

## Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe

Guy Laflèche

Volume 6, Number 4, November 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036465ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036465ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Laflèche, G. (1970). Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe. *Études françaises*, 6(4), 395–417. <https://doi.org/10.7202/036465ar>

# Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe

L'écart n'est qu'une distance quantitativement mesurable entre le discours et la norme (par ailleurs difficile à définir et toujours arbitraire) : la statistique linguistique se charge de la quantifier<sup>1</sup>. À partir de là, on a pu définir la poétique comme un écart du poème par rapport à la prose, la poésie devenant un fait de style relativement à la norme prosaïque. Jean Cohen a bien montré que si tout écart n'est pas poésie, il n'y a pas de poésie sans écart<sup>2</sup>. Par conséquent, le poème se situe plus près de la position 4 que de la position 1 dans la figure 1 (voir page suivante).

1. Sur les principes de la statistique linguistique, voir : Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, P.U.F., 1960 ; Charles Muller, *Initiation à la statistique linguistique*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1968, ou son *Essai de statistique lexicale — l'Illusion comique de P. Corneille*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », série A, 1964. L'ouvrage de Jean Cohen, cité dans la note suivante, est aussi fondé sur la statistique. Notre étude devrait s'appuyer sur une analyse statistique du *Vierge incendié* qui reste à faire. Des lectures attentives ont tenté d'y suppléer. Si cette analyse devait faire ressortir des caractères qui nous sont restés cachés, nous pensons par contre qu'elle devrait confirmer les principaux faits de style que nous avons décelés (par exemple la fréquence significativement haute des mots comme *dévoré* ou *bouche*, des prépositions et surtout de la préposition *de*, ou encore la fréquence significativement basse des conjonctions).

2. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

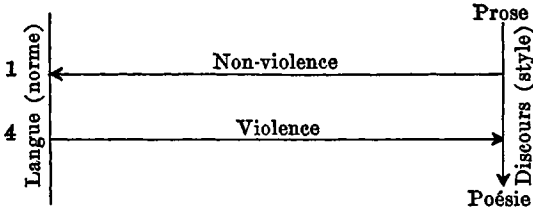


FIG. 1 : Les positions linguistiques de l'écart.

En position 1, l'écart est nul et par conséquent le discours est prosaïque, tandis qu'en position 4, l'écart du discours par rapport à la norme crée le discours poétique.

Il est évident que l'écart n'existe pas en soi : il ne peut être que pour autrui ou pour soi. L'*écart pour autrui*, c'est celui, quantitatif, dont il vient d'être question, écart dont toute l'objectivité réside dans la norme définie et arrêtée (norme extérieure au texte et posant la dimension sociale de l'écart). L'*écart pour soi*, au contraire, est qualitatif. La norme n'est plus considérée en elle-même, mais bien à travers le discours. Il s'agit du même écart, mais considéré non plus dans sa réalité linguistique (objectivement mesurable dans le discours), mais bien dans sa réalité psychologique. L'écart, confronté aux modes de perception de la norme comme violence ou non-violence aux possibilités de l'expression, donne alors quatre positions possibles en poésie (voir la figure 2, page suivante).

La réalité psychologique de l'écart doit s'appuyer sur sa réalité linguistique : dire qu'il n'y a pas de poésie sans écart ou dire qu'il n'y a pas de poésie résignée ou conformiste, c'est dire une seule et même chose de deux points de vue différents. En position 1, l'écart n'ayant aucune réalité et la norme étant perçue comme non-violence, la poésie n'existe pas, à moins d'imaginer une « poésie conformiste ». En position 2, le fait de percevoir la norme comme une violence aux possibilités du langage et de se situer à l'intérieur de cette norme, c'est faire violence à l'ouverture de la langue, c'est se résigner.

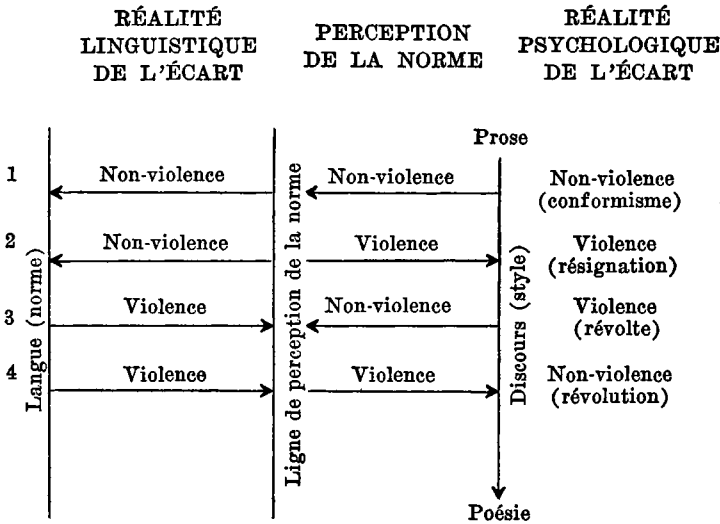


FIG. 2 : Les positions psychologiques de l'écart.

La poésie ne peut exister qu'en position 3 ou 4, là où la réalité psychologique de l'écart prend appui sur son existence linguistique. Pourtant, quand la stylistique quantitative affirme l'existence de l'écart, nous pouvons utilement en distinguer deux réalités psychologiques : l'écart est toujours une violence de fait, mais n'est pas toujours une violence psychologique. En position 3, la norme étant perçue comme non-violence, la violence de fait coïncide avec la violence psychologique de l'écart — c'est la révolte poétique. En position 4, la norme est perçue comme violence : l'écart dans ce cas demeure une violence linguistique, mais n'est plus une violence psychologique — c'est la révolution poétique.

