

Université de Montréal

La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia

par
Isabelle Miron

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae doctor (Ph.D.)
en études françaises

avril 2004

© Isabelle Miron, 2004



PQ

35

U54

2004

V.034

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

La quête de sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia

présentée par :

Isabelle Miron

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

François Hébert

président-rapporteur

Pierre Nepveu

directeur de recherche

Robert Melançon

membre du jury

Louise Dupré

examinatrice externe

François Hébert

représentant du doyen de la FES

Résumé

Cette thèse porte sur les rapports entre le corps et la quête de sens dans les œuvres poétiques de Michel Beaulieu et de Juan Garcia. Chez Michel Beaulieu, cette quête prend forme à partir de la « conscience sensible » du sujet qui fonde, sous le mode de la perte, son identité, en regard de laquelle s'inscrit un désir de renouveau. Par un plongeon dans l'abîme du corps, le sujet peut vivre une expérience qualifiée de sacrée : en effaçant les frontières entre la vie et la mort, l'identité et l'altérité, celle-ci déstabilise ses balises identitaires habituelles et redonne sens à son existence. Cette quête s'articule sur quatre plans principaux : les rapports érotiques, les drogues, la mémoire et le silence. Toutefois, la position ambiguë du sujet face à ses propres aspirations ne permet pas toujours le renouvellement. Ainsi, la quête de Beaulieu est également celle d'une direction, d'un acheminement vers le sens, quête dans laquelle il se perd en même temps qu'il inscrit sa singularité.

Chez Garcia, on s'attardera d'abord sur le « pays » du poète : une expérience corporelle singulière, expliquée notamment par l'astrophysique, qui constituerait la source de l'œuvre. Cette expérience, qualifiée de *religieuse* parce qu'elle établit un lien corporel entre l'être et l'univers, doit être comprise à l'aune des processus alchimiques ayant pour but la libération spirituelle. Ce « pays » perdu détermine le poète en tant qu'exilé. De fait, il se caractérise par le sentiment de mort, qui correspond à l'expérience mystique de la « nuit obscure »

et également à la première phase alchimique. Pour que puisse se révéler son identité avec le Dieu de ses origines cosmiques, le poète doit entreprendre la traversée de son «Fleuve» des enfers : la folie. Ainsi, à l'égal du chaos considéré en astrophysique comme un processus créatif, Garcia, par sa parole, tente de s'ouvrir au sens que son corps contient en latence. Mais la parole, qui ne peut que signifier son exil hors de l'univers, situe dans «l'Avenir» le but de sa quête. Toutefois, celle-ci recouvre un autre but : celui d'apporter aux autres le message de la transcendance.

Mots clés

Conscience

Identité

Mort

Poésie

Sacré

Alchimie

Astrophysique

Folie

Québécois

Exil

Summary

This these is focuses on the relations between body and quest of meaning in the poetic work of Michel Beaulieu and Juan Garcia. In Michel Beaulieu's, this quest takes form from the subject's «sensible consciousness» which generated his identity, within which is included a desire for renewal. By plunging in the body's abyss, the subject can experience the «sacred»: by erasing borders between life and death, identity and alterity, this experience destabilizes his usual identity's characteristics and restores sense to his existence. This quest is articulated around four principal domains: erotic relations, drugs, memory and silence. However, the subject's ambiguous position facing his own aspirations cannot always permit renewal. Thus, Beaulieu's quest is equally geared towards the fabrication of sense, one in which he is loosing himself and, at the same time, is underlying his singularity.

As for Garcia's, we will first dwell on the poet's «land» : a peculiar corporal experience, explained among others by astrophysics, which constitutes the source of the work. This experience, called *religious* because it is establishing a corporal link between being and the universe, is understood with the help of alchemy's processes having as objective spiritual liberation. This lost «land» determines the poet as an exiled. Thereby, he is characterized by the feeling of death, which corresponds to the mystical experience of the «obscure night» and equally to the first phase of the alchemical process. To reveal his

identity with the god of cosmic origins, the poet must undertake the crossing of his infernal «River»: madness. Thus, as chaos is considered in astrophysics as a creative process, Garcia, with his word, tries to open himself to the sense latently contained in his body. But the word, which can only attest his exile, situates in the future the goal of his quest. Yet his quest hides another, more immediate, goal: the desire to bring to others the message of transcendence.

Key words

Consciousness

Identity

Death

Poetry

Sacred

Alchemy

Astrophysics

Madness

Quebec

Exile

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Summary	iii
Remerciements	vii
 INTRODUCTION	 1
CHAPITRE 1 : MICHEL BEAULIEU : L'EXPÉRIENCE DES LIMITES	20
1. La quête du non-savoir	21
1.1 La souffrance physique et morale	22
1.2 La conscience sensible	27
1.3 L'inamovible lieu de la connaissance	32
1.4 Un sacré désenchanté ou l'expérience d'une connaissance tout autre de soi	39
1.5 L'expérience de la liminarité ou la mise en question du sujet	52
2. Les expériences érotiques	56
2.1 La mise en question du sujet par l'altérité de la femme	57
2.2 Le désir de l'altérité sensible	61
1.6 Le désir de repli sur soi	67
3. L'usage des drogues	70
3.1 La vision favorable	71
3.2 L'échec	76
4. La mémoire du corps	83
4.1 <i>Variables</i> : une mémoire envahissante	84
4.2 Le renouveau sensible de l'existence	86
4.3 Présence et effacement du sujet	91
4.4 L'acheminement vers le sens	95
5. L'épreuve du silence	100
5.1 «L'écriture doit être impudique»	103
5.2 Le point tournant	107
5.3 Une poétique ambiguë de dissémination ou la conscience de l'abîme	110
<i>Post-scriptum</i>	113

