rote(nt) des éclats de cuir¹⁰". Faudra-t-il toujours habiter ce désert aride, ardent de silences, avec une haleine moisie, sèche de sang? La moisis-

⁷ Ibid., p. 65.

⁸ Ibid., p. 99.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

sure se colle aux mots, à la peau. Ils ont soif et faim, un désert croissant au fond de la poitrine, les "espaces inconnus qui (les) dédoublent déroulent le plein arpège du sang¹¹".

Comment peuvent-ils vivre l'absence et la présence. Ils ne se connaîtront jamais. Les mots et les silences se jouent d'eux, jouer à les aimer. Ils ont l'habitude des jours sans fin. Arbre et radar, ils errent entre les mots qui tardent à s'écrire, ils flottent dans leurs corps, folles épaves au milieu des eaux nocturnes, ils s'aiment "sous la caresse de franchir couloirs de brûlures et crocs là sur ce ventre vers l'autre désir dilacèrent¹²". Le dire les bouscule, les blesse dans "les alcôves d'arômes sous la lave initiatique¹³".

Ils n'ont jamais su véritablement se parler. Comment s'inscrire vraiment dans un langage autre, inconnu? Ils s'attachent à des ombres, à des mots, spectre en lambeaux. Ils marchent dans le crépuscule marécageux d'une vie fantomatique. Les textes sont des rafales de miroirs ou de soliloques amoureux. Les mots libèrent l'indicible à l'intérieur de leur mouvement/vitesse; "de l'autre corps vers l'autre vie nerfs et lanières d'un bûcher - extravagantes forges et ce vertige de ma chair dedans ta chair cris croisés¹⁴". Est-ce l'amour? le désir? Les mots ne donnent jamais ce qu'ils laissent entrevoir, miroiter. Aventure

¹¹ Ibid., p. 37.

¹² Ibid., p. 25.

¹³ Ibid., p. 60.

¹⁴ Ibid., p. 65.

amoureuse et créatrice. Ils se lient dans une confusion poétique, un dialogue de sourds, déchirante naissante, "enfer/enfance¹⁵", il faut briser l'élan même, les erreurs et les folies sont de plus en plus interdites. Ils brûlent fastes et costumes et rejoignent une simplicité corporelle et artistique toujours souhaitée, amour refusé, dissimulé.

Ils se roulent, ivres, sous leur corps, baisers incolores, "lévitantes caresses¹⁶", "guerroyant désir¹⁷". Ils voient naître au milieu "du bond de mâchoires anse d'ancre des hanches asters bruyères en zig-zags dans l'écarlate des reins¹⁸" une présence à jamais absente de leur vie, de leur écriture. Rêves et désirs. Une profusion de mots comme un jaillissement d'étincelles sur le midi de la grève. Ecrire et aimer, ils disparaissent sous ces deux mots; déjà ils ne peuvent plus définir ce qui est geste amoureux et ce qui est écriture. Tout finit par fondre dans la bouche.

L'éphémère de demain les précipite, les touche; ils brûlent à la torche de chaque grain de sable, "du grain de l'écriture¹⁹". Mots remplis d'hésitations, de tensions: écrire, ou plutôt conjuguer et tracer

¹⁵ Ibid., p. 118.

¹⁶ Ibid., p. 37.

¹⁷ Ibid., p. 65.

¹⁸ Ibid., p. 58.

¹⁹ Roland Barthes, op. cit., p. 105: "Un certain art de la mélodie peut donner une idée de cette écriture vocale; mais comme la mélodie est morte, c'est peut-être aujourd'hui au cinéma qu'on la trouverait le plus facilement. Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du

des textes pour la seule fin de "rompre tout exil"²⁰. La fragilité vit entre leurs mains rudes, ils ont vraiment peur de précipiter l'inévitale.

