

Article

« La poésie pense »

Robert Richard

Études françaises, vol. 16, n° 2, 1980, p. 65-80.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036711ar>

DOI: 10.7202/036711ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La poésie pense

ROBERT RICHARD

Représentation : « ... alléguer le dernier état de la réalité, l'intraitable qui est en elle. »

ROLAND BARTHES

« Par la seule passion de l'œil »

PAUL-MARIE LAPOINTE

Le mot « tableaux » dans le titre du recueil *Tableaux de l'amoureuse*, des titres de poème tels que *Tableautin* ou *Portrait de jeune fille brune*, ou la question que pose ce vers : « que figurent le poudroïement des pastels », ou encore cette précision entre deux tirets : « — tel qu'on le représente dans les tableaux naïfs — », de telles indications nous situent dans une certaine optique de la représentation.

Dans *Tableaux de l'amoureuse* il s'agit de la sémiosis d'une sémiosis entravée, empêchée¹, ou plus précisément de

1. En parlant de la « sémiosis d'une sémiosis empêchée » nous voulons indiquer l'articulation d'une désarticulation, ce qui effectivement constitue un paradoxe. Ce recueil de Lapointe est un processus où se trouve articulée une désarticulation. L'expression « sémiosis du recel d'une sémiosis » veut indiquer que, dans ce processus, moyen et but sont

la sémiosis du recel d'une sémiosis. Le recueil articule cette contradiction — mais tout de suite il faudra montrer une vigilance accrue vis-à-vis des mots que nous employons ici, car est-il possible pour le poète, celui qui doit « signifier », d'articuler le retrait d'une sémiosis ? Chez Paul-Marie Lapointe, ce paradoxe de la sémiosis du recel de la sémiosis fait de la poésie un parcours vers une dimension pour ainsi dire originelle, première du code langagier, c'est-à-dire vers un illisible constant (au sens mathématique du terme si l'on veut), celui de la trace ², là où les pistes sont depuis toujours brouillées.

Dans l'analyse qui suit de *Tableaux de l'amoureuse*, nous nous gardons d'affirmer d'entrée de jeu que la trace est l'élé-

intimement liés, c'est-à-dire que la désarticulation est la condition de l'articulation et vice versa. La désarticulation est la matrice constante, formant, pour ainsi dire, la texture intérieure de l'articulation.

2. Le mot « trace » nous remplace dans un contexte qui participe à la fois du lisible et du visible. La trace, comme l'idéogramme, est un signe. Dans *la Pensée sauvage* (p. 28), Cl. Lévi-Strauss dit :

Un intermédiaire existe entre l'image et le concept : c'est le signe [...] Comme l'image, le signe est un être concret, mais il ressemble au concept par son pouvoir référentiel.

La trace est ce qu'on voit, et ce qui permet, si elle est liée systématiquement à d'autres traces, une lecture. Si elle n'est pas ainsi liée, elle s'indique elle-même, c'est-à-dire qu'on la voit comme objet ou chose dans le monde.

Dans ce contexte, le recueil participe à la fois du lié et du non-lié, du concept et de l'image, du référentiel et du *concret*.

Nous montrons dans notre texte que l'écriture veut concurrencer le visible, c'est-à-dire devenir, par un cumul d'indications, équivalente à un tableau. Mais la lumière est tellement faible dans ce recueil (le soleil est « pâle », p. 21 ; il est « pourrissant », p. 40 ; l'astre est « opaque », p. 25, etc.), l'espace est défini si peu clairement qu'on ne voit rien — sauf cette opacité qu'est l'image s'indiquant et se voyant elle-même ; nous voyons la chose de l'image dans son opacité, dans son *concret*.

Ainsi, dans ce recueil, nous sommes conviés à lire une écriture en train de venir elle-même, c'est-à-dire une écriture qui devient visible et donc illisible — visible en tant qu'image ou signe concret d'elle-même et de son devenir. Le recueil ne finit jamais d'expliquer, de montrer, de sorte qu'en fin de compte c'est littéralement ce qu'on voit : une écriture qui ne finit plus d'expliquer, un expliquer total et massif. Une autre façon de saisir le processus à l'œuvre c'est de concevoir une marque qui serait coextensive à la surface qu'elle marque ; cette marque devient non marque, signe qui est non signe, car disparaissant sous sa propre totalité — d'où cet effacement progressif de la trace, son recel en pleine visibilité.

ment fondamental de la représentation. Cette affirmation devra surgir à même la poésie que nous voulons traiter, c'est la poésie qui devra elle-même nous dire quoi dire. Ce qui encore une fois n'est pas sans poser une difficulté que l'on dirait incontournable : est-ce qu'une poésie où le recel du dire est premier, peut « dire » ? Notre lecture devra en quelque sorte se faire l'écoute du mutisme de cet espace textuel, l'écoute du silence poétique s'épaississant et se dotant du fardeau des silences multiples du langage et de la trace abolis. Nous sommes appelés à lire l'effacement progressif de la trace.