CHAPITRE 2 : JUAN GARCIA : LA PLONGÉE INTÉRIEURE	114
1. L'expérience corporelle des origines	115
1.1 Relation entre le corps et le paysage	117
1.2 Le « <i>religieux</i> »	123
1.3 La dimension cosmique	128
1.4 Une expérience mystique	136
1.5 <i>Alchimie du verbe, alchimie du corps</i>	138
1.6 Rapport d'identité entre l'être et son origine cosmique	144
2. L'exil ontologique	150
2.1 Le «pays» de Juan Garcia	155
2.2 L'œuvre au noir : une «nuit obscure»	160
3. La traversée de la folie	172
3.1 La question de la division de l'être	175
3.2 L'abîme de la conscience	184
4. La fertilité des déséquilibres	203
4.1 L'ouverture du sens	209
4.2 Le logos	214
4.3 À l'horizon du visible	220
4.4 Le passeur	226
CONCLUSION	233
BIBLIOGRAPHIE	246

Remerciements

Dans l'aventure passionnante que fut pour moi l'écriture de cette thèse, je voudrais remercier Pierre Nepveu. Je me considère choyée d'avoir pu travailler avec quelqu'un qui allie une si grande érudition à une si grande humanité.

Merci, Pierre, ce fut vraiment un très grand plaisir.

Je voudrais également remercier Mathieu, sa lecture attentive, ses constants encouragements et surtout toutes ces conversations captivantes au sujet de tout et de rien, du Tout et du Rien.

Je remercie Martin et Francis pour leur lecture et pour les réflexions stimulantes qu'ils m'ont apportées.

Je remercie Minuit pour sa présence ronronnante.

Enfin, je remercie le fonds FCAR ainsi que le Département d'études françaises pour leur aide financière.

INTRODUCTION

Dialogue de l'inconnu

—*Puis-je tout dire?*

—*Oui.*

—*Tu comprendrais?*

—*Oui. Je sais très peu de choses. Mais j'ai en ma faveur tout ce que je ne sais pas, qui est —en tant que domaine vierge— libre de préjugés. Tout ce que je ne sais pas est ma part la plus grande et la meilleure: c'est par elle que je comprendrais tout. Tout ce que je ne sais pas constitue ma vérité.¹*

Clarice Lispector

Brouhaha

J'entends résonner le brouhaha de la ville contre les briques de la maison qui me fait face, contre les briques de ma ville, rouge et belle dans son espoir et son désir qui flottent un peu partout dans l'air. C'est le printemps, ou plutôt c'est l'été qui arrive sans crier gare après tant de faux-fuyants. Les oiseaux, les enfants, les chats reprennent leurs droits sur la ruelle, les cordes à linge tirent leurs épingles du jeu en prenant part à cet enchantement, à cette verte harmonie créée, tout juste créée, et avec laquelle je fais corps. Hier encore, c'était l'hiver. Le corps recroquevillé sous les couvertures ou au

¹ Dialogue cité par Claire VARIN, *Clarice Lispector: Rencontres brésiliennes*. Laval : Trois, coll. «Vedute», 1987, p. 224.

contraire qui respire avec soulagement l'air boréal, douceur et vigueur confondues. Comme le corps est malléable, comme il s'adapte à ce climat d'extrêmes ! Vie, mort et renaissance présentes dans nos vies qui pourtant tentent d'ériger dans nos consciences une barrière infranchissable entre soi et le monde, nos vies qui nous font repousser la mort aux confins de l'entendement. Tentatives réussies jusqu'à ce que la mort se fasse entendre à l'intérieur de nous, jusqu'à ce moment, plutôt, où nous lui prêtons l'oreille. Belle litote pour exprimer le corps tout entier qui se penche sur lui-même comme devant l'eau qui le reflète, eau qui régénère et noie tout à la fois. Mort inextricablement liée au vivant, à ce corps que l'on est et que l'on a, sans lequel l'habitation du monde n'est pas possible.

Cette habitation corporelle de l'être au monde que nous percevons dans notre champ de conscience moderne comme incontournable est une conception assez neuve dans la pensée occidentale. En effet, celle-ci n'a pas toujours accordé au corps cette même importance. Si l'on retrace les jalons importants de l'histoire du corps en Occident, on s'aperçoit pourtant que dès les débuts de la philosophie grecque, la conception du corps est d'abord favorable : celui-ci est perçu comme étant l'habitable privilégié de l'âme. Intermédiaire sensible et matériel entre l'être et le divin, le corps est vu par les pré-platoniciens comme un moyen de communiquer avec le sacré non seulement par la religion, mais

également par les ressources de la médecine et de l'hygiène. À cet idéal de connaissance lié au corps s'instaure bientôt, avec le *Phédon* de Platon, une vision tout à fait autre du corps. Celui-ci est vu comme un véritable obstacle entre l'être et la connaissance, à un point tel qu'on préconise de s'en séparer : « Cependant que nous vivons, le moyen, semble-t-il, d'être le plus près de la connaissance, c'est *d'avoir le moins possible commerce avec le corps*² ». Opaque, changeant, rebelle, conflictuel, le corps s'oppose ainsi à l'idée platonicienne de l'âme immuable et immortelle et de la philosophie comme connaissance de ce qui est. Cette conception platonicienne instaurant le dualisme entre un corps considéré comme inférieur et ce qui lui serait supérieur —l'âme et, plus généralement, l'esprit et la connaissance—, traversera les siècles et marquera beaucoup plus l'histoire de la pensée occidentale que ne l'ont fait ensuite la pensée d'Aristote et celle d'Épicure, desquelles on peut relever une certaine valorisation du corps.