On conçoit certes des séparations douces : c'est ce qui arrive quand la norme est perçue comme une violence. Dans ce cas, l'écart peut bien être, quoique quantitativement large, qualitativement mince, l'écart de fer dans le texte de velours, dont Claude Gauvreau, le plus superbe

de nos poètes, constitue la meilleure illustration. La structure symbolique de ce qu'on connaît de l'œuvre de Gauvreau — et particulièrement de son œuvre dramatique — est si forte que le lecteur, perdant de vue les rives de la normalité, se trouve comme la *Beauté baroque* au centre d'une « suspension de jugement »<sup>3</sup>. À partir du moment où la norme est perçue comme une violence aux possibilités du langage<sup>4</sup>, l'écart est, du fait même de cette perception, orienté vers la normalité (sous forme de devoir être), vers la révolution poétique.

L'écart ne peut reprendre son sens étymologique que si la norme n'est pas manifestement perçue comme une violence : voilà *le Vierge incendié*<sup>5</sup> où Paul-Marie Lapointe est attiré par la norme que par ailleurs il rejette. L'écart-violence est purement intransitif, n'ayant d'orientation que sa volte-face. Le poète se détourne de la norme mielleuse et collante, il s'en détache, mais pour rien et pour rien d'autre : il se révolte.

\*  
\*       \*  
\*

Cette situation psychologique imprime le déroulement thématique du *Vierge incendié* : la société, la religion et l'amour dont le poète s'écarte conservent toute la douceur d'une « bouche ». En conséquence, l'écart est violent, géné-

3. On peut lire quatre pièces de Claude Gauvreau dans *Sur fil métamorphose*, Montréal, Erta, 1956 ; et trois autres dans *Refus global* de P.-E. Borduas, Saint-Hilaire, Mythra-Mythe, 1948. Son roman, *Beauté baroque*, ne nous est connu que par un extrait (*la Barre du jour*, vol. II, n° 4, 1967, p. 30-41) et un découpage qui nous en donne une vue d'ensemble (*Parti pris*, vol. III, n° 9, avril 1966, p. 20-35). On annonce la publication de l'œuvre complète aux éditions Parti pris.

4. « Les règles de la grammaire, je les ai sues et je les sais toujours quand il ne s'agit que d'exprimer quelque chose de banal et de peu subtil. » (Claude Gauvreau, « Agonie et surrationnel », *la Revue socialiste*, n° 5, 1961, p. 65). « Ecrire !... Était-ce combiner des ponctuations normales, était-ce faire pipi dans le lavabo du grammairien ? » (Claude Gauvreau, *Beauté baroque*, dans *Parti pris*, vol. III, n° 9, avril 1966, p. 32).

5. Paul-Marie Lapointe, *le Vierge incendié*, s.l., Mythra-Mythe, 1948, 106 p. La critique a complètement passé sous silence la parution de cette œuvre poétique. Il faudra attendre plus de dix ans avant

rateur d'angoisse et de désespoir. La violence thématique, pleine d'elle-même et désorientée, débouche sur la révolte.

De même l'écart stylistique plie sous le joug de la position psychologique : *le Vierge incendié*, dans la violence de son écriture, dénote une rupture angoissée des normes graphiques, syntaxiques et sémantiques. La forme du « poème en prose » signifie déjà, entre le discours prosaïque et le discours poétique, l'angoisse de l'écart et la violence du déchirement. La violence de l'écriture n'ayant, elle aussi, d'autre orientation que sa volte-face conduit à la révolte poétique.

#### 1. UNE THÉMATIQUE DE LA VIOLENCE

Guy Robert voyait *le Vierge incendié* comme « une immense libération, une énorme revendication dont il serait difficile d'établir la thématique exhaustive, puisque tout y passe, trépasse et s'y métamorphose en cinq cahiers <sup>6</sup> ». Aussi nous n'essayerons pas d'établir cette thématique exhaustive, mais seulement de suivre une série de thèmes <sup>7</sup> importants à travers une seule manifestation qui, elle, est véritablement hégémonique et recouvre toute la thématique : la violence. On peut concevoir cette violence comme un déchaînement de forces et je fais mienne cette observation d'Yves Préfontaine qui « trouve chez Lapointe tout ce qui fait l'horreur et l'exaltante beauté de notre vie où l'on ne sait plus très bien quelles forces l'emporteront :

qu'on commence enfin à en parler : Philippe Haeck, « *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 285-297 ; Gilles Marcotte, *le Temps des poètes*, Montréal, H. M. H., 1969, p. 69-76 ; Guy Robert, « Paul-Marie Lapointe, poète », *le Devoir*, 7 avril 1962, p. 36 ; G.-André Vachon, « Fragments de journal pour servir d'introduction à la lecture de Paul-Marie Lapointe », dans *Livres et auteurs canadiens 1968*, Montréal, Jumonville, 1968, p. 235-240. Ajoutons que si rien n'a signalé en 1948 la parution de l'œuvre la plus importante de la littérature québécoise, on attend encore aujourd'hui sa réimpression.

6. Guy Robert, « Paul-Marie Lapointe, poète », *le Devoir*, 7 avril 1962, p. 36.

7. « Thème » est pris ici au sens abstrait : l'amour, la liberté, etc. Occasionnellement nous ferons appel à des « thèmes concrets », le « mur » par exemple qui renvoie au thème abstrait de la fatalité.

celles de destruction ou celles qui nous achemineraient vers toujours plus d'humanité conquérante<sup>8</sup> ». Une thématique de la violence s'impose dès la première lecture du *Vierge incendié* dont le titre même semble nous pousser dans cette voie et le lapsus de Pierre de Grandpré me semble hautement significatif qui parle du *Vierge assassiné*<sup>9</sup>.

Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur l'image du coup de foudre :

*En coup de foudre la lourdeur d'hier  
va défoncer le midi de grenat (3)*<sup>10</sup>

Et assez contradictoirement, ce coup de foudre frappe en plein midi : ce qui est incendié, ce n'est pas l'impur, mais le vierge, la lumière éclatante d'un midi de grenat. Le coup de foudre initial ouvre ensuite la voie à toute une série d'images violentes : l'érection, le surgissement et l'effondrement. Encore, l'image de ce « crâne scalpé » est transformée en celle du crâne fracassé qui sera constante tout au long du recueil :

*Les cadavres purifiés par le feu  
et le fracassement des crânes de béton (5)*

*fracasser le calcaire  
des obélisques... (8)*

La violence frappe donc dès les premières pages du recueil et la première partie, « Crânes scalpés<sup>11</sup> », accumule les morts, les assassinats, les suicides, le sang, les grenades et les flagellations.

Mais cette violence n'est pas sans sujet et déjà le poète fait son apparition comme celui qui prend d'assaut

8. Yves Préfontaine, « Poésie pas morte. — Le Christophe Colomb d'un nouveau verbe », *Maintenant*, n° 42, juin 1965, p. 211-213, p. 212.

9. Pierre de Grandpré, « Rapatriement d'une poésie », *Québec 65*, n° 3, janvier 1965, p. 13-19, p. 14.

10. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages du *Vierge incendié*.

11. Les cent poèmes du *Vierge incendié* sont divisés en cinq parties : « Crânes scalpés » (6), « Vos ventres lisses » (36), « On dévaste mon cœur » (38), « Il y a des rêves » (11) et « La création du monde » (9).

*Les palais les villes escaladées  
par les hommes nus (4)*

.....  
*dans mon cirque de fauves  
je grimpe à l'assaut  
d'asiles pour les snobs (8)*

Cette violence pourtant n'est pas sans ambiguïté, et le mur qu'escalade un homme farouche, s'il est parfois de béton, le poète le rêve souvent comme un mur de fleurs — « Je suis une main qui pense à des murs de fleurs » (5) — ; la violence des choses ou des intentions contraste avec la tendresse de quelques autres images, celle de l'homme pauvre — « l'homme de pain noir » (3) — ou celle de l'homme nu (4).

Cette violence n'est pas non plus sans objet : ce sont les villes, les palais qui sont escaladés. L'homme de la ville se découvre sauvage et pour retrouver la nature, il doit escalader toute la civilisation. On peut alors parler d'une violence sociale : le poète appelle l'écroulement du monde et un destin neuf. Déjà dans la première partie du recueil cette violence sociale perce :

*Ceux qui roulent dans les cabs  
sont fusillés par les innovations  
et le tonnerre des loges  
applaudit ces exécutions capitales (4)*

Mais cette violence va se préciser dans les trois parties suivantes qui forment le corps du recueil. Le poète appelle frénétiquement « l'écroulement du monde conspué par les clairons » (19). Et c'est cette image religieuse, biblique, qui sera chargée de rendre cet appel. Après la mort de Moïse, Josué a pris la tête du peuple juif et entreprend la conquête de la Terre promise. La première ville qui sera prise est Jéricho. Or Jéricho est une ville barricadée et Dieu ordonne de la prendre en ces termes : « Sept sacrificateurs porteront devant l'Arche sept trompettes retentissantes ; le septième jour, vous ferez sept fois le tour de la ville ; et les sacrificateurs sonneront des trompettes. Quand ils sonneront de la corne retentissante, quand vous entendrez le son de la trompette, tout le peuple poussera



de grands cris. Alors la muraille de la ville s'écroulera.» (Jos., vi, 4-5). Cette image se conjugue aussi avec la trompette de la fin des Temps : « la fin de monde des clairons bibliques » (51). Toutefois, Lapointe inverse significativement l'image : ce n'est plus pour entrer, mais pour sortir de la ville que les murs s'écroulent au son de la trompette biblique. Le mur, c'est la fatalité qui nous retient au sein d'un monde qu'il faut fuir à tout prix, c'est ce qu'on doit escalader, ou ce qui doit s'écrouler pour que la délivrance soit possible : « le mur va tomber sur le concerto de paix » (78).

*Tant de murs d'en arrière à démolir  
à reconstruire demain  
bouchés comme une bouche (102)*

Même s'il faudra les reconstruire, les murs doivent d'abord être démolis. Pourtant ces murs sont une tentation, ils ont la sécurité et la douceur d'une bouche. Et nous retrouvons l'homme sauvage dont la sincérité brûle les masques et qui ne peut se contenter de cette sécurité factice : « je suis trop doux, les masques brûlent dans mon visage, et j'ai consommé ma vie dans les murs de ta bouche » (10). Mais il suffit d'une seule conscience, d'une seule volonté pour démolir à jamais la douce sécurité du citoyen : les villes, « les murailles sont ruinées, parce qu'un seul homme en décidait ainsi » (104), ne serait-ce que par la force du rêve, le regard de l'imaginaire qui transperce « la muraille défoncée par les yeux » (105). Et,

*tout explose dans la ville sauf nous qui sommes en-  
dehors-de-la-ville qui est dans la ville qui n'existe pas  
en-dehors-de-la-ville (34)*

À l'image du mur dépassé, escaladé, défoncé et fracassé répond l'image du départ et du voyage. Fuyant ce monde écroulé, le poète s'enfonce intérieurement dans la nature ou la mer. Il quitte la ville avec ses composantes : « Je vous laisse mon cendrier, les blancs de cêruse, et mon col de veston. » (13). Et la couleur noire recouvre tout cela qu'il quitte : le « cuir noir de serviette » (67), « le gilet noir à marche de mains mortes » (66), le « pénitencier à

robe noire » (38) et enfin les murs eux-mêmes prennent cette couleur, car tandis que « dehors la rosée tombe ... je crève dans l'intérieur du plâtre noir » (61). Ou encore, si l'appartement n'est pas noir, il est rond (61) : c'est la sphère d'un monde clos qu'il faut quitter pour atteindre ce « dehors » où est la vie. Et nous devrions citer des poèmes entiers pour rendre ce désir incessant du voyage et du départ :

*train de nuit qui va toujours le même chemin et qui  
me traîne par les cheveux j'ai quitté mon village  
tranquille avec des lampes par la fenêtre et le som-  
meil clair des berceuses de rotin train de nuit des  
malles coffres de larmes et les yeux de la gare dans  
mon front (87)*

Ce thème du voyage est issu de la révolte sociale : le poète choisit la nature contre la ville. Toute cette nature envahit le poème comme un champ abandonné où la vie reprend enfin possession de la terre dont le béton s'était accaparé. Ce voyage commence au début de la deuxième partie lorsque le poète annonce que « nous irons dormir au fond de l'eau » (10). Puis presque tous les poèmes auront pour cadre ce milieu incertain, originaire, ce paysage marin en fondu enchaîné puisqu'il est en même temps au cœur de la forêt. « Je vais partir dans la barque du cheval. » (13).