Deux mouvements domineront l'analyse qui suit — et de nouveau le mot « analyse » dans ce contexte devrait susciter cette légère inquiétude que nous taisons maintenant ainsi que dans la suite : analyser une manifestation langagière, en l'occurrence le texte poétique, avec le langage comme instrument... Ce problème est loin d'être nouveau. Le langage analytique est constamment dépassé par le langage poétique.

Le *lp* (langage poétique) est une dyade inséparable de la *loi* (celle du discours usuel) et de sa destruction (spécifique du texte poétique), et cette coexistence indivisible du « + » et du « - » est la *complémentarité constitutive* du langage poétique³.

Une voie possible qui reste à expliciter serait de prendre en charge le code langagier dans le sens de la topique de l'erreur et de la déviation maximale, et de *penser* la poésie d'après cette instance à résonance lacanienne ou heideggerienne⁴.

3. Julia Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 179.

4. Ou, comme le suggère Barthes (*Prétexte : Roland Barthes*, « 10/18 », p. 438), la catachrèse (« les bras du fauteuil », « les ailes du moulin ») tend à devenir le lieu « d'analyse » du texte. Mais il reste à poser définitivement et à l'intérieur du discours académique la stratégie de la catachrèse, stratégie qui saurait prendre à son compte une forme « d'attention flottante » telle que décrite par Freud. Celui qui analyse serait appelé à jouer le rôle du mort. En parlant de la formation du psychanalyste Lacan dit :

Si on forme des analystes, c'est pour qu'il y ait des sujets tels que chez eux le moi soit absent. C'est l'idéal de l'analyse, qui, bien entendu, reste virtuel. Il n'y a jamais un sujet sans moi, un sujet

L'analyse qui suit tentera de se maintenir à l'orée d'une telle topique, la gardant en vue uniquement, afin de conserver la démarche méthodique, une démarche donc qui verra le premier de ses deux mouvements s'attacher à l'aspect proprement illustratif ou démonstratif dans *Tableaux de l'amoureuse*, aspect qui étale presque rationnellement le problème de la représentation, et qui, à même l'émergence langagière, fait part d'une conscience claire vis-à-vis de ce recel de la trace, de l'image, du signe, etc. Nous éviterons pour l'instant la question tout de même essentielle (nous contentant de l'entrevoir à la fin), à savoir : *qui est conscient ?*

Le deuxième mouvement de l'analyse abordera la réalisation textuelle, réalisation qui est inséparable, comme nous le

pleinement réalisé, mais c'est bien ce qu'il faut viser à obtenir toujours du sujet en analyse. (*Séminaire II*, Seuil, 1978, p. 187.)

L'analyste (de texte cette fois) doit se mouvoir en réalité « fractive » afin de mettre au jour les liens du texte avec « tous ces Autres qui sont ces véritables répondants, et qu'il n'a pas reconnus. » (*ibid.*, p. 288) Cette citation nous situe de nouveau dans la psychanalyse. Le point de vue littéraire serait celui de l'intertextualité, là où le texte est détourné perpétuel de lui-même, là où il est métaphore constante de lui-même, là où il se transporte toujours plus loin dans le non-sens, et donc là où il est absence par rapport à et en lui-même.

La situation psychanalytique met à la question cette nature de l'un relativement au manque (zéro) qui figure, dans l'ensemble des autres uns dont il fait partie, la place vide qu'il laisse en étant un UN. (S. Leclaire, *Psychanalyser*, Seuil, « Points », 1968, p. 175.)

Dans l'optique fractive il s'agit de laisser une « ouverture » par où le texte peut aller se loger partout à la fois dans le langage. Un tel discours critique se situe dans la répudiation de l'universel. Or, la fragmentation continuée du texte, du sens, cette fragmentation s'accroissant mène en fin de compte à une continuité indifférenciée. Plus le texte « s'intertextualise » (si nous osons dire) plus il se disperse, plus il se trouve éparpillé dans un nombre croissant d'autres textes, plus il rejoint ce que nous pourrions appeler « la finitude exacte de l'innombrable » : l'indifférencié, la continuité, la mort — l'homéostasie.

