

Bouche rouge : livre d'art et d'amour

Anna Paola Mossetto

Volume 17, Number 3 (51), Spring 1992

Paul-Marie Lapointe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200978ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200978ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mossetto, A. P. (1992). *Bouche rouge* : livre d'art et d'amour. *Voix et Images*, 17(3), 446–457. <https://doi.org/10.7202/200978ar>

Article abstract

Résumé

L'analyse des rapports se nouant entre les treize poèmes de Paul-Marie Lapointe et les treize lithographies de Gisèle Verreault dans *Bouche rouge* est conduite à partir du postulat, posé par Youri Lotman et Boris Gasparov, d'une relation d'isomorphisme entre l'organisation rhétorique du verbal et celle de l'artistique. On peut ainsi concevoir l'établissement d'un système bipolaire, entre les poèmes et les images, qui permettrait d'éviter une traduction simplement linéaire entre les deux termes et qui instituerait une "traduction rhétorique", les objets sémiotiques en question sont pris en deux types de juxtaposition: un rapport métonymique où le thème (le texte écrit) recevrait du rhème (les dessins) une orientation plus précise (ici, la formalisation de la femme génératrice); et un rapport métaphorique où le thème engendrerait une nouvelle signification grâce au rhème (ici, la création artistique de la femme du poète).

Bouche rouge: livre d'art et d'amour

Anna Paola Mossetto, Université de Turin

L'analyse des rapports se nouant entre les treize poèmes de Paul-Marie Lapointe et les treize lithographies de Gisèle Verreault dans Bouche rouge est conduite à partir du postulat, posé par Youri Lotman et Boris Gasparov, d'une relation d'isomorphisme entre l'organisation rhétorique du verbal et celle de l'artistique. On peut ainsi concevoir l'établissement d'un système bipolaire, entre les poèmes et les images, qui permettrait d'éviter une traduction simplement linéaire entre les deux termes et qui instituerait une « traduction rhétorique ». Les objets sémiotiques en question sont pris en deux types de juxtaposition: un rapport métonymique où le thème (le texte écrit) recevrait du rhème (les dessins) une orientation plus précise (ici, la formalisation de la femme génératrice); et un rapport métaphorique où le thème engendrerait une nouvelle signification grâce au rhème (ici, la création artistique de la femme du poète).

Dès le début de son œuvre de création littéraire, les arts plastiques ont exercé une séduction certaine sur Paul-Marie Lapointe, ce que la critique n'a pas manqué de souligner en des termes plutôt vagues comme ce « poète pictural » que Jean-Claude Dussault¹ assigne à l'auteur en 1951 à propos du *Vierge incendié*. En quarante ans de parole-événement et de silence-suspense, les exégètes ont eu le temps d'affiner leurs instruments et de les exercer sur des textes poétiques qui n'ont fait que solliciter de plus en plus les rapprochements entre le verbal et le visuel. Depuis l'analyse d'André Vachon portant sur le paradoxe produit par l'épiphanie d'un « langage figuratif » dans « une poésie purement, simplement poétique² », l'accent est principalement mis — bien qu'ayant recours à des dénominations différentes —, sur

-
1. Jean-Claude Dussault, « Lecteurs, la parole est à vous », *Le Haut-Parleur*, 14 avril 1951, p. 4.
 2. Georges-André Vachon, « Fragment de journal pour servir d'introduction à la lecture de Paul-Marie Lapointe », *Livres et Auteurs canadiens*, 1968, p. 235.

la présence des «mots-choses» qui créent des effets d'instantanéité, avec suspension du processus linéaire de l'écriture³.

«Collage syntaxique», lance Guy Laflèche⁴, tandis qu'André-G. Bourassa applique l'heureuse étiquette de «style prismatique ou pointilliste⁵». Mais c'est surtout Jean-Louis Major qui explique «la simultanéité du style substantif» chez Lapointe quand il observe que, «tant que dure la nomination, l'énonciation se tient tout entière en ce qu'elle nomme. Dès qu'intervient le verbe, une distance interrompt la perception immédiate⁶». Le contraire de la description ou de la dénonciation rendue possible par la contraction de la dimension temporelle en résulte et la primauté de l'espace s'affirme.