*Nous marchions avec nos lèvres habituelles, dans les  
myrtils où des mantes et des girafes avaient cherché  
refuge jusqu'à la fin de l'orateur. [...] Sous la mer,  
une vache broute les vis des carènes torpillées; un  
vieux duc roule à bicyclette sur un sucrier de porcelaine  
ridicule. (84)*

Après avoir elle-même subi une violente mutation à travers le laboratoire d'une érotique tout aussi violente, la force de l'amour va s'ériger au sein de ce paysage incertain. Mais il faut d'abord nous arrêter sur une autre forme de la violence, la violence antireligieuse.

En effet, tout le recueil est ponctué d'une imagerie religieuse assez violente. Cela était déjà en germe depuis le début puisque les églises font partie de ce monde qui s'écroule :

*les églises de faux sentiments  
l'écroulement des cadavres  
les haines dans les schistes séculaires (5)*

Le monde que le poète abandonne, c'est la ville, c'est aussi toute l'hypocrite et ridicule imagerie religieuse, « les saints d'enluminures, les nonnes de benjoin [qui] jaunissent sur l'étagère des romans prohibés par la conscience des supérieures » (16). L'irrévérence verbale sera chargée de manifester cette violence : il est question, par exemple, de « l'épanchement séminal de curés ronds » (19). Et de nombreux poèmes sont particulièrement incendiaires à cet égard :

*les églises sont lasses de moi et je suis las des églises  
les chapiteaux croulés dans le déchet des rats  
les encensoirs de moufettes tabernacles habités par les couples [...] je me permets de vous désirer  
chair rose des statuettes d'enfants-jésus  
ai-je les bras en croix pour souffrir la fourche des enfers  
je vous accuse de me prendre fou (81)*

Et il nous est dit encore clairement que « la sédition s'explique avec la verge des curés » (99). La libération du poète a eu besoin de se rendre jusqu'au blasphème, de parler du « singe enfant » ... Et cette libération va donner naissance à toute une thématique de la damnation fondée sur le remords :

*lampe de sanctuaire    lampe à parfums  
de bottes sacrilèges  
Les derniers recueils  
incendiaires  
l'irrévérence et singe pendu dans les voûtes  
gambade    autour du singe enfant  
Je mords l'amer du sceptique  
sacrifié par les anges (70)*

Celui qui écrit « nous ne sommes plus de la communauté des saints » continue amèrement : « solitude effroyable » (74). C'est encore un thème romantique, plus précisément baudelairien que cette amertume de la damnation, mais chez Lapointe, elle ne fait place à aucune complaisance, elle s'érige même en défi. Ce défi est cette amertume même

qu'il écrase : « la plante des pieds sur la tête du scrupule je suis la vierge au serpent » (99) :

*Vous écouterez, mes frères, l'enseignement paternel de ma damnation grasse, avec le plus significatif exemple. Mais j'avais voulu toute autre ma vie. Fi de tout. L'exemple inutile. (64)*

Nous sentons ici encore le poète aux prises avec la tentation de s'avancer vers cela même qu'il fuit — et c'est en cela justement que nous pouvons parler d'une violence religieuse (et à la fois d'une violence antireligieuse) : si la religion était simplement « écartée », il n'y aurait pas de violence, il n'y aurait pas de déchirements.

En dernière analyse, c'est l'amour qui devrait racheter la nuit du poète ; pourtant, la sexualité, comme tout ce que contient *le Vierge incendié*, est d'abord violence. Partout la caresse se transforme en coup de griffe et va même jusqu'à l'éventrement ou à l'étranglement : « je creuse la mort des femmes avec mes ongles » (23) et ce sont les « griffes de dégoût dans les joues abolies » (42) et les « mains rageuses dans la gorge » (44). Alors que la caresse se transforme en coup de griffe, le baiser se métamorphose en morsure et le poète a « la rage de te mordre » (23) et même, dit-il, « je fais l'amour avec mes dents » (28). Alors tout se mange et s'engloutit : *le Vierge incendié* apparaît comme un violent prélude aux théories béréniciennes, « les bouches dévorent le soleil qui tombe en larmes » (21). Nous trouvons dans ce recueil un déchaînement de violence sexuelle et d'amour merveilleusement et violemment pervers : la femme n'est pas aimée, elle est broyée, mordue et dévorée, le poète fait l'amour avec les dents et les ongles. L'adjectif « vieux » est chargé de rendre cette perversion : « j'ai l'amour tassé dans les cuisses ; l'amour bien cornu, vieux bouc » (19), comme ces vieilles garces (41), ces « vieux corps » qu'on a « tous connus » (29) ou ces « vieux tigres écornifleurs » (22).