Il y a toujours eu le grand rêve, la chimère folle de la liberté, une fuite éperdue dans l'action vagabonde, une course folle vers l'avant des souvenirs de jeunesse en route vers l'arrière vie où l'espoir scintille difficilement au bout des doigts. Ils aiment et vivent traqués. Un sabbat littéraire jette leurs membres au feu. Les bûchers s'organisent autour d'eux à l'intérieur de musiques funèbres. Les têtes flambent entre des mains squelettiques de cendre. C'est une nuit de peste, une manifestation animale des jours anciens. Des cris brisent les lamentations monotones, les litanies de désespoirs lointains. Les pleurs hantent le langage du feu et la fumée déchire les larmes, "ratures d'âmes chimie d'inconnu jusqu'aux mains des autres mains sang par griffes éperrons chardons oriflamme d'odeurs²¹".

Ils sont voués à un drôle de destin qui les unit autant qu'il les sépare. L'éternel s'en est allé et ils ne croient plus à rien, ils ne veulent plus croire. Douter des mots eux-mêmes et de l'amour, de

"grain" de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocallie, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (...) pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésile, ça caresse, ça rape, ça coupe: ça jouit".

²⁰ Gatien Lapointe, op. cit., p. 80.

²¹ Ibid., p. 28.

leur pérennité illusoire, de leur caractère perfectif. Se refaire à chaque instant, "par vertiges dans les velus d'ombres et de rosée, tout au creux du cou des cuisses des genoux cherchant l'étincelle²²", écrire et tomber en amour à chaque seconde. Effacer toute attente, ô illusion, ô chimère; n'y a-t-il qu'un seul départ possible? La vie serait-elle liée à la solitude des déserts chauds et arides, des montagnes glaciales et enneigées: à un profond et délivrant silence incompréhensible, "danse, danse, éclair en lichens s'évadant dans les métamorphoses²³"? Atteindront-ils, un jour, le geste amoureux de la terre? Espace ivre et vivant... amour et écriture?

Et aujourd'hui, ce n'est que dans cette drôle d'aventure qu'ils se retrouvent vraiment. Les chemins impossibles de la conscience absurde des ongles sur les pierres de la mort inévitable, une autre nuit de misère inquiétante dans la bouche de l'écriture, il leur faut se fuir à l'intérieur de leur propre contradiction, de leur propre perdition. Ici et ailleurs, ils doivent retrouver le geste unique, premier, le moment d'éternité nécessaire, loin de l'enfance à jamais inscrite au coeur même de leur corps: "errante balle aux bruits des feuilles s'agite terre d'enfance²⁴". Une profonde incertitude les ronge encore: une soif intense mêlée de mots et de morts, Silence, "carlingue d'un cri²⁵".

²² Ibid., p. 68.

²³ Ibid., p. 139.

²⁴ Ibid., p. 91.

²⁵ Ibid.

C'est le dur suicide des coeurs disparus, des amitiés qui meurent sans bruits sous la couleur violette de la peste noire. Les souvenirs de mots sortent des yeux ravagés de poussière. Une ancienne sueur couvre les mains tremblantes de fièvre. Un eau de feu perle sur les thorax désertiques. Et à partir de ce moment, ils se sont mis à douter d'eux, de tout, et même du soleil, "grésil d'yeux sous l'éclair cloué, images qui cillent scies vives - (est-ce l'âme? est-ce l'entrée sans retour?)²⁶". Les jours basculent. Ils sentent la fragilité de leur amour, de leur écriture, "et ces embrasements qui balafrerent, et ces chutes au plus loin de l'exil²⁷". L'éphémère s'élève toujours en eux en laissant dans leur bouche un goût de néant et de vide.