La finitude exacte de l'innombrable, ou pour reprendre deux vers de Lapointe :

innombrables comme les sables de la mer
ses victimes aux squelettes en croix

c'est la trace (finitude) devenue coextensive à la surface qu'elle marque — donc strictement non marquante : non-sens. Donc le sous-sol d'insi-

verrons, de l'illustration, car c'est aussi dans le démonstratif, c'est aussi dans la montre rationnelle que se dissipe la trace.

Le premier mouvement, que nous appelons illustratif, montre ce recel d'une sémiotique, ou plutôt il en prépare la possibilité imminente. La poésie se meut, à de tels moments et comme visiblement, en une matrice textuelle négative. Elle ouvre la voie à la fuite du langage ; elle en dresse les signes avant-coureurs, et cela dans une rationalité, cette rationalité déjà déroutante du poétique.

Commençons par cette cellule poétique située au centre du recueil. Nous choisissons le mot cellule pour éviter le mot strophe, et afin de mettre en pleine évidence le fait que les

gnifiance du langage et de l'écriture est le terme de cette fragmentation. Comme un sable fin à perte de vue, il s'agit d'un fondement où la redistribution des particules identiques suscite un bruissement blanc, un bruit blanc.

Plus les textes se rabattent les uns sur les autres, plus le bruit de fond augmente ; plus l'interférence (l'indifférenciation) s'accroît et donne à entendre ce bruit blanc de tous les textes s'entreparlant.

Précisons d'une autre façon la limite à l'œuvre dans un tel discours critique. Plus le texte se fragmente plus la force d'investissement théorique doit s'accroître ; de sorte que plus la fragmentation tend à la limite que sera la fine continuité de l'identique, plus la force d'investissement théorique s'approche de l'infini — et donc strictement parlant, de l'irréalisable. Une lourdeur croissante est à l'œuvre qui fonde concrètement notre limite.

Qu'y a-t-il au bout d'un tel discours critique ? En général, la critique, prenons la critique thématique comme exemple, vise la néguentropie du sens, vise à fonder le sens, à lui assurer une unité forte. Mais le discours de « l'intertextualité » vise l'entropie du sens. Il s'agit d'une répudiation de l'universel, d'une dispersion, d'une fragmentation continuée jusqu'à l'épuisement du sens, sa diffusion dans le corps de la lettre, là où il devient coextensif au corps de la lettre (c'est-à-dire, non-sens) — en somme, « jusqu'à ce que s'impose la sécheresse du trait littéral », nous dit Leclair dans son analyse du « poor'djeli ». (*Psychanalyser*, p. 111.)

C'est là l'aspect tautologique (dans un sens non péjoratif) du structuralisme : l'analyse est terminée une fois que la trace devient coextensive à la trace ; c'est là où, en tant que stratégie d'intelligibilité positive, l'analyse structurale disparaît en elle-même, se résorbe en elle-même.

La catéchèse est la sécheresse mouvante de la lettre, et donc elle pense la lettre et rien d'autre — elle pense l'écriture. Dans ce sens la poésie de Lapointe est catachrèse ; elle pense l'écrit en retour et dans ce

unités analysées ne recoupent pas nécessairement les unités de versification : vers, strophe et ainsi de suite. En somme, il s'agit d'éviter une approche qui serait conditionnée par les modalités plus ou moins traditionnelles de la mise en page poétique. Le fait que la cellule est située au milieu de *Tableaux de l'amoureuse* (dans le quinzième poème d'un recueil qui en contient trente et un) ne jouera pas dans la mise en valeur que nous entreprenons :

mais la marguerite au cœur noir
 mais l'astre opaque dans le jaune
 enfante le hiéroglyphe du cri
 le geai poignardé qui sèche au soleil
 enfante l'idéogramme complexe de la main-d'œuvre :
 innombrables comme les sables de la mer
 ses victimes aux squelettes en croix ⁵.

Nous analyserons cette cellule sur le mode : structuration du langage/déstructuration du langage, ou pour employer une formule plus souple et qui, à la fois, évite les légères imprécisions que le mot « langage » peut avoir dans ce contexte : catha-signa/cata-signa ⁶, c'est-à-dire, émergence du signe/dissipation du signe. C'est aussi le couple culture/nature, mais toujours, rappelons-le, sur le registre illustratif qui est celui de cette cellule.