Toutefois, cette rage amoureuse ne fait que poursuivre la violence sociale et la thématique de la damnation :

*au plus femme le désir avachi sur le coude [...] la  
 puanteur flagèle le désir nègre lait pourri huile  
 rance aux narines tambours de bacchantes ven-  
 trues la rage de te mordre fuit longuement dans les  
 hautbois aigres et conspués des vitres [...] je creuse la  
 mort des femmes avec mes ongles [...] nage de femelles  
 d'ange pour les posséder dans une nuit de sueur or-  
 teils tétés par les veaux bruns prunes dévorées par  
 les mouchérons regards de raisins avec un grand  
 rire saoulon de rire qui vous poigne le cul belle  
 femme (23)*

Et la révolte amoureuse — comme la révolte religieuse — conduit au blasphème : le poète a parlé des « déchets de l'amour multiple » (74).

Pourtant, de cette accumulation de violence va naître l'espoir d'un amour rédempteur. Bien que tout *le Vierge incendié* soit une démarche vers l'amour et la femme, ce recueil n'est pas un chant d'amour : il est la difficile recherche du ton. *Le Vierge incendié*, d'une couverture à l'autre, est une véritable course, une course folle hors de ces murs qui s'écroulent, une course vers la damnation qu'on suppose rédemption. Certes le poète connaît des moments d'arrêt : « tout un corps toute une femme tout l'autre corps et le mien les deux miens l'autre celui qui n'est pas le mien et qui est le mien » (35). Mais trop souvent le poète connaît la

*nausée des réveils mains de miel et griffes de dégoût  
 dans les joues abolies les dieux se repaissent des  
 corps d'espoirs frustrés genoux de porphyre  
 notre amour ne fut jamais réciproque il n'y eut  
 jamais d'amour dans les escaliers gravier du plaisir  
 et l'étourdissement fatal nous regarde avec des yeux  
 de bourreau (42)*

Toutefois, si cette œuvre n'est pas le calme chant d'un amour paisible, il reste que la recherche désespérée de l'amour transforme toute cette violence en un appel. La dernière partie du recueil annonce en effet « La création du monde ». Après tant de destruction, après un tel dégagement d'énergie, le poète est coupé de tout, on le sent même près du désespoir :

*Tous les rivages sont loin de moi  
et l'espoir des bouées  
englouti dans le matin  
perdu dans le lointain (105)*

Ne va-t-il pas finir comme Nelligan dans les larmes et les sanglots ? N'est-il pas rendu dans cette « maison sise au bord des charmes / au bord des larmes » (105) ? Non, puisque, au terme de ces dix pages, Paul-Marie Lapointe réussit à loger un appel à la fraternité humaine, une note d'espoir qui comme un point d'orgue durera dix ans :

*j'ai des frères à l'infini  
j'ai des sœurs à l'infini*

*Frères et sœurs  
mes milliers d'astres durs (106)*

\*

\* \*

Ce qu'on doit retenir de ce coup d'œil trop rapide sur la thématique du *Vierge incendié*, ce sont moins chacun des thèmes en soi que les déchirements qu'ils manifestent : refus de la ville mais tentation de la chaude sécurité des murs, refus religieux mais sentiment d'une « solitude effroyable », violence sexuelle mais recherche d'un amour rédempteur. Toute la série des refus et des violences est tendue par la tentation inverse. Voilà le sens profond de la symbolique de la bouche, bouche chaude mais dévorante, baiser mais morsure. Pourtant l'humour semble contre-carrer tout au long du recueil la violence qui partout s'en dégage. La présentation occulte et l'allure rébarbative des poèmes dépourvus de ponctuation sont tout à coup pulvérisées par un jeu de mots : « point d'amour ... point d'interrogation » (11), « un habit de plumes fontaines » (49), « l'empereur joue aux dames nues » (17). Le sérieux est revenu par un cri désespéré quand un « détective » (34) insolite fait son entrée. Et on installe « tout le bazar de la fécondation » (56). Et « tu chassais [les éponges] avec cette moue de framboise écrasée » (93). Toute la violence fond devant l'humour : alors on ne se méfie plus de cet

« assassin sans lame [qui]/se perce de lumière » (106), et à ce moment précis, la violence du texte réapparaît, d'autant plus fracassante qu'on ne l'attendait plus. L'humour cache ce que néanmoins il découvre très bien : l'angoisse du *Vierge incendié*.

## 2. LA VIOLENCE DE L'ÉCRITURE

L'angoisse, c'est l'absence de système. Or il semble bien que ce soit là une caractéristique du *Vierge incendié*. On peut même en déceler quelques indices dans la structure de ces cent (100) poèmes qui ne réussissent pas à choisir entre la prose (79 « poèmes en prose » ou « rectangulaires ») et la versification (21) et ceux-ci entre le vers libre (18), la rime (2) et le décasyllabe (1). De même, les poèmes, qu'ils soient rectangulaires ou versifiés, ne parviennent pas à décider s'ils accepteront (21) ou rejetteront (79) la ponctuation. Pourtant le poème rectangulaire sans ponctuation est la forme la plus générale de ce recueil (59%). Un de ceux-ci nous servira maintenant à illustrer notre analyse :

*un lynx de cinname dévore des corps joufflus dans les  
feuilles étranges des petits enfants le hurlement des  
scieries coupe les vautours du délire malheureux des  
papillons vils j'ai la barbe habitée par des mains  
douces chair des ongles contre la gorge l'aujourd'hui  
vient choir dans les bourgeons de dictionnaires où pa-  
taugent les sangsues et vos yeux cernés la fin de  
monde des clairons bibliques dans les pieds prophètes  
des fentes de mur d'hiver mauvais anges des fautes  
de cactus nuques roses des bonbons luisants dévorées  
par les frelons les draps de lit écrasent les décom-  
bres saieres pendus aux mats des vagues de mouettes  
étoilées jésus de cire des étincelles miraculeuses  
pour hydropique de punaises crevées par les sabots  
chiennerie d'œillets de caves dévorées par les lions  
pattes de cage domino lancé dans le néant de rustre  
fourbu chasseur de vaches marines foison de cruches  
dans les pistils de gouache où maint remords miroir  
reflète la nuit <sup>12</sup>*

12. Je reproduis ici la frappe exacte de la page 51 du recueil de 1948.

Ce poème ignore donc la ponctuation et la majuscule, deux signes graphiques qui délimitent ordinairement l'autonomie de la phrase. Alors que les signes de ponctuation sont diversifiés, les espaces blancs ne le sont pas spontanément. En conséquence, le texte est fondu dans un seul souffle : l'unité supérieure de la syntaxe, la phrase, y trouve une première cause de dissolution.