Pierre Nepveu a bien saisi cette pratique de la représentation qui «paraît découler directement de la valorisation de la surface et de l'imédiat⁷». Il y reconnaît le régime de la pure extériorité, axé sur la prédominance des procédés parataxiques, le ton de l'évidence et l'acuité du regard. De plus, son étude met en relief le rôle joué par «l'effet de tableau» dans le décrochage du langage poétique par rapport à tout contenu référentiel univoque.

Presque à la même époque, parcourant les sentiers de la sémiologie, Jean Fisette arrive à des conclusions analogues. Nous lui devons la démonstration au niveau du syntagme nominal (où il a vérifié la fréquence de la particule «de» par rapport aux autres formules de la détermination) du fait que «le mot n'est jamais rendu à l'état de *lexème*, où l'on pourrait lire sa «fin», sa «clôture»; le mot «reste toujours à l'état dynamique de *sémème*⁸», ce qui permet l'ouverture à l'infini du sens référentiel sans une prédominance nette parmi les isotopies possibles. Cette ambiguïté de la sémiosis dans une écriture qui veut concurrencer le visible n'est pas sans rappeler les principes fondamentaux de l'art abstrait où est rejetée la représentation de la réalité extérieure et où la création plastique est conçue comme un agencement de

3. Cf. Noël Audet, «La terre étrangère appropriée», *Voix et Images du pays*, avril 1969, p. 38.

4. Guy Laflèche, «Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe», *Études françaises*, vol. VI, n° 6, novembre 1970, p. 409.

5. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 287.

6. Jean-Louis Major, *Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 93.

7. Pierre Nepveu, *Les Mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 262.

8. Jean Fisette, *Le Texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 73.

structures formelles prioritaires par rapport au contenu événementiel, voire aux insertions historiques.

Le recours à la formulation géométrique chez Paul-Marie Lapointe est assez significatif; en témoigne la spatialisation constante du texte depuis les «poèmes-rectangulaires» du *Vierge incendié* jusqu'aux *écriturEs*, où les mots se croisent «dans les distorsions possibles de toutes formes carrées, rectangulaires, autrement géométriques⁹». Il s'agit d'une tendance générale de l'œuvre de ce poète qui, ayant pris l'apparence d'un système dans *Tableaux de l'amoureuse*, risque d'aboutir, selon l'opinion de Robert Richard, à «une marque qui serait coextensive à la surface qu'elle marque; cette marque devient non-marque, signe qui est non-signé, car disparaissant sous sa propre totalité¹⁰».

On pourrait se demander si la conclusion à laquelle aboutit cette critique des *Tableaux* («cette poésie se contemple en reflet narcissique») ne tient pas au fait qu'elle porte exclusivement sur les poèmes privés, dans les éditions de L'Hexagone, de leur point de départ pictural: les œuvres de Gisèle Verreault. C'est une considération qui nous est inspirée par *Bouche rouge*, recueil paru deux ans après *Tableaux*, dont il semble s'inscrire comme prolongement, vu la reprise de certaines constantes thématiques et formelles, mais dont il diverge par l'antiphonaire qui est instauré entre les treize textes poétiques de Lapointe et les treize lithographies de Gisèle Verreault.

Ce ne sont plus des vers composés d'après la peinture: ils surgissent en même temps que les dessins, s'inscrivant en alternance, les interrogeant, leur répondant, échangeant leurs rôles. Sur la genèse de ce livre le poète s'est ainsi expliqué:

Les poèmes sont faits à partir d'une «connaissance» de ce que seront les gravures, non à partir des gravures mêmes; en fonction d'un projet commun avec Gisèle, mais pas à partir d'œuvres préexistantes comme pour *Tableaux de l'amoureuse*. *Bouche rouge*, c'est une idée qu'on a eue ensemble, et chacun a travaillé de son côté. Mais sachant bien ce que l'autre allait faire. Dans mon cas, en partant de tout l'univers féminin, d'une femme, des femmes, de la femme¹¹.