À partir du IV^e siècle, la pensée occidentale sur le corps sera fortement influencée par le christianisme dominant. La religion chrétienne comme institution, plutôt que de véhiculer une conception du corps humain pouvant être habitée par le divin, comme pourrait le représenter l'histoire de Jésus-Christ, s'appuiera au contraire sur l'unicité de Jésus et particulièrement sur sa résurrection, laquelle instaure un lien de cause à effet entre la mort du corps de Jésus et son «retour» dans le divin, c'est-à-dire une dualité entre le divin et le

² Marc RICHIR, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*. Paris : Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1993, p.39. L'italique est une citation tirée du *Phédon* de Platon.

corps humain. À cette logique dualiste s'attachera bientôt dans la pensée chrétienne une hiérarchisation morale : le corps, auquel est liée la notion de péché, est dévalorisé au profit de l'âme.

La philosophie de Descartes, au dix-septième siècle, offre un autre jalon important dans l'histoire de la pensée occidentale sur le corps. Le philosophe reconduit l'idée de ce dualisme du corps et de l'âme, et cela même s'il avait préalablement décrit la « fusion de l'âme et du corps dans l'expérience factice d'exister³ ». De fait, dans la seconde partie de sa deuxième *Méditation*, dans laquelle est faite l'analyse désormais célèbre du morceau de cire, le philosophe déclare que seuls les contenus de pensée issus de l'esprit sont propres à orienter la connaissance philosophique. René Descartes, l'un des plus influents philosophes de l'histoire, évacue la question du corps hors de la catégorie du pensable, instaurant ainsi la primauté de la conscience.

Le début d'une véritable pensée occidentale sur le corps coïncide avec l'avènement de la modernité philosophique. Friedrich Nietzsche, le premier, exalte ce « puissant maître » qu'est le corps. La « nature », ce qui en l'être s'entendait comme la voix essentielle du corps et qui auparavant était compris comme étant à l'extérieur de la conscience, se perçoit dorénavant à l'intérieur d'elle. Liée à une énergie amoralisée, cette nature, selon la lecture du philosophe, se voit dorénavant exaltée : l'être se doit de renouer avec elle.

³ René DESCARTES, cité par Marc RICHIR, *ibid.*, p.64. Ajoutons ici que c'est d'après cette idée de la fusion de l'âme et du corps que Husserl a pu voir en Descartes un ancêtre de la phénoménologie.

Conséquemment la subjectivité moderne, à laquelle est intrinsèquement jointe cette nouvelle pensée du corps, émergera au prix de la destruction de l'unité a priori du moi, unité vieille de plusieurs siècles de philosophie dualiste. Ainsi, à l'aube du vingtième siècle, l'altérité se découvre au cœur du principe d'identité et, avec la découverte de l'inconscient, au cœur de la conscience. Et si Nietzsche a clamé la mort de Dieu, c'est peut-être par lui, en revanche, que « Le Verbe s'est fait chair » : c'est-à-dire que du point de vue de ce courant de pensée occidental contemporain qu'est la phénoménologie, il est désormais possible de « définir la conscience comme incarnée⁴ ». Ces nouvelles conceptions de l'être et du corps, donc de son identité et de son altérité, qui constituent les fondements mêmes de la philosophie moderne, font d'ailleurs écho aux découvertes contemporaines des physiciens : ceux-ci, en découvrant le vide au cœur même de la matière, imposent à la pensée une perception du réel radicalement neuve.

L'aspect corporel de l'être constitue, dans la pensée moderne, la donnée essentielle à partir de laquelle est possible l'ouverture initiale de l'être au monde. C'est en effet notamment par la perception, nous apprend la phénoménologie, que l'être humain fait l'expérience du monde. C'est par sa condition corporelle que l'être advient à lui-même et au monde, de même que le monde advient à lui, et, de cette expérience sensible fondamentale qui l'instaure

⁴ Renaud BARBARAS, *Le Tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Paris : Vrin, 1998, p.115.

en tant que sujet désormais voyant et visible, s'élabore aussi sa conception du temps et de l'espace.

Précisons d'emblée que le monde est là *avant* le sujet, mais ce qui surgit en même temps que lui par la perception sensible, c'est en quelque sorte le monde en lui, et le monde devant lui accessible par sa perception. Ce n'est pas le sujet qui fonde le monde ; le monde n'est pas organisé en fonction du sujet comme si l'univers gravitait autour de lui. Mais ce qui se déploie à partir de lui, effectivement, c'est le monde perçu. Le corps, tel que nous le comprenons aujourd'hui, précède et prépare l'avènement de la conscience. La perception première du monde est donc rendue possible non par l'entendement, mais par l'expérience sensible même.

Cependant, le monde qui se déploie effectivement à partir de l'être n'est pas *tout* le Monde. Le sensible limite la perception de l'être en même temps qu'il la fonde. Dès lors, la perception du monde visible se déploie toujours sur fond d'invisible. Plus précisément, le visible *surgit* de cet invisible, le visible ne peut se *déplier qu'à partir* de l'invisible. Husserl, et à sa suite Merleau-Ponty, avec le concept d'horizon, ont bien figuré cette filiation du visible à l'invisible dans laquelle se comprennent les rapports que l'être entretient avec le monde. Horizon : illustration de l'entrelacement originaire du visible et de l'invisible, illustration, aussi, de la coappartenance de l'être et du monde. Car l'expérience sensible originaire est en effet celle d'une indistinction, voire celle d'une unité

préalable à la différence du visible et de l'invisible, du subjectif et de l'objectif. C'est dire qu'il en va de même avec le rapport que l'être entretient avec autrui ; l'horizon figure pour l'un et l'autre la symétrie perceptive qui s'établit entre eux. Un pan d'invisible est en effet toujours joint dans le visible d'autrui. Plus précisément : le concept d'horizon illustre l'expérience sensible par excellence : celle qui permet de les penser *ensemble*, avant leur distinction. Aussi faudrait-il dorénavant comprendre l'indivision du sentant et du senti dans une réflexion qui tout à la fois sache penser aussi leur différence au sein de l'expérience sensible.