Par le fait qu'il sèche, qu'il durcit et donc qu'il assure la permanence du signe, le « soleil » devient en quelque sorte le

qu'est l'écrit fondamentalement : fiction, non-sens. Pour le dire ouvertement, la catachrèse est ce non-sens qui nécessite la « folle » complicité du lecteur (la folie : fragmentation de texte, c'est-à-dire, dé-lecture ou délire méthodique de texte). Mais, comme nous disions, la stratégie (ou bien s'agirait-il de l'a-stratégie) de la catachrèse reste à voir le jour.

« L'esclave a beaucoup à attendre de la mort du maître » (J. Lacan, *Séminaire I*, Seuil, p. 315). Le texte a beaucoup à attendre de la mort de l'analyste, du lecteur, du « scripteur ». Au-delà de la mort de l'analyste, le texte assumera son être-pour-la-mort au sens heideggerien.

Cela dit, constatons que l'assurance de rigueur dans un discours se situe là où rien n'est dit : dans le non-signa.

5. P.-M. Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse*, Hexagone, 1974, p. 25.

6. Catha- : du grec *katharein*, purifier ; Cata- : du grec *kata*, en dessous.

coup d'envoi d'un processus, celui dans lequel le « geai poignardé » se transforme en signe, en idéogramme. Cette source de lumière se distingue déjà par le fait qu'elle se fait intérieure au processus.

Afin de voir une toile, une marque, une trace, il faut qu'une lumière vienne l'éclairer. Mais ici dans cette cellule le « soleil » se meut en partie intégrante de l'émergence du signe. Sa fonction n'est pas tant d'éclairer de loin que de structurer le signe et de lui assurer une permanence en le séchant.

L'idée de lumière se trouve dans les mots « astre », « jaune », et comme pour confirmer l'intériorisation radicale de l'activité structurante du soleil : « astre opaque », « la marguerite au cœur noir ». La luminosité se trouve recelée, elle a accompli un mouvement de retrait vers l'intérieur des diverses unités constituantes du processus catha-signé.

Cette cellule commence par l'idée de fleur (où s'est déjà retirée la lumière), décrit un parcours autour du mot « soleil » pour en arriver à « squelettes en croix » : de croissance à mort — ce qui ferme cette entité.

Le mot « soleil » articule la cellule sur le couple culture/nature (derrière lequel se profile le couple catha-signé/cata-signé). Sous le pendant « nature » se trouvent « marguerite », « cœur », « astre », « geai », « sables », « mer ». Sous le pendant « culture » il y a « hiéroglyphe », « idéogramme ». Il y a aussi des croisements : « enfante le hiéroglyphe », « le hiéroglyphe du cri », « enfante l'idéogramme » (où « enfante » et « cri » sont à fortes connotations naturelles), et bouclant le cercle il y a « squelettes en croix » ; ces derniers deviennent indications, indices naturels. « Squelettes » est un élément strictement naturel, mais voici que les squelettes sont en croix.

Dans ce mouvement de rotation autour du pivot « soleil » s'est accomplie la naissance d'un indice culturel, et la réintégration finale de cet indice, de ce culturel dans le naturel, mais sans que ne se perde la notion de marque, d'indication, de signe, de *stigma*. Dans ce processus, la nature a été stigmatisée — la nature est signe d'elle-même en retour. Donc émergence

du signe/dissipation du signe. Dans le moment du catha-signé s'annonce déjà celui du cata-signé.

La présence structurante et intériorisée du soleil se montre à la fois comme mécanisme et dispersion. La nature absorbe la culture dans un mouvement qui naturalise les signes, lesquels deviennent « innombrables comme les sables de la mer ». À même son surgissement, à même le mouvement qui le porte à la différenciation, le signe se ré-intègre à la continuité fine et indifférenciée des « sables de la mer ».

Ce qui déborde de la structure de cette cellule, son surplus, ou ce qu'on pourrait appeler « sa signifiante », c'est une dérive de sens qui s'opère entre ce qui d'un côté est innombrable, donc absolument non identifiable, et ce qui de l'autre côté est repérable et identifiable, c'est-à-dire, les « croix ».