Ils sont les acteurs d'un drame amoureux, d'une fascination textuelle, "des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers²⁸":

Ourse, source, sons éparpillés dans la chair - on (les) tient dans l'éperdu d'une montagne sous la brusquerie du vent boule d'yeux et de cheveux roulant du fond des âges, d'un souffle et sans accalmie - glaive choral - (...)²⁹

Pourriture maudite, désert du mot, écriture trop petite, ils ont abandonné une foi insignifiante et des amis d'enfance, ironies et railleries stupides. Tout leur est maintenant permis, mais derrière toutes les folies, toutes les ivresses, il y a ce dur travail des matières, des

²⁶ Ibid., p. 131.

²⁷ Ibid., p. 51.

²⁸ Antonin Artaud, op. cit., p. 20.

²⁹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 26.

moments d'abandon et de souffrance: le temps, la faim, la soif, la solitude, la mort, - "à plat sur (leur) tempe ce sourd hennissement du temps, troupeaux de comètes qui assaillent³⁰".

Ils échangent quelques mots, persuadés que ces simples mots dépassent leur vie éphémère et les rapprochent d'une réalité rugueuse et amère qui peut illusoirement transcender la chair. Tout semble si possible, si fragile; trouver dans l'image le geste, le mouvement, l'ensemble des directions, "épelant la formule, trouant le passage³¹". Ils posent leurs mains sur les draps blancs, ils cherchent à créer une nouvelle forme, ils doivent trouver quelque chose, le saisir, textes ou corps, la réalité des mots.

Le visage noir de terreur absurde, les membres de fer, ils regardent péniblement une averse, amour de lumière aqueuse, regard ou miroir de sang. Sont-ils vraiment amoureux? partie intégrante de l'écriture? Une marche de sable dans le cristal bleuté, une noce de ruptures. Le texte amoureux dérive, entre ses mots, ses sexes: corps littéraires, "androgyne(s) cellule(s)³²", "carrefour d'échanges dans le mâle et le femelle³³", éclats de verre noircis par la disparition du sommeil. Ils ~~se~~ sourient dans le froid de la nuit, ombres déchirées, être pétrifiés par la peur ou la surprise.

³⁰ Ibid., p. 123.

³¹ Ibid., p. 17.

³² Ibid., p. 23.

³³ Ibid.

L'amour et les textes prolifèrent au hasard des rencontres, aimer, comme écrire, ils se poursuivent au cœur de leurs désirs, de leurs exigences amoureuses, textuelles. Ils meurent dans des cheveux parfumés, confidences du corps. Ils défont les gestes profanes, la création des murs, l'exigence de pierres et de mots. Il leur faut sentir le frisson langagier où l'absence trompe la présence, instant d'amour de création, "palpant sur les murs du caveau la très noble courbe, déchiffrant l'écriture de l'hirondelle³⁴". Solitude, demain, toujours plus près du dernier mot à souffrir, à écrire, exil de la parole, douceur du langage, du son. Voyageurs des sables et des dunes de cristal, éternels exilés, ils savent traverser les nuits scorbutiques, les villes pestiférées, glisser sur les murs frémissants de sonorités.

Un mot, un geste les quitte sous un parfum âcre et nauséabond, dans des assourdisants craquements. "I du cri qui se cristalise³⁵" sous leur corps épuisé. Une féerie de mots anime les corps inertes. Le cristal effleure la mer et danse dans les yeux: où est la mer? où est le cristal? où finit l'un et commence l'autre? Et le soleil excessif qui peut tout brûler instantanément d'un moment à l'autre! L'écriture donne à l'image même de la vie des mots à la limite même de leur combustion, sons bruts, sauvages et hautement humains. Leurs poumons inhalaient sans cesse un parfum violet qui fume de leurs doigts. L'eau se déchire, masques brisés contre la vulgarité des corps en décomposition,

³⁴ Ibid., p. 47.

³⁵ Ibid., p. 93.

folie de l'écriture où flotte une espèce de vertige vaporeux, des ombres sur les murs jaunes et sales, des tableaux sauvages sous l'ennui du silence nocturne.