Cet horizon que l'être a devant lui, l'être l'a aussi *en* lui : son corps, visible à la perception, ne naît au monde que sur fond d'invisible. Le corps en effet ne peut jamais, par définition, être connu en entier : une irréductible part de secret, de mystère demeure voilée à la conscience. La vie obscure du corps est latence, potentialité. En quelque sorte anti-phénoménologique, le corps est donc aussi un « étranger intime⁵ », selon l'expression de François Rouger, qui pourrait offrir à l'être son principe de transcendance au cœur même de l'immanence. Ainsi, de la même façon que la phénoménologie pense *ensemble* l'indivision du sentant et du senti et leur différence au sein même de l'expérience sensible, il faudrait aussi, au-delà du terrain balisé par cette philosophie, penser *ensemble* l'indivision de l'immanence et de la transcendance au sein même de la corporéité. Autrement dit, la situation

⁵ François ROUGER, « Le Corps comme étranger intime », *Études philosophiques*, 1990, no 4, pp.457-469.

absolue qui définirait le corps est un « Être-là » primordial ; c'est la vie même du corps, fondée sur un principe d'inachèvement rendant impossible toute détermination préalable, qui constituerait sa propre relation d'ouverture indéfinie au monde. Aussi pourrait-on dire que le rationalisme de l'ère moderne, en faisant table rase de la notion de divinité, laisse aujourd'hui le champ libre à la formation d'une pensée tout à fait nouvelle de la transcendance : non plus ce qui surplombe l'être humain, mais au contraire ce qui, possiblement, *s'incarmerait* en lui, au cœur de sa propre relation d'ouverture indéfinie au monde, et donc au cœur de sa propre opacité. La transcendance, potentialité avancée dans la pensée occidentale contemporaine comme intrinsèquement corporelle, n'aurait de résonance que par la conscience.

Mais l'identité moderne porte en elle, et ceci peut-être intrinsèquement, la distance quasi infranchissable qui la sépare de sa propre transcendance. Individualiste, *insensée*, la subjectivité peut devenir conscience de soi, mais le plus souvent aussi fait son chemin dans l'absence de conscience. Inconscience moderne qui forme le terreau de cette distance qui, la plupart du temps, n'est jamais franchie. Plus précisément : la transcendance serait essentiellement liée à la possibilité de faire advenir un sens. Mais de quelle façon la transcendance, telle qu'elle est maintenant liée à la problématique moderne du corps, apporte-t-elle un sens ? La poésie moderne pose radicalement cette question : « cette « face cachée », celle « qui n'est pas tournée vers nous » semble attirer tout particulièrement les poètes contemporains. Ils interrogent inlassablement

« l'envers des choses » soustrait aux sens et à la signification⁶». Ils interrogent également leur inconscience, leur *envers* de conscience pour lequel leur corps forme un horizon. Les poètes modernes sont ceux et celles à qui l'on reconnaît le plus volontiers cette écoute de l'autre en soi : autre indéfinissable et déstabilisant, voix du corps ou de la conscience, part d'opacité qui en l'être constitue sans doute la marque la plus probante de la subjectivité moderne. Vécu en tant que possibilité d'ouverture à la profondeur autant qu'en obstacle en barrant l'accès, le corps, chez les poètes modernes, offre donc le terreau d'un sens pour le moins problématique.

En conséquence, de quel sens doit-on parler ici ? En quoi consiste le sens dans un poème ? Si l'on consulte d'abord le dictionnaire, on apprend que le sens du mot sens est tout à la fois : 1) les cinq sens du corps humain, ce qui constitue le sensible et 2) peut-être aussi le sixième, qui est celui de l'intuition ; 3) le sens propre auquel on peut aussi ajouter le sens figuré ; 4) l'idée intelligible, la signification ; 5) le concept évoqué par un mot, une expression ; 6) la raison d'être et 7) la direction que prend une activité. Cette petite question aux ramifications multiples illustre la complexité du poème, dont la nature entretient avec le mot sens lui-même une étroite parenté. Je dirais ici que le sens du poème, sens entendu ici en tant que « raison d'être », consisterait en le fait de poser une *question* au lecteur. Une question ? Oui, car plutôt que de

⁶ Michel COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Puf, coll. « Écriture », 1989, p.16. Les extraits cités sont du poète André du Bouchet.

donner *une* réponse, le poème ne donne pas a priori cette certitude qu'on dévolue au sens commun. On pourrait ainsi dire qu'une des raisons d'être du poème serait de produire une expérience —conditionnée en partie par le lecteur et notamment par sa mémoire— qui le dépasse et l'ouvre à ce qu'il n'est pas ; une expérience totalement nouvelle qui, justement par cette question posée qui le *dé-range*, le dessaisit de ses habitudes, lui donne une émotion. C'est-à-dire selon l'origine même du mot : le met en mouvement. Le sens d'un poème ici mettrait le lecteur en chemin vers une expérience qui rend celui-ci —entendons le premier lecteur, qui est le poète, et ensuite l'autre—, donc qui rend le lecteur « autre », c'est-à-dire qui lui donne un accès à sa propre altérité. On pourra dire par ailleurs que la raison d'être du poème ne consiste pas seulement en une question, car le poème est lui-même une réponse à la question du monde à laquelle a répondu le poète. La raison d'être du poème résiderait donc aussi en cette proposition, issue de l'émotion même du poète, d'une nouvelle vision du monde essentiellement subjective, certes, mais ayant surmonté le subjectivisme au profit de ce qui le dépasse. Ainsi ouvert, le poème peut dès lors appeler —et dans le meilleur des cas : interpeller— le lecteur.