Cette cellule illustre, elle montre la possibilité d'une adéquation entre signe et non-signé. Dans le signe, dans le ponctuel, nous dit-elle, se profilent la totalité, l'étendue immaculée, le non-marqué. Et à la fois, cette étendue non marquée, ce brouillage des pistes existe à même le surgissement du signe. Le signe est le reflet nécessaire du non-signé ; reprenons Lacan dans ce contexte : c'est le point « où le sens se produit dans le non-sens »⁷ et vice versa. C'est là le mouvement de la métaphore. Le signe est la métaphore constante du non-signé — et donc, il est détour à l'état pur, c'est-à-dire, pure vection,

7. J. Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 508.

Le signe est la métaphore constante du non-signé. La métaphore, c'est un mot pour un autre, mais dans des circonstances spéciales quand il s'agit de la LETTRE. « Le *a*, que j'appelle objet, mais qui n'est quand même rien qu'une lettre » (J. Lacan, *Séminaire XX*, Seuil, p. 30) — cet objet est sa lettre en retour, l'objet qui se perd dans sa propre lettre, ou qui se perd en étant sa propre lettre : castration.

La métaphore est la dynamique qui expulse à jamais un terme, qui rend ce terme à jamais hétérogène, qui en fait l'hétéroclite par excellence. Ce terme expulsé est l'objet *a* qui ne peut être récupéré par le discours, qui ne peut être réintégré dans un ordre. Il est donc puissance de plaisir par le fait qu'il est l'écart, l'irréductible, la rupture, la différence ou la différance.

La trace (ou le signe) est cet « en plus », cette erreur, ou cette faille dans le parcours, de sorte que le parcours (le discours), justement par déviation constante, n'atteindra jamais son but, il n'atteindra jamais

pur *parcours* dans le sens où il n'y a pas de but, donc parcours qui donne toujours dans le non-sens, dans le non-signé.

Dans cette illustration d'une sémiotique en tant que recel d'une sémiotique, se trouve indiquée la voie qui saurait permettre au texte poétique d'échapper à la signification univoque et de se faire transgression du discours usuel (voir la citation de Kristéva). Si le recueil apporte dans un deuxième temps la réalisation concrète, le recueil se montrera autosuffisant, incorporant à la fois son propre métalangage, son autocritique. De toute façon, dans l'évitement de l'univoque s'installe non pas le balancement d'une signification à une autre, non pas une polysémie que l'on dit propre à la poésie, mais une omnivocité : le tout du langage parle ou se manifeste à la fois, il y a donc bruit, non-possibilité de sens, non-sens. C'est le langage qui chavire ou qui sombre sous sa propre émergence.

Mais soulignons que la cellule *parle* de cette adéquation signe/non-signé ; il reste au recueil d'« écrire » cette adéquation. Notons en passant que Lapointe avait écrit cette adéquation sous une forme télescopée, immédiate, tendue dans le

le signifié, ainsi il donnera toujours dans le non-signé. Trace qui sera toujours non-trace.

La poésie de Lapointe expulse la trace, elle en fait son horizon. Elle recèle la trace. Celle-ci devient l'objet *a*, l'objet-manque que cette poésie doit escamoter afin de pouvoir fonctionner en tant qu'écriture.

La trace devient cet « en trop », ce corps étranger qui ne s'intègre pas au système, l'objet qui dérange le système — d'où sa puissance d'objet de phobie (tout autant que de jouissance) :

serpent gris
monstre de vapeur
[...]
que dit l'hydre suprême
l'Espace ? (p. 43).

Le recel de la trace c'est la trace mue par la quête de la trace en tant qu'objet *a*, son inatteignable. Pour reprendre les propos de la note 3, le texte a tout à attendre de la mort du scripteur, du lecteur, etc. — son être-pour-la-mort. C'est-à-dire, se reléguer, ou différer son être dans l'ailleurs perpétuel de la trace : son être se consolidera au moment de dissipation : la trace se consolidera au moment de la dissipation de la trace — d'où cette « voyante cécité » qui est la texture du texte de Lapointe.

premier vers de *Arbres* : « j'écris arbre. » C'est ce que sa poésie prise globalement ne cesse d'écrire.

Le recueil *Tableaux de l'amoureuse* est parsemé de cellules qu'une analyse situerait au même carrefour : l'illustration du processus catha-signé/cata-signé. Ces cellules constituent les éléments ponctuels, les points d'une claire conscience, les points nodaux, disons le pointillisme rationnel qui pointe à l'imminente et à l'immanente abolition du langage, c'est-à-dire qui montre ce non-signé massif qui est, en retour, montre totale, pur lieu de montre, d'indication, d'explication, d'illustration.

Cela déborde le cadre de cet article que de faire le recensement et l'analyse de toutes les cellules. Afin de pouvoir généraliser à partir de seulement celle-ci retenons-en le *parcours*.