Retenons tout d'abord cette notion de «projet commun» qui ne renvoie pas seulement à «l'idée qu'on a eue ensemble», mais aussi à

9. Paul-Marie Lapointe, «Écritures/Poésie/1977. Fragments/Illustrations», *La Nouvelle Barre du jour*, n° 59, octobre 1977, p. 53.

10. Robert Richard, «La poésie pense», *Études françaises*, vol. XVI, n° 2, avril 1980, p. 66.

11. Robert Mélançon, «L'injustifiable poésie», *ibid.*, p. 100-101.

cette intimité instituée par les dimensions mêmes du livre, sa destination, sa matérialité, l'espace transitif qu'il crée jusqu'à dessiner un cercle, un cénacle pour initiés: «Nous voulions un livre minuscule, nous fabriquer pour nous-mêmes un petit livre. Puis, il s'est transformé et nous l'avons fait pour cent lecteurs¹²». Le rendez-vous à deux se métamorphose en un carrefour de multiples accords.

À maints égards, on peut ainsi parler d'un «livre d'amour», comme on dirait des «lettres d'amour» articulant les relations littérature/signes graphiques/correspondance. Et, bien sûr, amour en toutes lettres se déclarant parfois de façon patente tel que dans le titre, cette double métonymie anatomique et chromatique d'Éros (Éros ne s'alimente-t-il pas proprement et métaphoriquement par «la bouche» et par «l'autre bouche»?); d'autres fois s'insinuant, presque subrepticement, dans le «physique» du livre, pour le dire avec Butor à la suite de Mallarmé¹³.

Car *Bouche rouge* est essentiellement un livre d'artiste; il n'y a pas eu de tirage ordinaire, puisqu'il était absolument impossible d'éliminer un des éléments qui le constituent sans le dénaturer profondément.

Robert Mélançon décrit ainsi ce livre:

Bouche rouge est un petit livre de 10 x 16 cm qui se glisse dans un étui de plexiglas. Ce très petit format et la reliure rigide renforcée de nerfs en relief lui confèrent le caractère d'un objet intime, presque secret; on l'ouvre des deux mains, faute de quoi il se referme, en le tenant au creux des paumes comme une chose précieuse. Le luxe des matériaux — reliure pleine peau rouge chinois, dorée à l'or fin 22 K, disait le prospectus, un papier pur chiffon de Rives d'un poids inusité pour un si petit format — semble vouloir motiver le lieu commun du «joyau» par lequel on désigne banalement tout objet précieux¹⁴.

Tout en participant à l'essor considérable que le «livre d'artiste» (il faudrait dire «livre d'artistes») connaît au Québec depuis une vingtaine d'années¹⁵, cet ouvrage constitue un exemple significatif d'édition artisanale. Le papier fin, la composition de beaux caractères d'imprimerie, le tirage des gravures originales, la reliure d'art, tout est fait à la main et cela contribue à engendrer l'impression d'une harmonie intérieure envoûtante, parfaitement dans l'esprit du témoignage rendu par un grand protagoniste de la production typographique polyartistique, Roland Giguère:

12. *Ibid.*, p. 101.

13. Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 101.

14. Robert Mélançon, *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, 1987, p. 69.

15. Jean-Marcel Duciaume, «Le livre d'artiste au Québec: contribution à une histoire», *Études françaises*, vol. XVIII, n° 2, automne 1982, p. 95.

Le livre est une passion, autant pour celui qui l'écrit que pour ceux qui le composent, l'impriment, le relient et, parfois, le lisent. Il est certain qu'il y a là une magie de la lettre et de l'encre qui se déploie sur le papier, entre les vergeures, en filigrane, dans les marges mêmes¹⁶.