Ce qui ne répond pas pour autant complètement à la question des rapports entre le sens et le corps dans le poème. En fait, le sens dans le poème s'appuierait sur ses rapports avec le sensible, modalité fondamentale dans l'organisation même du poème. En prolongeant les enseignements de la

phénoménologie, Pierre Ouellet a bien montré, dans *Voir et savoir*⁷, la thèse de cette faculté sensible au cœur même du sens du poème (il étend en fait cette conception à tout langage de l'art). Également dans le sillage de Merleau-Ponty, la thèse que soutient Nicolas Castin dans son essai intitulé *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*⁸ constitue une avancée de plus dans la compréhension du sens du poème articulé à partir de l'intime rapport qu'il entretient avec le sensible. Ce dernier analyse de manière convaincante le sens du poème, lequel ne peut se concevoir autrement que par ce lien fondamental qu'il entretient avec le sensible. En poésie moderne et contemporaine, la formation du sens dans le poème serait donc intimement liée à la présence sensible, lesquels constitueraient l'un pour l'autre, tel que l'a bien vu Castin, des points d'information réciproque. Et j'ajouterais ici : de *désinformation* réciproque.

Car il y a plus : si à l'origine du sens dans le poème existe un lien étroit entre le sensible et l'univers sémantique, si le poème donne sens à l'expérience sensible, il ne peut toutefois totalement la *fixer*. Une irréductible part de sens reste latente au cœur même du sens dans le poème. Cette qualité propre du sens poétique de maintenir toujours ouvertes ses possibilités, cette potentialité qui *fonde* le sens dans le poème sans jamais le circonscrire, cette part d'altérité non totalisable constitue le cœur de la problématique moderne de la poésie. Depuis l'avènement de la modernité en effet, nous savons que la signification

⁷ Pierre OUELLET, « Littérature, sensation et cognition » (p.125-364), in *Voir et savoir La perception des univers du discours*, Candiach : Balzac, coll. « Les univers du discours », 1992, 539p

⁸ Paris : PUF, coll. « écriture », 1998, 241 p.

d'un mot ne peut jamais se laisser enfermer dans une seule définition ; la signification permet un nombre de variantes qui, selon les contextes, s'actualisent de façon différente. Tout système linguistique ne peut être compris que par référence à ce système latent. Précisément, tout système linguistique ne *prend sens que* sur ces autres signes invisibles, non exploités. Les rapports entre sens et sensible dans le poème ne se réduisent donc pas à un cadre « logique », fermé, restrictif. Bien au contraire : à la question et à la réponse du poème doit s'ajouter l'obscurité : telle est la polysémie du langage poétique, telle est donc sa difficulté. Cette obscurité derrière laquelle se dressent les sens mis à jour dans le poème —obscurité qui, nous rappelle John E. Jackson, « n'est pas un mode parmi d'autres de la poésie moderne : elle lui est inhérente⁹ »—, renvoie à l'obscurité du sujet moderne essentiellement divisé ou aliéné, obscurité qui constitue néanmoins un signe d'authenticité car elle est le signe de sa profondeur. La richesse de sens du poème consisterait donc en cet accès sensible à cette obscurité essentielle. Aussi la question du sens, à laquelle doit se rattacher celle du corps dans le poème n'aurait peut-être pour toute réponse que cela : que le poème soit l'expression d'une confiance en la possibilité d'un sens véritable de l'existence, c'est-à-dire un sens n'étant plus solitaire, mais solidaire de sa propre part d'ombre.

⁹ John E. JACKSON, *La Poésie et son autre. Essai sur la modernité*. Paris : José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1998, p.11.

Cette problématique du corps et du sens touche, il me semble, particulièrement la poésie québécoise moderne. On sait que l'une de ses problématiques les plus récurrentes est celle du corps. On peut d'abord penser à Hector de Saint-Denys Garneau et à la mort qui fait son nid dans sa «cage d'os», mais ce n'est là qu'une amorce. Gaston Miron parlera également du corps en des termes qui renvoient à un malaise profond qu'il nomme sa «désespérance ontologique». Pourtant, dans certains poèmes d'amour, ce malaise cède le pas à une habitation du corps plus lumineuse : «après le temps passé dans l'étrange et l'austère / on nous accueillera les bras dans la lumière¹⁰». Cette vision favorable du corps sera reprise dans les années de la Révolution Tranquille : la problématique du corps, liée au désir d'incarnation du pays de la génération de l'Hexagone, s'ouvre sur un espace territorial rempli de promesses. Mais ce corps, plus *habité par* l'espace nord-américain qu'il ne l'habite, est loin de ne proposer qu'une présence apaisée et réconciliée. L'œuvre de Paul-Marie Lapointe, par exemple, si elle fait état d'un corps et d'un paysage fondus dans une heureuse présence au monde, fissure le plus souvent cette image idyllique : «malgré le brasier calme des lèvres / malgré l'oiseau le poisson la caresse [...] ce continent me trahissait / j'étais prisonnier de ses pores¹¹», écrit le poète en 1960. Pour ainsi dire ontologiquement menacée, l'habitation corporelle du Nouveau-Monde des années soixante est certes parfois extatique, mais ne peut que s'ouvrir sur son propre abîme de souffrance et de mort : on n'a qu'à penser à l'œuvre de Gilbert Langevin dans laquelle la

¹⁰ Gaston MIRON, *L'Homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*. Hexagone : 1994, p.32.