Il ne s'agit pas du parcours réel de la trace dans l'espace — du signe ou du tableau qui s'approche et qui devient de plus en plus clair, de plus en plus visible ; il s'agit proprement de la dynamique de la sémiotique, de sa dynamique interne.

La cellule débute avec l'idée de la croissance et finit avec celle de la mort (de marguerite à squelette) ; mais déjà le premier vers contient le dernier comme son propre horizon et que nous indiquons en effectuant la substitution :

mais la marguerite au cœur *mort*

Les deuxième et troisième vers se font l'explication plus en claire, plus rationnelle du premier vers. Opérons donc des substitutions avec, en regard, ces vers de Lapointe :

mais l'astre opaque dans le jaune
enfante le hiéroglyphe...

mais le soleil recélé enfante le signe à même
le centre jaune opaque [mort] de la marguerite

Les quatrième et cinquième vers :

le geai poignardé (fatalement signé)...
enfante l'idéogramme

Les deux derniers vers, la dissipation en sables innombrables, contiennent en retour le premier vers comme leur propre

horizon, leur propre point de fuite. Lisons le chevauchement des vers un, six et sept ainsi :

mais la marguerite, victime, au bouton
squelettique, ce ponctuel indicatif, mort
qui déjà se disperse dans le sens du non-sens.

Si nous avons adopté le procédé analytique traditionnel où « expliquer » voulait dire « déplier » et donc enlever le gauchissement du poème afin de remonter vers une phrase première comme à un signifié premier en amont — si nous avons suivi ce procédé c'est dans l'esprit illustratif et rationnel de la cellule dont la ruse est justement de montrer du doigt, mais à seule fin de le dissiper, un logos premier, ce logos qui est Signe Total : c'est-à-dire, non-signé ou hors-signé. La trace est sa propre anamorphose ; la trace est son propre Signe Total, son hors-signé, sa propre déformation qui va accélérant. La trace ou le signe est donc sa propre fiction croissante : parcours qui donne toujours dans le non-signé.

Ainsi le poème chez Paul-Marie Lapointe va au-delà de la simple mise en scène d'un sentiment quelconque, qu'il soit amoureux ou autre ; il installe la trace au centre de sa préoccupation, la trace en tant que perpétuelle inexistence d'elle-même.

Le parcours, cette dynamique d'une sémiosis n'est pas un déplacement dans l'espace, mais l'émergence perpétuelle du signe à lui-même, le poindre ininterrompu de la trace du fond d'elle-même : donc mouvement sur place. Tout le long de ce parcours (statique) d'émergence, le signe est son propre « toujours plus en clair », sa propre illustration, sa propre rationalité croissante : c'est-à-dire, elle est pure puissance d'indication — et en tant que pure puissance d'indication, elle est, du même coup, pure dissipation d'elle-même dans « les sables de la mer ». C'est là le coup de barre de l'unique ponctuation de la cellule, les deux points (ponctuation propre au rationnel, à l'illustratif) qui donnent sur l'explication du signe, signe qui s'indique *toujours autrement* dans le parcours infiniment arrêté de son émergence, arrêté tout le long de son surgissement. Le signe s'indique à chaque moment, tout le long de sa manifestation, et donc, à la fois, il s'anéantit.

Ce toujours autrement est comme le point nodal de cette pure puissance d'indication, c'est-à-dire, il est le *partout à la fois* : Signe Total — déformation, information, indication rationnelle totale — donc dispersion, épuisement dans cet « innombrables comme les sables de la mer », dans cet horizon qui est le recel absolu d'une sémiotique. La pure puissance d'indication est la trace en tant que recel de trace, recel de soi-même.

Tournons-nous vers le deuxième mouvement de l'analyse, celui qui a trait à la « textualisation » de ce qui se trouvait rationnellement explicité ou préparé dans ce qu'on aurait pu appeler « le stade cartésien ». La tentation serait de dire que la poésie post-1960 de Lapointe est l'explication rationnelle de ce qu'il avait actualisé dans *le Vierge incendié*. Mais l'intime continuité entamée avec les mots « j'écris arbre » ne fait que se consolider — *Tableaux de l'amoureuse* devient ce nouveau tournant, cet « autre » qui est le même que *le Vierge incendié*.

Tableaux de l'amoureuse actualise le « stade cartésien », du moins dans ce contexte, en se faisant « l'extrême rassembleur du cartésianisme » pour emprunter l'expression de Jean Beaufret qui caractérise ainsi Nietzsche⁸.