Bouche rouge contribue à cette harmonie en évitant l'effacement de la notion de livre, contrairement aux publications du même genre qui, en mettant l'accent sur les illustrations, tendent à se transformer. La réduction du format, la maniabilité, la reproduction limitée ajoutent un appel physique de tendresse au charme de ce livre-objet, appel dont on dirait qu'il porte lui-même, en abyme, la marque: la réitération du déterminant «petit¹⁷» fonctionne, en effet, comme la miniaturisation, au plan de l'énoncé, de toute l'instance affective qui préside à l'œuvre.

Nous sommes donc amenés à nous interroger sur le secret de cette consonance manifeste malgré la dualité des textes poétiques et des pièces iconographiques, relevant de codes distincts. Comment expliquer la cohérence des poèmes et des lithographies, sans bâtir un rapport de complémentarité entre les deux systèmes où l'image serait l'illustration du texte, ou bien le texte serait l'explication de l'image? En effet, poser la question en termes de traduction ou de transposition (c'est-à-dire considérer la gravure comme une sorte de langue particulière ou de genre littéraire) ne rend compte que d'une partie des relations possibles entre la littérature et les autres arts.

L'emploi fréquent d'un vocabulaire tiré des sciences du langage pour évaluer des phénomènes musicaux, plastiques ou cinématographiques, crée l'illusion de la priorité de l'écriture sur les autres signes. Mais, comme nous le rappelle Michel Butor, «le texte écrit étant déjà graphisme», il est impossible de lui accorder la moindre antériorité historique:

Le seul «original» serait la page blanche, le silence, ou plutôt l'espace et la durée, la blancheur même de la page, l'établissement du silence étant déjà déterminés par les événements qui doivent s'y produire, sol à partir de quoi peinture, musique et texte, entre autres, se répartiraient les tâches¹⁸.

Admettre l'existence d'un rapport de description entre poèmes et dessins serait poser l'existence d'un sens préalable indépendant du

16. Roland Giguère, «Une aventure en typographie: des Arts graphiques aux Éditions Erta», *ibid.*, p. 99.

17. Dans dix poèmes sur treize on lit: «doigts minces», «petits pieds», «petits seins», «petite mère», «idole minuscule», «mince filet de sang», «petit cercle de feu», «petite forêt vive», «l'eau mince», «petit arbre».

18. Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 440.

signifiant; par contre, nous sommes conscients du rôle actif joué par ce dernier dans la production du sens surtout dans le domaine artistique. Considérer l'image comme inféodée au texte ou, à l'inverse, lui donner préséance, ne nous semble pas plus satisfaire aux conditions qui créent le contexte spécifique du «livre d'artiste», qu'on doit reconnaître, selon l'expression de René Payant, «comme lieu d'une construction, et non de simple inscription-exposition de textes adjoints ou non à des images¹⁹». Le livre, qui est un phénomène littéraire, devient matière artistique et nous assistons à un débordement de l'activité plastique dans le champ du livre.

De plus, *Bouche rouge* appartient au plus moderne des deux modèles de «livre d'artiste» qu'examine René Payant, c'est-à-dire à celui qui joue avec la succession des pages, dénotant simultanément la nature spatiale et temporelle du livre lui-même, contrairement à la tendance de l'album où le rythme est figé par la page iconographique qui s'offre, de façon autonome, à la contemplation. Une fois déterminé ainsi «le génie du lieu» de ce rendez-vous des textes et des images, il convient d'examiner de plus près quelle sorte de rencontre, d'échange, va se produire entre les deux partenaires. Le postulat, posé par Iouri Lotman et Boris Gasparov, d'une relation d'isomorphisme entre l'organisation rhétorique du verbal et celle de l'artistique nous paraît ici pertinent. Ils affirment que la similitude fondamentale de n'importe quelle construction raisonnante «est, au minimum, sa double composante sémiotique. Chaque construction raisonnante est, en effet, composée, au minimum, de deux informations sémiotiques organisées de façon immanente et de nature différente²⁰».

Ces observations permettent de postuler l'existence d'un mécanisme commun qui assure la communication des «deux constructions immanentes textogènes, éloignées d'une manière limitée l'une de l'autre dans un rapport sémiotique». On peut donc concevoir l'établissement d'un système bipolaire entre les images et les poèmes réunis dans l'unité spatio-temporelle du livre (tout en reconnaissant l'opposition sémiotique due à leur hétérogénéité structurelle, l'une renvoyant à des signes verbaux, l'autre à des signes iconiques).