¹¹ Paul-Marie LAPOINTE, *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*. Montréal : Hexagone, 1971, p.198.

problématique du corps est exploitée avec force et renvoie à la dégradation et la corrosion. Même la conscience et l'esprit sont matérialisés, chez Langevin, dans de multiples combats intérieurs entre le sens, perdu d'avance, et le non-sens : «caravane de lésions / parcourt la conscience / j'assiste au débarquement / d'une cargaison de soleils gris¹³».

Dans les années soixante-dix, durant lesquelles s'est déployée avec force l'écriture des femmes, la problématique du corps en poésie amorce un tournant radical : nettement plus exploitée, cette problématique s'inscrit sous le mode d'une (d)énonciation du corps féminin vécu sous le mode de l'aliénation et de l'asservissement, et également d'une exploration du corps et d'un langage nouveau qui pourrait rendre cette présence corporelle au féminin. L'une des figures de proue est bien sûr l'œuvre de France Théoret, dans laquelle la polarité aliénation-création décrit —et décrie— un corps impudiquement dépossédé et morcelé, polarité qui, dans «La Marche», court-circuite toute tentative de totalisation du corps, l'ouvrant ainsi à un devenir nouveau : « Elle est le vêtement et la nudité, le maquillage et le visage et constamment le mouvement. Elle est allant vers dont on ne connaîtra pas la destination¹⁴».

Dans ces multiples voies et voix du corps se profilent Michel Beaulieu et Juan Garcia, deux poètes a priori aux antipodes l'un de l'autre qui, dès la fin des années 60, font entendre chacun une voix en quête de sens, quête qui s'articule

¹³ Gilbert LANGEVIN, *Origines. 1959-1967*. Montréal : Jour, 1971, p.141.

¹⁴ France THÉORET, *Nécessairement putain*. Montréal : revue Les Herbes rouges, no 82, 1983, p.24.

d'emblée dans la relation conflictuelle qu'entretient le sujet avec son corps. Ce rapport entre le sens et le corps chez ces deux poètes inscrit, il me semble, une voix novatrice en regard de la problématique du corps en poésie moderne. Ce que j'appellerai spécifiquement, chez ces deux poètes, une *quête du sens par le corps* constituera le point central de mon étude.

Chez Michel Beaulieu et Juan Garcia, la poétique du corps consiste en une quête et aussi une actualisation particulière du sens du poème, en cela que toutes deux s'appuient sur les rapports que le sens entretient avec le corps. La poétique du corps caractérise la façon propre du poète de lui-même s'envisager, ainsi que d'envisager le monde. Le poète habite le monde par cette présence du corps, présence doublement signifiante car elle est par excellence un rapport à l'intimité tout autant qu'un rapport à l'étrangeté. Chez Beaulieu et chez Garcia, la poétique du corps s'appuie sur ce que j'appellerai ici la *conscience sensible* : une conscience particulière de soi instaurée à partir d'une attention aiguë portée au corps, à ses sensations, à ce qui s'y agite comme à ce qui échappe à la volonté. Ce rapport particulier au corps qu'entraîne la conscience sensible ne peut être compris que dans ce lien étroit qu'il entretient avec le sens : le corps, chez Beaulieu comme chez Garcia, est vu et vécu tel un principe valorisé de connaissance ; la division bipartite occidentale classique de l'être, qui pendant longtemps a donné à l'esprit préséance sur le corps, est ici remplacée par un désir de cognition corporelle. Le corps constitue pour chacun des poètes une source originale de

connaissance justement parce que ce corps est vécu comme impossible à totaliser : un lieu où règnent l'incontrôlable, l'empêchement et l'impuissance. Ce non-savoir issu de l'opacité du corps ne peut être « éclairé » par l'esprit. Donc pas d'«endoscopie» ou de « radiographie poétique du corps », comme pourrait le faire Bernard Noël, pas de reconstruction de l'anatomie humaine à partir de l'imaginaire comme l'écrit Jules Supervielle. À l'encontre de la pensée de Max Ernst, qui affirme que « le rôle du poète depuis la célèbre lettre du voyant consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense¹⁵ », Michel Beaulieu et Juan Garcia écrivent une poésie qui, comme les aveugles, accède au monde par les mains, par le corps : une poésie loin des voyants à la Rimbaud, en cela qu'elle ne fait pas du poète un *voyant*, mais bien au contraire un être dont la démarche poétique est tout entière tendue vers son obscurité corporelle constitutive.

Si tout poète moderne ne peut qu'écouter la voix de l'altérité, celle-ci est certainement, pour les deux poètes, celle du corps. Ce que l'on a nommé la « crise de sens » de la poésie moderne, plutôt que de prendre origine, ici, dans une rationalité mallarméenne caractérisée par l'« éclatement » de la signification ou, comme l'écrit Henri Michaux, à même un dualisme problématique entre le corps et l'être, s'articule d'emblée à partir de l'unité de l'être pensant et de la matière corporelle, unité qui n'est jamais remise en question. Précisément, c'est cette unité immanente du corps qui provoque dans le poème la « crise de sens » : l'œuvre de Beaulieu est issue d'un corps rempli de silence, un corps que le poète tâche inlassablement de combler de sens.

¹⁵ Cité par Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964, p.30-31.

Ses paroles tentent ainsi d'enterrer la voix de la mort à l'œuvre dans son corps. Désir paradoxal qu'est cette morbide volonté d'ensevelir la voix inouïe de la mort, voix rebelle parce qu'en lui forte, *vivante* : l'*autre* voix de la vie.

Cette autre voix s'entend aussi dans la poésie de Juan Garcia, une œuvre marquée par le désespoir du sens. Ici, une subjectivité s'adresse à Dieu sous la forme d'un soliloque désespéré et place sa foi dans une parole qui, en tant que matériau alchimique, pourrait permettre sa transmutation ; espérance que porte le poème du véritable sens de l'être : celui d'une fusion du corps et de Dieu.