Dans *Tableaux de l'amoureuse* nous sommes témoins d'une accélération du stade cartésien et cela dès le premier poème du recueil, où s'installe déjà une démarche toute en méandre explicatif ; c'est le lacis explicatif qui est pulsion d'explication, qui est « l'expliquer même » :

autour du palmier aux seins fastes qui tient en cage
 le soleil en guise de cœur ou de scarabée
 en qui le rouge s'infiltré à la façon de sèves et de fruits
 venant d'une source extérieure où des lacs n'auraient à
 jouer qu'un rôle de figuration (puisqu'ils sont habités
 d'yeux noirs de membres noirs et placés sous le signe
 d'écarlates archanges)
 autour de toi s'agencent des astres simples des serpents
 des roses une hanche voilée de fard (p. 11).

8. J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger 3*, Minuit, 1973, p. 44.

Des stratégies argumentatives jalonnent cette cellule qui, par la rationnelle mise en succession des éléments, tente d'engendrer un tableau, de concurrencer le visible par le chassé-croisé de l'écriture.

« Autour du palmier » : c'est un début axé plutôt sur le site, le désir de situer avec exactitude, que sur un surgissement premier d'expression. D'entrée de jeu le « frisson » poétique cède la place à cette minutieuse mise en série de propos d'éluclation. Cette suite (stylistiquement cahoteuse, de « qui », « en qui », « en guise de », « à la façon de », « où les lacs n'auraient à jouer qu'un rôle de figuration », ainsi que cette parenthèse qui interrompt le déroulement syntaxique afin d'assurer la netteté d'exposition avec un « puisqu'ils » causal) vise à constituer l'image par le filon ininterrompu du rationnel ; elle vise à définir l'espace, elle veut donner à voir.

Dans le troisième poème, la série des « qui serait fait de », « en contraste avec », « selon un vol dont le tracé précis », etc., aboutit à la conclusion qui annonce l'espace homogène, condition de l'image : dans l'espace ainsi défini ». Mais le vers qui suit immédiatement se pose en négation de toute homogénéité constitutive : « autour de quoi s'accumule la présence des terribles nuages [...] ce contre quoi nul dieu ne s'élève ». Cet enchaînement est l'infinie continuité d'une écriture à la recherche de sa résorption parfaite dans l'image, de son adéquation à l'image enfin atteinte dans une saisie partout à la fois. En somme, il s'agit d'une écriture à la recherche de la trace qui inscrirait visiblement le signifiant, ou plutôt qui serait la visible et donc illisible inscription du signifiant (car il est impossible à la fois de voir et de lire la trace).

En fait, il s'agit de la quête amoureuse ou pulsionnelle qu'entame la trace pour elle-même — d'où *Tableaux de l'amoureuse*, la trace qui ne cherche qu'à s'imaginer elle-même, qu'à se mouvoir en spectacle pour elle-même. C'est la pulsion scopique qui anime cette écriture qui ne cesse de se multiplier en précisions.

En rehaussant le quotient de visibilité de la trace, le mouvement poétique du recueil voile la trace à jamais ; il la

cache sous sa propre visibilité, sous sa propre émergence en la rendant illisible, et donc à l'abri de toute lecture qui tenterait de la promouvoir en pur signifié, d'épuiser le signifiant en signifié.

Tableaux de l'amoureuse fourmille du désir de situer, de ménager l'espace en une continuité, en somme de réaliser une synchronie de tous les éléments du tableau, de les réunir dans un même lieu et dans un même temps. Cette pulsion de lieu se trouve ponctuée par des acquis sous forme de constatation ou de conclusion à une suite souvent implicite de déductions :

le crabe de nuit n'a pas l'emprise qu'on croyait
sur la passion
le vampire de l'éternité ne griffe point
cette nuque d'une griffe mortelle (p. 15).

ou encore, l'accent se meut en une saisie définitive :

un personnage
debout
un homme aux épaules vides
la tête nettement détachée du corps
figure l'été passé
la fin du temps (p. 22).

Dans les premiers vers du recueil que nous avons cités plus haut, l'adéquation se trouve énoncée par la mise au point que permet la technique de la reprise :

autour du palmier aux seins fastes [...]
autour de toi s'agencent [...]

impossible de s'y méprendre donc — le palmier est le tenant-lieu du « toi » dans cette instance.

Les parenthèses jalonent le recueil d'ajouts explicatifs :
(un grand froid s'abat dans le vide d'arbre) (p. 39).

Tout le poème *Tableautin* se retire dans la parenthèse, lieu d'explication, de recel du poème.