Ce système permettrait non pas une simple traduction linéaire réciproque des deux termes, mais ce que Lotman et Gasparov appellent

19. René Payant, «L'émancipation du livre d'artiste», *Études françaises*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1983, p. 121.

20. Iouri Lotman et Boris Gasparov, «La rhétorique du non-verbal», *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, UGE, coll. «10/18», 1979, p. 76.

«une traduction rhétorique²¹», pour désigner ce mécanisme à l'œuvre dans l'élaboration de nouvelles communications, qui est réalisé par l'interdépendance de deux objets sémiotiques formant une structure interliée et conduisant à une situation d'intraduisibilité réciproque (situation rhétorique). Le caractère bipolaire de la situation rhétorique pourrait être comparé à la bipolarité de la structure de l'énonciation dans le langage naturel. Cette structure, en effet, se compose du thème (ou présupposition: information initiale supposée connue au moment de l'énonciation) et du rhème, soit une nouvelle information mise en relation avec le thème²².

Ces textes écrits et ces lithographies sont interprétables comme des objets sémiotiques correspondant à cette situation rhétorique: leur rapport n'est pas donné une fois pour toutes, chaque objet pouvant changer son statut fonctionnel dans le système des signes. Cependant, en l'absence d'une classification constante des objets sémiotiques, «il s'impose, dans chaque cas de juxtaposition, de placer les objets dans des relations hiérarchiques pour leur donner un statut non identique²³».

Le corpus des poèmes sera donc présenté comme «primaire» pour des raisons uniquement pragmatiques. Ce choix se justifie d'une part en raison de la modalisation imposée par le lieu de rencontre, «le livre», subsumant le sous-texte verbal et le sous-texte pictural en un «Texte» (c'est-à-dire représentation sémantique d'un discours) éminemment littéraire; d'autre part, ce procédé permet au lecteur de se fonder sur l'ensemble des connaissances qu'il a de la poésie de Paul-Marie Lapointe comme d'une information de base (qu'on peut nommer, avec Lotman et Gasparov, «thème de situation rhétorique»), après une lecture-vérification des poèmes en question pour décider de l'homologie avec ceux d'autres recueils publiés préalablement. Les dessins auront donc le statut de «rhème», s'opposant au premier terme et introduisant une information additionnelle relativement au premier objet rhétorique.

Il reste maintenant à définir le type d'interdépendance qui réunit les éléments en question. Supposons d'abord un rapport métonymique, concrétisé dans la contiguïté physique des poèmes et des lithographies.

Lors de la juxtaposition métonymique, écrivent Lotman et Gasparov, l'objet primaire est perçu comme complexe, polyvalent,

21. *Ibid.*, p. 77.

22. *Ibid.*, p. 79.

23. *Ibid.*, p. 80.

non discret, comme un objet qui doit recevoir des limites et une orientation déterminées grâce à la juxtaposition²⁴.

L'interchangeabilité du verbal et du visuel est signalée par le titre lui-même. Les lecteurs de Paul-Marie Lapointe reconnaissent facilement «la bouche» comme un des mots clés de sa poésie. Associé au déterminant «rouge» ce terme renvoie à la thématique de la libération érotique qui, depuis *Le Vierge incendié*, habite ses vers suivant une vaste gamme de nuances: du dévoilement de sujets tabous, à la vision cosmique et heureuse de la femme, de l'impuissance à la jouissance donnée comme coupable et à la représentation mythique de la sexualité²⁵.

La mise en relief, par le titre, d'une partie du corps féminin rappelle, en outre, presque comme une synecdoque, le procédé d'éparpillement des attributs physiques de la femme souvent utilisé par le poète, ce qui provoque non pas la dispersion mais le gigantisme de l'objet du désir. On peut compter dans ce recueil cinquante-sept occurrences de termes renvoyant à des parties du corps féminin, dont quatorze apparitions du mot «bouche».