Cette nécessaire avancée dans l'obscurité que le corps recèle chez Juan Garcia rejoint à sa façon la poésie de Michel Beaulieu ; ces deux poétiques du corps s'inscrivent dans le silence et le vide qui le plus souvent remplissent la subjectivité moderne, dans une tension constante entre ce qui la tire vers le jour et cette nuit essentielle qui lui ouvre sa présence au monde et, parfois, l'ouvre à la Présence du monde. *Quête* : mot exprimant le mouvement, l'action en train de se faire. Non le but accompli, mais l'être tendu vers ce but, dans la conscience du geste, de la main qui se tend vers l'Autre dans l'espoir d'entrer en contact avec la chaude intimité de la main de l'autre, espoir de toucher pour être *touché*. Quête du pauvre, de la main du pauvre quémendant ce qu'il n'a pas, ce qu'il voudrait avoir, désir de cet irrémédiable qui exhibe la seule possession qu'il a, son corps, qui se découd sans cesse et ne protège de rien.

Bien sûr, je fais ici écho à la posture du mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau, et ce n'est certes pas un hasard : cette quête particulière du sens par le corps s'élabore, chez les deux poètes, dans une familiarité avec les préoccupations de Garneau¹⁶.

La question du corps constitue en poésie moderne la plus essentielle qui soit. Couplée à celles du sens et de l'indicible qui lui est intrinsèquement liée, la lecture proposée se veut rejoindre les fondements de la poésie de Michel Beaulieu et de Juan Garcia. Ainsi, les recueils *Variables* (PUM, 1973), *Visages* (Noroît, 1981) et *Kaléidoscope* (Noroît, 1984) de Michel Beaulieu me semblent offrir un parcours sinon complet, du moins représentatif de son œuvre. Pour Juan Garcia il m'est apparu évident que, vu l'absence presque totale d'études sur son œuvre, je devais m'arrêter sur son noyau dur, j'ai nommé son recueil récipiendaire du Prix de la revue *Études françaises* intitulé *Corps de gloire* (PUM, 1971).

En faisant mienne la position de Jacques Brault, selon laquelle « je n'attends pas de la poésie qu'elle me fournisse matière à empiler du langage sur du langage ¹⁷», je formule le souhait que ma lecture ne soit, pour le lecteur, pour la lectrice, qu'un passage avant le retour au contact direct avec les œuvres de ces deux poètes. Car une part irréductible à toute explicitation et à tout

¹⁶ C'est ce qu'avait fort justement souligné Jacques Brault dès 1968 à propos de Michel Beaulieu. *Chemin faisant*. Montréal : La Presse, coll. «Échanges», 1975, p.109.

¹⁷ Jacques BRAULT, « Juan Garcia, voyageur de nuit », in Juan GARCIA, *Corps de gloire*. Montréal : PUM, 1971, p.93.

langage restera à être expérimentée par cette voix silencieuse qui ne peut s'entendre qu'à la lecture du poème.

MICHEL BEAULIEU : L'EXPÉRIENCE DES LIMITES

1. La quête du non-savoir

Le 31 octobre 1941 naît Michel Beaulieu, l'un des écrivains les plus prolifiques, sinon le plus *ubiquiste*¹ de sa génération. Poète, dramaturge, romancier, Michel Beaulieu publie ses premiers poèmes en 1959, son premier recueil de poésie en 1964 et son premier roman en 1969. Homme de grande érudition, il participe activement à la vie littéraire des années 1960 et 70. Également critique de théâtre et de poésie, traducteur, co-fondateur des éditions de l'Estérel, fondateur de la revue *Quor*², membre de l'équipe de *La Barre du Jour*, fondateur de la maison d'édition Le Mouton Noir, vice-président de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois entre autres choses, il semble qu'aucun des jours vécus par Beaulieu ne se soient passés sans quelque contact direct avec l'écriture : il est en somme partout. S'il a porté de nombreux chapeaux, Beaulieu est poète avant tout. Reconnu par ses pairs, il reçoit plusieurs prix : en 1973, le *Prix de la revue Études françaises* pour *Variables*, en 1980, le Grand Prix littéraire du journal de Montréal pour la rétrospective de ses poèmes de jeunesse intitulée *Desseins*, en 1982 le *Prix du Gouverneur général* pour *Visages*, et finalement en 1985 le prix de poésie *Gatien Lapointe* pour *Kaléidoscope*, prix posthume. Car Michel Beaulieu meurt subitement des suites d'une crise cardiaque. Il a 43 ans. Mais son œuvre n'est

¹ Je dois avouer d'emblée que j'ai pris plaisir, tout au long de ce chapitre, à utiliser des termes à connotation chrétienne pour parler de cet irréductible athée qu'était Michel Beaulieu.

² Soulignons, au passage, que c'est dans cette revue que fut publié pour la première fois le texte «La Transmutation», de Juan Garcia (vol. 1 no 2, printemps-été 1967).

pas close : deux autres recueils posthumes seront édités, *Vu* et plus récemment *Trivialités*, publications qui montrent que cette œuvre poétique est encore bien vivante parmi nous.