Toutefois, la répétition des « mais » dans le recueil monte en épingle l'inachèvement de ce qui semblait acquis. Ces « mais » omniprésents fragmentent le discours ; ils le relan-

cent dans cette exigence qui lui est propre, la quête sans cesse poursuivie de l'adéquation écriture-image :

mais le remous du pollen
mais le délire emplit le pré de confettis (p. 26).

Ces « mais » diffèrent l'achèvement de l'image dans une écriture condamnée à s'écrire à perpétuité, à rater l'image par l'impossibilité (inscrite en elle-même, dans sa fonction de scription, de mise en évidence, d'explication) d'en réunir tous les éléments en un lieu et en un temps.

L'écriture s'écrit ainsi éperdument dans le recueil ; elle cherche à coïncider à elle-même, à se croiser afin de se constituer en image d'elle-même. Elle essaie, dans sa course folle, de se repérer, de s'imaginer en retour, de sorte qu'elle se meut en marque/non-marque : marque d'elle-même donc non-marque, car ne renvoyant à rien sauf à elle-même, toujours dans la direction du non-sens, c'est-à-dire, sans jamais rencontrer de but, de signifié sur lequel s'appuyer.

Elle devient son propre visible en retour, son obscur et illisible horizon où s'étale, dans l'espace et la différence, la totale visibilité du tracé massif, de l'écriture infinie du recel de la sémiosis, du recel du signe.

Ainsi se trouve écrite la sémiosis du recel de la sémiosis.

Ainsi la lecture se poursuit dans le corps de la lettre, c'est-à-dire, selon une emprise scopique de ce corps par opposition à une emprise lecturale. Une telle lecture — qui est dé-lecture du texte, dé-lire, délire méthodique de texte — imagine, saisit, voit parfaitement la trace. Sauf qu'il nous faut demander : qui lit, qui saisit, qui voit, qui imagine ?

La réponse : la trace — en tant qu'obscur désir de la lettre, en tant que son propre ailleurs, son propre « toujours autrement ».

Dans l'incessant parcours de précision en précision, dans l'accélération du rationnel, l'écriture sombre sous le noircissement de son cumul excessif (trace qui trace tout le champ, qui se fait Signe Total car indifférencié, « innombrables comme les sables de la mer »).

Lors d'une table ronde sur *la Peinture et l'écriture des signes*, Roland Barthes parlait de la « lettre bavarde » :

c'est-à-dire la lettre dont la visibilité, selon un processus de signifiante, tend à prendre la place de la lisibilité. Mais cette lisibilité reste toujours là comme une sorte d'horizon, de mirage du sens. C'est toujours le même problème posé par le langage : le langage est un objet de sens, il n'a donc pas à sa disposition, en soi-même, la possibilité d'exempter le sens. Et toutes les tentatives qu'on peut faire dans cette direction sont vouées à l'échec. Le langage est condamné au sens. Par conséquent, les expériences limites qui sont finalement les seules intéressantes dans cet ordre-là, consistent à repousser le sens dans une sorte de statue, de mirage, d'horizon⁹.

C'est le détour à l'état pur, le pur parcours que nous signalions plus haut en citant Lacan. Les éléments de la synchronie se trouvent dissipés tout le long de sa mouvance, de son « écriture » excessive (tout le long de son émergence infinie à elle-même) de sorte que l'image *est* partout absente, partout recelée. L'écriture est son propre et très visible recel, croissance de la trace à elle-même.

Dans le premier mouvement de cette analyse, la cellule livrait l'intériorisation de l'activité structurante du « soleil » et de « l'astre opaque » : c'est l'obscur luisement du graphisme où se retire l'image, de sorte que, en tant que métaphore d'elle-même, l'image devient cette dynamique pure d'image croissante à elle-même — elle devient folle luminosité d'image.

Ainsi la trace s'indique elle-même continuellement en retour — elle est *indication intransitive*. Ainsi cette poésie s'imagine toujours en retour dans la perfection, la folle perfection de son autosuffisance (sa démarche incorpore et l'illustration et l'actualisation, donc elle ne peut se présenter qu'en tant que pur mouvement d'autoperfectionnement : ce parcours du « toujours plus en clair »). Ainsi cette poésie se contemple en reflet narcissique ; elle se pense et pense sans fin la trace dans l'aveugle horizon de son propre et inéluctable voir.

9. « La peinture et l'écriture des signes », dans *Colóquio*, n° 20, décembre 1974, Lisbonne, p. 34.