L'érotisation de la bouche se fait aussi par l'évocation de la vulve, par la voie indirecte de la dénomination «l'autre bouche»²⁶ (P 1), où l'atténuation litotique se révèle une fois de plus une figure de mise en valeur; ou bien dans des images explicites telles que «le joli ventre à bouche rouge» (P 3), «bouche rouge/ au regard fauve» (P 9), «bouche au pelage / poignardé» (P 11), etc. Il s'instaure ainsi une bipolarité entre la bouche première qui «dévore, mord, avale»²⁷, lieu d'entrée, d'engouffrement, d'anéantissement (c'est le sens mis en vedette dans un endroit privilégié comme l'épigraphe: «dans la pierre éclatée / avance la bouche de la reine Tiy / que par elle soit bu mon sang / jusqu'à la fin des temps») et la bouche seconde, endroit de naissance et de renaissance, que le poète appelle «amoureuse petite mère» (P 4), «bouche sacrée» (P 2), et où il situe la ritualisation du cycle éternel: «de l'autre bouche / aux lèvres en leur fourrure / roses au matin renaît / le soleil» (P 1).

24. *Ibid.*, p. 81.

25. Plusieurs critiques ont analysé ce thème chez Lapointe. Voir entre autres: Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, Montréal, H.M.H., 1969, p. 67-76; Axel Maugey, *Poésie et Société au Québec (1937-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1972, p. 135-145; Pierre-André Arcand, «*Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe», *Voix et Images du pays*, avril-juin 1974, p. 11-38.

26. Les pages de *Bouche rouge* n'étant pas numérotées, nous indiquons la référence de nos citations de vers tirés de ce livre avec la lettre P (pour *Poème*) suivie du numéro du poème.

27. Guy Lafèche en particulier a examiné les occurrences de ces verbes dans les précédents recueils de Paul-Marie Lapointe (*op. cit.*).

Passons maintenant à l'examen de l'iconographie de *Bouche rouge* par Gisèle Verreault: d'abord elle est « isomatérielle », « constituée d'une seule matière de l'expression » (la technique lithographique) et « isographique », « organisée pour elle-même et non dans l'optique d'une participation de la matière du contenu à la reconnaissance de signes iconiques²⁸ ». Le message visuel s'émancipe de la tyrannie de l'iconique, d'où la nécessité de se rapporter aux modalités de fonctionnement interne du signifiant plastique autonome. En prenant comme points de repère les trois séries d'axes indiquées par le Groupe Mu nous considérons la couleur (ici les valeurs du blanc et du noir); la forme (ici: cercle, carré, triangle, ellipse, lignes, points, surfaces); la spatialité, caractérisée par la dimension relative (grande, petite), par la position (par rapport au cadre: haut, bas, gauche, droite) et par l'orientation (vers le haut, vers le bas).

Lors du découpage sémiologique des dessins, on peut aisément remarquer que tous ces éléments ont tendance à se structurer selon des modalités analogues à celles qui dirigent le discours amoureux chez Lapointe. C'est bien la fantasmagorie de la femme: le titre sert d'affiche sémantique aux dessins aussi. Le sens résiduel s'impose, en outre et malgré tout, véhiculé par l'intrusion d'éléments iconiques évoquant toute une symbolique féminine et sexuelle: la bouche, le croissant de lune, le tacheté d'un manteau de fauve, des empreintes de derme et de poils, des coquillages, des étoiles de mer.

Leur dislocation les donne comme frappés d'étrangeté, mis en relief, en toutes sortes de relations, soutenant une imagerie étrange et concrète à la fois. Malgré la brutalité de l'ingérence des éléments référentiels et la tentative toujours vaine de faire apparaître des tracés géométriques (triangles et ronds surtout), les formes flottent dans le blanc de la page, sans parvenir à une symétrie dans la composition de la spatialité ou à des agglomérations définitives. Quant au partage du noir et du blanc, la victoire dans leur conflit n'est jamais définitive: la juxtaposition de leurs tons passe à travers plusieurs variétés de clairs-obscurs, les frontières étant incertaines, dentelées, avec des éclats de blanc dans le noir le plus foncé et des taches noires fuyant dans les surfaces claires.