Les mots arrachent des pas à leurs pieds, à leurs bras qui se cherchent amoureusement, histoire de se reconnaître encore une fois. Ils seront alors jugés, condamnés, méprisés. L'incertitude les caresse, la folie les côtoie. Ils seront déchus, décapités; tant d'aînés furent guillotinés par de belles jeunesse: déchirante infortune, dououreux destin. La peste les guette. Le cristal mord le sang, égarement de tout instant, "cri d'azur giflant sec - les tristesses les passions la fatale infirmité³⁶". La vie serait-elle une douce litanie de mots amoureux? Les paradis sont toujours perdus ou artificiels. Ils retrouvent leur place intacte et inchangée. Une nouvelle terre d'exil et quelques oasis d'images, de mots, "lieu de la négation et de l'absence mais aussi de la conscience de soi dans la mort où l'on se fait³⁷".

Le caractère factice des mots tue et révèle, passion de l'écriture, les mots sont là, ils les sentent au fond d'eux-mêmes, s'articuler et se désarticuler, traqués constamment par la mort et le silence, par le dérisoire et puis l'absence. Les textes ne pourront jamais prendre racine. Ils ne sont que des réminiscences de l'amour, du langage, "sertissant le cœur le nymphéa, l'anémone, le furtif pourpier³⁸". Ils

³⁶ Ibid., p. 132.

³⁷ Philippe Sollers, op. cit., p. 70.

³⁸ Gatien Lapointe, op. cit., p. 123.

prolifèrent désormais avec de faibles phonèmes, comme des funambules au-delà de la vie et de la mort, du passé et de l'avenir, sur la corde raide de l'existence, de l'amour. Ils sont constamment menacés, constamment enivrés, traqués autant par la présence que par l'absence, ni commencement, ni fin dans l'instant s'ouvre une nouvelle harmonie: "le sacré et la parole dans l'espace de l'extrémité du désir³⁹".

Les lamentations monotones les poursuivent à l'intérieur de leurs yeux, - fumée de cadavres. Ils s'attachent dans les contingences de l'amour et de l'écriture. La boue se colle à leurs pieds et Sisyphe roule toujours son rocher, "sans sursis, sexes éperdus plus aigu mordre fou mât dans l'~~amas~~ scellé de la nuit⁴⁰". Chaque mouvement d'écriture les ramène inévitablement sur les plages du néant, sur le vide de l'activité littéraire et amoureuse. Ils marchent sur un sable brûlant où la course devient à la fois infinie et dérisoire. L'amour et l'écriture naissent et disparaissent dans le fracas de l'absence et du silence. Il s'agit de se faire "autre infiniment"⁴¹. L'amoureux et le poète se confondent dans leurs défauts, ils écrivent et fuient leur amour. Aimer et écrire, comme des "orphées fraternels"⁴².

³⁹ Maurice Blanchot, L'entretien infini, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 56.

⁴⁰ Gatien Lapointe, op. cit., p. 123.

⁴¹ Ibid., p. 11.

⁴² Ibid.

CONCLUSION

Arbre-radar de Gatien Lapointe apparaît comme une véritable machine désirante, amoureuse, créatrice dont le "fonctionnement" est étroitement lié aux rouages du "corps-alambic¹", à une écriture où les corps de toute nature, les éléments linguistiques, sémiotiques et même symboliques se réduisent à des lignes, des traits, des matières sonores: des intensités de vitesses différentes capables de se capturer, se connecter, c'est-à-dire aptes à renverser, déchirer, ouvrir les corps et les mots afin qu'ils fassent "carte", constituent un "rhizome", se tournent vers le "plan de consistance ou d'immanence". On se retrouve au milieu de "glissements sans fins²" que la conjugaison des forces corporelles et linguistiques créent à l'aide de "perversions" créatrices, de mouvements "minoritaires": les seuls qui puissent véritablement dégager, ces derniers, des strates ou de "la fatalité décalquée³".