La structure syntaxique du texte va nous montrer que la suppression de la ponctuation n'est arbitraire qu'en apparence. Sur le plan syntaxique, on peut diviser notre texte en trois parties. D'abord un ensemble de quatre phrases dont la quatrième se prolonge par une relative marquant le lieu (« où pataugent les sangsues et vos yeux cernés »), ensuite un groupe compact de quatre phrases nominales et enfin une dernière partie commençant par une phrase complète (« les draps de lit écrasent les décombres ») qui se poursuit par une série de phrases nominales en apposition pour s'achever comme la première partie sur une relative de lieu <sup>13</sup>.

Tout le tableau est rendu par la forme syntaxique de la parataxe : ce texte est dépourvu des instruments syntaxiques qui servent à lier les phrases entre elles, les conjonctions. Or les conjonctions ne sont pas seulement des « liens », elles sont l'armature logique du langage écrit. Lapointe ignore complètement la coordination et la subordination : toutes ses phrases sont des « indépendantes » et l'ensemble fait l'effet d'un véritable collage syntaxique où chaque phrase prend des airs d'incise. Il faut donc dire aussi des phrases ce que G.-A. Vachon dit des images : « Les images, dispersées, closes sur elles-mêmes, comme autant de poèmes instantanés, convergent vers un foyer qui est inté-

13. Cette division suit évidemment le déroulement sémantique du texte que je schématise comme suit : la première partie peint la fin du monde terrestre, un monde ambigu à la fois végétal et animal mais d'une violence carnassière. La seconde introduit les dieux dans une atmosphère de jugement dernier et décrit la fin du monde céleste. Enfin la troisième partie présente la nuit du poète, les décombres, que l'amour, symbolisé par les draps de lit, devra racheter.



rieur au texte, qui est partout, dans chaque image, et se nourrit de toutes à la fois<sup>14</sup>. »

Mais il faut encore préciser : la suppression des conjonctions ne supprime pas directement la liaison des phrases entre elles, son effet direct est de ramener toutes les phrases à des *phrases simples* puisqu'une phrase complexe est formée de plusieurs propositions et qu'une proposition est introduite par une conjonction. Les phrases peuvent être liées soit par leur contenu (elles peuvent avoir le même sujet, par exemple), soit surtout par les adverbes. Or chez Paul-Marie Lapointe, il n'y a pas d'adverbe de liaison, et les phrases n'ont par conséquent aucun rapport les unes avec les autres : un lynx dévore des corps — le hurlement coupe les vautours — j'ai la barbe habitée par des mains — l'aujourd'hui vient choir dans les bourgeons. Le texte ne relève plus d'une structure analytique, mais bien d'une vision synthétique : ce caractère de la parataxe est la structure constante du *Vierge incendié*. Le texte rend une vision fragmentaire relevant de la perception immédiate, donnée en vrac : un lynx, un hurlement, des mains, l'aujourd'hui ... Pourtant, une chose surprend dans nos conclusions : la phrase simple. À lire *le Vierge incendié*, on a au contraire l'impression que ses phrases sont infiniment complexes.

La phrase en étendue<sup>15</sup> se compose de plusieurs unités englobantes qui sont des plus petites aux plus grandes dans l'ordre suivant : le mot (atome), la molécule syntaxique, la proposition et la phrase simples, la proposition et la phrase complexes. Comme il n'y a pas de conjonctions, on l'a vu, la phrase et la proposition complexes n'existent pas chez Lapointe, c'est-à-dire que toutes ses phrases sont composées d'un sujet, d'un verbe et de compléments (souvent encore plus simplement sans verbe ni sujet : c'est la phrase no-

14. G.-André Vachon, « Fragments de journal pour servir d'introduction à la lecture de Paul-Marie Lapointe », dans *Livres et auteurs canadiens 1968*, Montréal, Jumonville, 1968, p. 235-240, p. 238.

15. J'emprunte ici la terminologie de Georges Gallichet, *Physiologie de la langue française*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1949, 1964, surtout la partie centrale : « La langue en étendue », p. 91-114.

minale) : elles sont simples. Par contre, au niveau syntaxique immédiatement inférieur, c'est exactement le contraire qui se produit. La *molécule syntaxique* est le groupe de mots qui ne remplit qu'une fonction dans la phrase, soit le sujet, le verbe ou un complément. Prenons, par exemple, la deuxième phrase de notre texte, « le hurlement des scieries coupe les vautours du délire malheureux des papillons vils ». Il s'agit d'une phrase simple composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément d'objet direct. Par contre, la molécule syntaxique qui remplit le rôle d'objet direct est extrêmement complexe puisque l'atome central « vautours » est précisé par deux compléments déterminatifs en cascade, eux-mêmes accompagnés d'une épithète. Si on relit maintenant notre texte, on voit que toutes ses phrases sont simples alors que les molécules sont souvent très complexes (et les relatives s'intègrent à ce niveau comme déterminatives). Encore plus, la troisième partie de ce texte n'est qu'une parataxe de ces molécules syntaxiques que pour ma part je vois en apposition au mot « décombres ». Par conséquent, toute cette troisième partie n'est qu'une phrase simple composée d'un sujet (« les draps de lit »), d'un verbe (« écrasent ») et d'une longue molécule syntaxique qui commence avec « les décombres » pour ne s'achever qu'à la fin du poème. Donc en face de la pauvreté syntaxique de la phrase, nous rencontrons l'hypertrophie, la complexité abusive des parties de la phrase simple. Quand on dit que *le Vierge incendié* respecte toutes les normes de la syntaxe, on veut dire que Paul-Marie Lapointe fait des phrases sans « fautes de français<sup>16</sup> », mais il est évident que la suppression systématique des conjonctions et l'envahissement tout aussi systématique des prépositions sont un écart considérable non seulement par

16. C'est sûrement dans ce sens qu'il faut entendre cette phrase de Philippe Haecq : « Dans *le Vierge incendié*, la syntaxe est toujours respectée, et elle l'est parce que Paul-Marie Lapointe a toujours voulu, tout en travaillant à la perfection de la forme, rejoindre l'homme. » (« *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 285-297, p. 290).

rapport à la prose mais aussi par rapport à la forme versifiée.