Ce sont surtout les procédés conjugués du reflet, du dédoublement, du télescopage qui permettent aux lithographies de Gisèle Verreault de rejoindre la poésie de Lapointe et de définir une dimension commune.

28. Groupe Mu, « Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle », *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 185-186.

Ici, malgré l'impossibilité pour l'observateur de saisir l'ensemble de la représentation (on dirait qu'on a découpé et mélangé au hasard les agrandissements des détails d'un sujet qui reste globalement mystérieux, quoique allusif), le sentiment de la totalité est rétabli par un acte de foi émanant de la qualité plastique du spectacle. On retrouve ainsi l'intégrité de la femme plurielle: fauve, sorcière, être humain, créature astrale, rond, triangle, élan, instantanéité, durée, «jusqu'à la fin des temps», dit le poète. C'est l'évocation de la femme génératrice, cosmogonique. D'où vient cette énergie, où situer l'acte originel? Cherchons maintenant une réponse dans le deuxième rapport préalablement postulé: celui qui lie les poèmes aux lithographies.

Dans la juxtaposition métaphorique, l'objet primaire est interprété comme une réalité plus simple, univoque et non figurée, comme ce qui doit être comblé par le sens²⁹.

Comme Riffaterre le suggère³⁰, le travail de compréhension du texte se développe aussi dans le sens d'une direction rétroactive. Puisque le texte n'arrive à la signification qu'à son terme, notre lecture «herméneutique» se déroulera maintenant à partir du dernier poème:

la bouche forme le centre vif
le cœur de cette planète d'écriture
qui est la figuration du monde

horizontale étendue
sans monts sans mers
vers où convergent les continents
les jours
côtes linéaires veines rudes triangles

cabochon de rubis rappelant à lui
les rayons de l'astre
nombril de rosace par tous les saints
placé là
comme au ventre de l'oraison

la bouche
beau gouffre où s'engouffre le chant
les mots

goulu le Noir
happe la naissance sans mère (P 13)

Examinons quelques-uns des points qui orientent la nouvelle signification et l'abolition de tout référent naturel par la négation des

29. Iouri Lotman et Boris Gasparov, *op.cit.*, p. 81.

30. Cf. Michel Riffaterre, «L'illusion référentielle», *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 97.

coordonnées spatio-temporelles: «la figuration du monde» n'est plus qu'une «horizontale étendue / sans monts sans mers / vers où convergent les continents / les jours». Cette isotopie se construit en écho dans l'ensemble des poèmes autour de l'évocation de plusieurs figures tirées de la dimension mythique: «la reine Tiy», «Nout renversée au-dessus de l'Égypte», «phénix» (P 1), «L'Aieule fille de Thrace», «déesse de la Terre mère» (P 2), «l'Ennemie», «la déesse butée qui veille ici» (P 10), «la gorgone», «Kali», «la Mère terrible», «le royaume des ombres» (P 12), etc.; mais surtout d'un cycle qui dépasse tout antagonisme entre la vie et la mort, le jour et la nuit, le début et la fin: «il est écrit que le soleil / aux ailes renfermées / par la bouche de la déesse / chaque soir en elle pénètre / [...]»; puis il est écrit que / de l'autre bouche / aux lèvres en leur fourrure / roses au matin renaît / le soleil» (P 1); «une amante de chair / abolit le temps» (P 2); «le temps / s'écoule mince filet de sang» (P 5); «petit rû de jeune fille» (P 8); «une proie / toujours nouvelle / et celle qui succombe / sous les yeux se relève» (P 9); etc.