L'écriture de Lapointe, comme "corps-alambic" ou processus de déstratification tentant d'échapper à toute compensation symbolique ou spirituelle qui risque, à tout moment, de rabattre l'écriture poétique sur un calque, un modèle, ("c'est toujours l'imitant qui crée son modèle, et

¹Ibid., p. 51.

²Armand Guilmette, op. cit., p. 68.

³Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 38.

l'attire⁴") et de bloquer ses lignes phonétiques, corporelles: son "lacis de phosphènes de phonèmes frayant outre-sens⁵", tente de "reporter toujours le calque sur la carte⁶", d'étaler constamment les corps et les mots sur une seule et même surface frémissante et matériellement intense. Ainsi, tout ce processus, ce travail de l'écriture se fait entre les corps et le langage et implique la conjugaison de traits et de matières, qu'ils soient de nature corporelle ou linguistique, afin d'éviter la fermeture de ces derniers et de permettre à l'écriture d'être véritablement libératrice et créatrice.

Deux côtés sont ainsi dessinés, l'un servant de frontière à l'autre. Les corps empêchent, en quelque sorte, la prolifération textuelle de se perdre à l'intérieur d'une cacophonie incompréhensible, hors "communicative", en la reterritorialisant sur les tensions, les désirs, les frémissements, les contacts des corps, tout le jeu érotique et les luttes de la vie. Le langage, de son côté, protège la prolifération corporelle, l'étalement des corps, leurs esquives sans fins, en la reterritorialisant, à son tour, sur des éléments linguistiques ou sémiotiques. L'agencement corps/langage possède donc une face tournée vers les strates - langue et organisme - et une autre vers le plan de consistance sur lequel se joue toute l'aventure créatrice du poète. On retrouve, dans Arbre-radar, deux faces comme le recto et le verso de la même page, l'arbre et le radar, l'organique et l'anorganique, l'une, comme le suggère Roland Barthes,

⁴Ibid., p. 40.

⁵Gatien Lapointe, op. cit., p. 75.

⁶Gilles Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 40.

"sage, conforme, plagiaire (et une autre), mobile, vide⁷", ouverte et prête à faire filer et vibrer tout le devenir de l'écriture.

On touche ici le processus de création de Lapointe qui se joue, d'une part, en connectant le jeu érotique des corps aux esquives phonétiques de l'écriture et, d'autre part, en se rivant, lui-même, aux forces vives de l'existence et aux enjeux de l'écriture où "l'on (devient) soi-même un signe⁸" et qui passe également par le renoncement de "l'autre", son éloignement infini, et la dépersonnalisation de son "je". Le texte aborde sa frontière corporelle et sonore, d'où une "extériorité de l'écriture se dévoile, une brèche s'ouvre, se fait saisir et où rien n'est fait, tout est à "peupler⁹", à connecter avec ce "dehors" du langage.

L'écriture entre ici littéralement en contact avec son "dehors", son "extériorité", "la table des métamorphoses", son "désert à peupler", le lieu de "l'inter-dite", de "l'in-dicible", avec cet espace, si puis-je dire, que toutes ces mystérieuses formules que j'ai rencontrées parmi les "théoriciens de la littérature" et qui m'ont aidé, multiplié, tentent de décrire. Toutes ces formules expriment, chacune à sa façon, cet état d'errance qu'atteint toute écriture qui se propose de faire du langage la matière et le corps de son expérimentation, ce que la poésie "moderne" (issue de Mallarmé s'il faut absolument donner une référence

⁷ Roland Barthes, op. cit., p. 14.

⁸ Philippe Sollers, op. cit., p. 92.

⁹ Armand Guilmette, op. cit., p. 63.

à ce renversement¹⁰) revendique.