L'ensemble du texte est tout à fait « incohérent » et cela est dû à un collage syntaxique de phrases simples. Par contre, si l'ensemble manque de précision, chaque détail est si précis qu'il finit par perdre sa réalité. Le mot « nuque », par exemple, joue dans l'ensemble du poème une fonction syntaxique qu'il est difficile de préciser (apposition à « clairon biblique »), mais la précision de ce mot au sein de la molécule syntaxique est infinie : il est triplement précisé, et deux de ses déterminatifs sont eux-mêmes déterminés (sémantiquement, il s'agit très précisément des nuques de couleur rose et, parmi celles-ci, de celles qui appartiennent aux bonbons qui sont luisants, et même de celles-là qui sont dévorées par des frelons, ou en peu de mots, les « nuques roses des bonbons luisants dévorées par les frelons »). Finalement, il ne reste plus de toutes ces précisions que l'image d'une nuque « dévorée », image qui revient trois fois dans ce texte (un lynx dévore des corps, et plus bas, des lions dévorent des caves).

Après le code graphique puis le code syntaxique, nous voilà rendus au code sémantique. À ce niveau, les écarts sont encore nombreux et constants. On peut en énumérer plusieurs exemples. L'adjectif qualificatif impertinent, c'est-à-dire qui ne convient pas au mot qu'il devrait qualifier : « une abeille fleurdelysée » (12), « mouchoir corrosif » (6), « départ obèse » (18), ou un « paysage carré » (18). Les « shifters » sont souvent redondants en poésie puisqu'ils ont besoin d'une situation pour ne pas l'être et que la poésie est toujours « hors situation ». Paul-Marie Lapointe a l'air de s'amuser à les multiplier. Non seulement on rencontre les pronoms personnels (surtout *je*, *tu* et *nous*), mais les noms de professions qui ne peuvent avoir de signification sans contexte et qu'en plus Lapointe fait souvent précéder de l'article défini : médecin (8), légiste (8), empereur (17), détective (34), professeur (54), orateur (84), minorité (84). Mais l'écart le plus répandu

du *Vierge incendié* (et cela tient à l'hypertrophie de la molécule syntaxique) est l'impertinence du complément déterminatif du nom. Pour ne pas être impertinent, celui-ci doit remplir deux conditions essentielles : le déterminant doit être une partie et une partie seulement du déterminé, et le déterminant doit être apte à remplir la *nuance* (matière, appartenance, etc.) pour laquelle il est créé. Soit par exemple « jésus de cire » : il existe des statuettes de plomb, de porcelaine, etc., donc la « cire » marque bien une partie seulement des statuettes et métaphoriquement des jésus possibles, et le déterminatif marquant ici la matière, la cire est bien la matière possible d'une statuette. Mais plus de la moitié des noms compléments déterminatifs du nom de notre texte ne remplissent ni l'une ni l'autre de ces deux conditions : le « cinname » ne peut constituer la matière du « lynx » et par conséquent, contrairement à « lynx d'Amérique », « lynx de cinname » ne désigne aucun genre de lynx. De même pour « chair des ongles », « bourgeons de dictionnaires », etc. Et encore, les impertinences se multiplient en cascade : « les vautours du délire des papillons », « prophètes des fentes de mur d'hiver » ou « [mauvais] anges des fautes de cactus ». De là, l'impertinence se communique de proche en proche à la phrase entière : « l'aujourd'hui vient choir dans les bourgeons de dictionnaires où pataugent les sangsues et vos yeux cernés », pour finalement contaminer le poème entier et tout le recueil. Toute la chair du *Vierge incendié* se dresse maintenant comme une impertinence saignante à tous les niveaux du code linguistique.

\*  
\*     \*

C'est ici qu'il faut nous interroger, car s'il n'y a pas de poésie sans écart, tout écart, par contre, n'est pas poésie. « Nous croyons, écrit Jean Cohen, qu'effectivement il ne suffit pas de violer le code pour écrire un poème. Le style est faute, mais toute faute n'est pas style<sup>17</sup>. » Pour bien

17. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 201.

voir le problème, il suffit de mettre en parallèle la phrase poétique avec la phrase absurde. Cohen cite le logicien Robert Blanché qui assigne à la variable d'une fonction logique un certain « parcours de signification<sup>18</sup> » à l'intérieur duquel la fonction conserve un sens. Soit par exemple la fonction « X pendu au clou ». Je ne peux assigner à la variable X qu'un certain parcours de signification où ma fonction sera vraie ou fausse. Disons que le parcours de signification se définit ici par un objet matériel. Je peux alors former la proposition suivante : « *Le récipient* pendu au clou » et cette proposition peut être vraie ou fausse. Mais si j'écris : « *Un suicide* pendu au clou », cette proposition n'est ni vraie ni fausse, elle est tout simplement absurde. Cet écart du niveau sémantique est l'inconséquence.