Seuls restent, en tant que données élémentaires résiduelles, la rotondité et le minéral. La première est forme et mouvement, moteur d'un dynamisme qui se reproduit à différentes échelles: «la bouche forme le centre vif / le cœur de cette planète d'écriture» (P 13); «soleil en rond serpenteau» (P 4); «viole de gambe / que chavirent les cyclades» (P 5) «et la courbe chavirée / de la nuque» (P 6); «le monde chavirera» (P 8); «girouette l'angelot / ne tient plus au ciel / que par un fil / et tournoie» (P 7). Dans cette optique on peut lire aussi les oppositions qui s'annulent réciproquement: «ventre doux ventre dur», «terre cuite / terre crue» (P 4), «l'éternité l'été» (P 6); etc.

Le minéral s'impose à travers une métamorphose qui est en même temps révélation, puisqu'il s'affirme comme l'élément substantiel de l'univers: la bouche, ce «centre vif», est finalement identifiée avec un «cabochon de rubis rappelant à lui / les rayons de l'astre / nombril de rosace par tous les saints / placé là / comme au ventre de l'oraison» (P 13). Néanmoins cette minéralité triomphante atteint la synthèse du temps et de l'espace, de l'humain et du divin, de l'inorganique et de l'organique seulement dans la mesure où la dureté de la pierre, et de toute calcification, porte en elle-même la contre-marque, une faiblesse, une plaie: «dans la pierre éclatée»; «au creux de la pierre» (P 1); «laves contenues» (P 3); «veines de pierre douce», «fente de marbre» (P 5); «les os fragiles» (P 6); «les cornes les plus dures / de l'abondance / et du taureau / molliront de cette eau» (P 8); «craquelures du rose» (P 11); etc.

Sur cette isotopie il convient de lire aussi l'insistante répétition de lexèmes tels que «pénétrer», «traverser», «trouer», «incision», «graver»,

«tatouer», «s'ouvrir», «déchirer», «griffe», «poignarder», etc. Les différents sèmes se croisent dans le champ sémantique de l'intervention violente qui, toutefois, se connote positivement car elle représente la voie vers l'intemporalité et l'infini. C'est au creux de cette fente, dans la potentialité de cet acte produisant l'ouverture, que l'absolu demeure latent. La valeur sémantique de «bouche» est alors à reconsidérer, surdéterminée par la redondance des hyperonymes, comme: «creux», «pertuis», «trou», «huis», etc., et surtout par la juxtaposition du texte écrit et du texte visuel.

Dans la relation métaphorique établie entre les deux plans, la bouche n'est plus le noyau de la profération verbale, mais le centre de son arrêt, «la bouche / beau gouffre où s'engouffre le chant / les mots» (P 13), pour qu'un «nouveau sens» se manifeste: cette marque dans le minéral évoque avec insistance les procédés de la lithographie. La bouche connote alors le signe graphique (cavité et orifice pour l'encre) par lequel on tire de la substance dure de la pierre le pouvoir de créer la forme artistique en une genèse perpétuelle.

Nous voilà donc au terme de ce parcours à travers l'amour qui engendre et informe ce livre. La polysémie de «bouche» permet à ce signifiant de servir de terme intermédiaire entre poésie et peinture grâce aux isotopies de l'«érotisme» et de «l'art». Nous découvrons ainsi l'accomplissement des «Tableaux de l'amoureuse»: le portrait affectif de la femme et la métaphore de sa création artistique. Le vertige des isotopies nous conduit à lire, dans le nom même de la maison d'édition fondée par les deux artistes, L'Obsidienne, une synthèse (donc une entente de plus) entre «la pierre d'Obsius» (la lave, la gravure) et «l'obsianus» (le crayon, l'écriture); et encore à interpréter comme «bouche rouge» ce livre lui-même, où la pierre se fait signe graphique et le poème dans la petite page devient «lapidaire», telle une magie renfermée dans l'envoûtant velouté d'une couverture en peau rouge. Il ne faut pas oublier, enfin, l'humour (paronyme d'amour, et surtout hyponyme de courant de sympathie) du dernier distique où ce «Noir goulu», qui «happe la naissance sans mère», met en scène une belle tache d'encre qui a envahi toute la feuille, faute d'une matrice convenablement incisée. C'est un clin d'œil, c'est un signe de tendresse.