À partir de cet "instant", l'acte d'écriture rejoint l'aventure humaine, amoureuse, celle qui s'inscrit, à tout moment, dans l'existence même d'une "parole" imparfaite, toute tremblante des premières caresses, incertaine. On n'est plus maître de rien, tout bascule, l'exigence de l'écriture dépouille le poète, le détourne à tout jamais des anciennes assises. Et, c'est sans doute ici que l'on rencontre littéralement toute la profondeur de la poésie de Gatien Lapointe, celle qui reste à la surface de toutes choses, en contact direct avec tout ce qui l'interroge, "va plus vite que la mort"¹¹", le multiplie à chaque instant.

¹⁰ Mallarmé, c'est une "date", un point de repère qui "n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais". Gilles Deleuze et F. Guattari, Mille plateaux, p. 471.

¹¹ Gatien Lapointe, op. cit., p. 99.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Gatien Lapointe

Arbre-radar, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1980, 148p.

"Corps de l'instant (fragments)", dans Arcade, n° 1, 1982, pp. 27-31.

Ode au Saint-Laurent précédé de J'appartiens à la terre, Montréal, Editions du jour, coll. "Les poètes du jour", 1963, 94p.

Le premier mot précédé Le pari de ne pas mourir, Montréal, Editions du jour, coll. "Les poètes du jour", 1970, 103p.

ÉTUDES

Audet, Noël, "La nouvelle poétique de Gatien Lapointe, dans Le Devoir, 3 mai 1980, pp. 23-24.

Bonenfant, Joseph et Bernard Pozier, "Gatien Lapointe, l'enfance-radar", dans Lettres québécoises, n° 33, printemps 1984, pp. 23-25.

Guilmette, Armand, "Une poésie du geste", dans Vie des arts, Vol. 26, n° 104, automne 1981, p. 87.

Lafond, Guy et François Ricard, "Pour non-liseurs", dans Liberté Vol. 23, n° 3, mai-juin 1981, pp. 91-94.

Lamontagne, Gilles, "Gatien Lapointe: Arbre-radar", dans Livres et auteurs québécois 1980, Editions des Presses de l'Université Laval, 1981, pp. 111-113.

Lemaire, Michel, "La poésie/Gatien Lapointe: du pays à l'écriture", dans Lettres québécoises, n° 18, été 1980, pp. 24-26.

Pozier, Bernard, "Gatien Lapointe: l'homme en marche", dans Le Devoir, le samedi 28 avril 1984, pp. 51-52.

Smith, Donald, "Le corps est aussi un absolu: une entrevue de Donald Smith avec Gatien Lapointe", dans Lettres québécoises, n° 24, hiver 1981-82, pp. 52-63.

OUVRAGES THÉORIQUES

Artaud, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1964, 251p.

Barthes, Roland, Critique et vérité, Paris, Editions du Seuil, coll. "Tel quel", 1966, 79p.

Id., Le grain de la voix entretiens 1962-1980, Paris, Editions du Seuil, 1981, 344p.

Id., Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1973, 128p.

Blanchot, Maurice, L'entretien infini, Paris, Editions Gallimard, 1969, 640p.

Id., L'espace littéraire, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1955, 379p.

Id., Le livre à venir, Paris, Editions Gallimard, 1959, 308p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, Capitalisme et Schizophrénie: Mille plateaux, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1980, 697p.

Id., Kafka: pour une littérature mineure, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1975, 157p.

Id., Rhizome, Paris, Editions de Minuit, 1976, 76p.

Guilmette, Armand, Gilles Deleuze et la modernité, Trois-Rivières, Editions du Zéphyr, 1984, 164p.

Nietzsche, Friedrich, La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque, Paris, Editions Gallimard, coll. "Idées", 1938, 184p.

Sollers, Philippe, L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1968, 190p.

OUVRAGES DIVERS CITÉS

Melançon, Robert et Paul-Marie Lapointe, "L'injustifiable poésie", dans Etudes françaises, avril 1980, pp. 81-102

Turcotte, Elise, Dans le delta de la nuit, Trois-Rivières, Editions des Ecrits des Forges, 1982, 61p.