Cet écart repose donc le problème de l'écart linguistique au niveau sémantique (ici l'inconséquence, plus haut l'impertinence), de même qu'on l'a déjà posé au niveau graphique et syntaxique. La solution la plus simple consisterait à dire que nous passons à un niveau surlogique : la chair du *Vierge incendié* se décomposant dans l'univers logique se recompose « ailleurs ». Pourtant on n'échappe pas si facilement à la logique. Volte-face à la raison, *le Vierge incendié* n'est pas pour si peu irrationnel. Nous retrouvons dans l'écart linguistique les mêmes forces qui tendaient l'écart thématique : on a quitté le rivage de la norme, mais on ne l'a pas perdu de vue, son champ d'attraction continue à se faire sentir comme une tentation.

En apparence, ce

*Suicide pendu au clou des armoires (20)*

est une inconséquence. Pourtant, même chez les logiciens, « de telles règles restrictives ont toujours quelque chose d'arbitraire, et peuvent difficilement être appliquées avec une parfaite rigueur... [Elles] interdiraient d'abord toute

18. Robert Blanché, *Introduction à la logique contemporaine*, Paris, Colin, 1968, p. 136; Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 108.

expression imagée ou métaphorique<sup>19</sup> ». La violence du *Vierge incendié* dilate le principe de tolérance, mais comme sa volte-face n'est pas orientée, le parcours de signification, écartelé, ne se rompt pas : il reste enclos par les lignes thématiques, les réseaux d'images qui donnent son sens à celle de la pendaison :

*Un plaisir pendu par le sexe aux candélabres du sacrifice patriarcal (16)*

*Nous étions pendus par les cheveux dans les planètes queues d'églises (59)*

Voyons ceci de plus près sur notre texte. Quand on lit pour la première fois :

*la fin de monde des clairons bibliques dans les pieds prophètes des fentes de mur d'hiver mauvais anges des fautes de cactus nuques roses des bonbons luisants dévorées par les frelons*

on ne peut comprendre la signification de ces « nuques roses ». Pourtant, après quelques lectures, nous donnons à « nuques roses » cette signification précise qui charge l'expression d'une révolte religieuse doublée d'une violence sexuelle. La fin de monde voit apparaître dans l'ordre les « prophètes », les « mauvais anges » et nos « nuques roses ». L'écart est ici syntagmatique : la série *prophètes — mauvais anges — nuques roses* ne peut se lire parce que le dernier terme est impertinent. La métaphore poétique — qui se construit sur un réseau thématique — est permise par une série paradigmatique que l'on peut schématiser ainsi :

*nuques ROSES des bonbons luisants dévorées (51)*

*gueule ROSE du silence (89)*

*gueule ROSE des caïmans (55)*

*tétons ROSES (39)*

*dîner de chair ROSE (48)*

*chair ROSE des statuettes d'enfants-jésus (81)*

Une association de ce type s'impose au lecteur. On remarque dans cette série que le rose qualifie deux fois la gueule

19. Robert Blanché, *Introduction à la logique contemporaine*, p. 136.

et une fois la chair d'un dîner. Or nous avons vu que le thème concret *manger, dévorer*, renvoyait à la sexualité : le poète connaît « la rage de te mordre » (23) et, dit-il, « je fais l'amour avec mes dents » (28). Ce rapprochement est encore confirmé en ce que, dans notre série, le rose qualifie une fois les tétons et deux fois la chair. D'autre part, nous avons vu aussi que la violence sexuelle se mêle souvent de révolte religieuse, accusant les mêmes violences et les mêmes blasphèmes, de sorte que s'impose, par le « je me permets de vous désirer chair rose des statuettes d'enfants-jésus » (81), la teinte de révolte religieuse qui remplace « nuques roses » dans la série syntagmatique. C'est donc tout à fait logiquement que, pour réduire l'impertinence de la série *prophètes — mauvais anges — nuques roses*, le lecteur est conduit à réduire l'écart du dernier terme en le remplaçant par *nuques d'enfants-jésus* ou plus précisément (et plus justement) à passer, pour le signifiant [roz], d'un signifié premier « la couleur rose » à un signifié second « la couleur d'une violence sexuelle et d'une révolte religieuse ».

On voit donc que la raison trouve un plaisir à sa déraison, qu'elle l'intègre, et même, qu'elle s'y complaît<sup>20</sup>. Pourtant, l'esprit ne réussit pas partout à surmonter les écarts linguistiques, et là où il y parvient, il reste un intervalle de temps entre l'écart lu et l'écart comblé pendant lequel l'image est gonflée hors de proportion avec l'écart à combler. Entre la lecture du mot « rose » et le temps (même très court) que l'esprit prend à lui restituer le signifié adéquat, ce jeton nécessaire à l'esprit discursif est devenu une bille qui, même si elle entre très exactement dans le vide creusé par l'écart, déborde l'univers unidimensionnel de la logique. Or l'image qui est gonflée ici est, dans une de ses manifestations, celle que nous avons

20. En parlant des images, Breton écrivait déjà dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. » (*Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p. 52; c'est nous qui soulignons).

reconnue pour la signification première du *Vierge incendié* : la révolte.

Il ne reste qu'un mot à dire de l'improvisation qui n'est pas autre chose que l'écriture automatique telle que l'a définie André Breton. Seulement, improviser, ce n'est pas écrire n'importe quoi, c'en est même le contraire : c'est écrire sans plan antécédent et sans correction subséquente — mais ce ne saurait être en aucun cas écrire sans *projet*. Or le projet qui transcende le recueil de Paul-Marie Lapointe, c'est ce que nous entendions par la position psychologique du *Vierge incendié*, la révolte. L'improvisation, dans ce cas, quoiqu'elle tourne le dos à la raison, ne conduit pas le lecteur dans les valeurs de l'inconscient. Certes le texte conduit aussi à la magie de la surréalité, mais il accuse, souligne, le plaisir de la raison en sa déraison. Il me semble en effet que seule une révolution poétique peut conduire à la surréalité : la révolte, si elle peut y mener, si effectivement *le Vierge incendié* nous y mène, c'est au hasard, sans système et par éclair — celui du météorite écarté violemment de la nébuleuse, l'étoile filante...

GUY LAFLÈCHE