1.1 La souffrance physique et morale

D'emblée, on peut dire de l'œuvre poétique de Michel Beaulieu qu'elle est traversée par un étrange et incessant combat : celui d'un sujet en perte du fondement de son identité mais luttant pour accéder au renouveau de son existence. Et en dépit de la souffrance corporelle dans laquelle il baigne, celui-ci perçoit son corps comme voie d'accès possible à ce renouveau. En marge de la rationalité, l'abîme de non-savoir que recèle le corps chez Beaulieu, en faisant table rase des balises habituellement pétries de non-sens du sujet, aurait une dimension existentielle puisqu'il permettrait de donner ou redonner sens à sa vie. Dans les trois recueils étudiés ici, soit *Variables* (1973), *Visages* (1981) et *Kaléidoscope* (1984)³, la relation au monde du sujet des poèmes fait donc une large place aux gestes du corps ainsi qu'à ce qui dans le corps est silence, puisque ce « langage silencieux » spécifique au corps exprimerait une part de ce non-savoir vers lequel il tend :

il ignore encore ce que méconnaît ton corps
 ce sang roulant d'un feu d'ardoise
 [...]
 tu lui reconnaissais un air de souffrance un air
 de bête éprise parmi les cercles du feu (*Va*, p.21)

³ Les citations des poèmes provenant de *Variables* seront identifiées par *Va*, celles provenant de *Visages*, par *Vi*, et celles de *Kaléidoscope*, par *K*.

Il suffit de parcourir l'œuvre poétique entière de Beaulieu pour constater à quel point cette habitation du corps est, pour le sujet qui parle dans ces poèmes, pétrie de cet « air de souffrance », douleur physique à laquelle renvoient ici « les cercles du feu » qui l'enserrent. Mais paradoxalement ce sujet est « épris » de cette souffrance qui, par son omniprésence même dans sa vie, le caractérise, lui donne sa singularité. Cette contradiction fondamentale d'un sujet *s'identifiant passionnément* à son mal-être physique et existentiel m'apparaît incontournable ; elle constitue à mon sens la plaque tournante de la poétique du corps de Michel Beaulieu tout entière tendue vers le corps et ses souffrances. Ainsi, ce que le sujet nomme « la petite mort » est donc mis à l'avant-plan dans la description faite de lui-même :

c'est la petite mort qui s'insinue dans les yeux
avec un air de ne rien savoir et de le savoir pourtant
qu'attisée la tête se replie sur elle-même
lasse de ces lambeaux d'années de ces vieux os (Va, p.30)

Qu'est-ce à vrai dire que « la petite mort » ? La mort peut-elle ainsi se quantifier, peut-elle *se vivre* autrement que dans une voie sans retour ? Car il s'agit ici de vivre, et non pas d'un autre état expérimenté hors de la vie. La petite mort ne peut donc être qu'une métaphore pour exprimer ce que le sujet sent, ressent, métaphore utilisée pour permettre, de façon imagée, une saisie intuitive de cette sensation particulière. Entendue au sens communément accepté d'orgasme, la sensation de « la petite mort » a, dans d'autres poèmes de Beaulieu, une teneur essentiellement érotique. Mais dans ce cas précis, elle signifie un vide profondément existentiel. Cette idée de vide, ressenti de

façon si prégnante qu'il entache la perception du monde du poète, compose la toile de fond de l'œuvre de Beaulieu. Dans *Variables*, le poète souligne combien cette difficulté à vivre est également le lot d'un grand nombre de ses semblables :

un jour les vitrines tremblent
 un autre elles se fanent
 des passants passent derrière
 leurs visages des passants
 remuent leurs cendres avec
 la pelle de l'âme
 dans leurs yeux la braise
 doucement s'assoupit (*Va*, p.57)

Dans nombre de poèmes de *Variables*, Beaulieu pointe du doigt la cause de cette petite mort : la vie en société urbaine qui insidieusement étouffe telle une « gangue » —cette substance qui entoure une pierre précieuse à l'état naturel— la subjectivité :

cette gangue qui nous tenaille
 qui en ressent les aspérités
 elles vous couvent de leurs alvéoles
 vous en ressortez parmi les débris
 quelques éclats de coquille en témoignent
 dehors encore les automobiles et le soir
 descend de plus en plus sourd dans nos os
 peut-être quelqu'un meurt-il en attendant
 rien n'importe quoi un souffle sans doute (*Va*, p.41)

Cette expérience étouffante du sujet face à la société instrumentale qui emprisonne « l'âme [dans] l'armature des forêts / d'asphalte et de béton (*Vi*, p.84) », société ayant remplacé une vie plus harmonieusement liée à la nature (ce à quoi renvoient indirectement les « forêts » du vers cité) trouve un écho

dans les paroles de Charles Taylor⁴ qui affirme que cette société dans laquelle nous vivons, ayant éliminé ses rapports symbiotiques avec la nature, tend à vider l'existence de son sens ; il n'est dès lors plus possible pour l'être de sentir que sa vie peut mener à un but. Au centre des propos de Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide*, cette même idée de désertion de sens résume bien la vision de la société telle que véhiculée chez Michel Beaulieu :

« une société où règne l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine, où l'autonomie privée va de soi, où le nouveau est accueilli comme l'ancien, où l'innovation est banalisée, où le futur n'est plus assimilé à un progrès inéluctable. [...] C'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse⁵ ».

Cette absence de sens de l'existence procure effectivement au sujet des poèmes de Beaulieu une perception statique du temps présent et futur excluant *a priori* tout espoir de renouveau. Pour lui, le temps fait incessamment du surplace :

rien ne continue malgré les apparences
rien ne ranime la stase du temps
[...]
quelqu'un rumine des projets
qu'il ruminera dans d'autres temps
toujours les mêmes et les mêmes mots (Vi, p.13)

Pour une vie vécue dans l'absence de progression, la sensation de la « petite mort » existentielle ne peut que renvoyer à une conscience de la mort ultime. Et s'il est inévitable que l'expérience sensible de la temporalité plonge

⁴ Voir à cet effet, dans *Les Sources du moi*, sa conclusion intitulée «Les Conflits de la modernité». Montréal : Boréal, 1998, pp.617-650.

⁵ Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : nrf Gallimard, 1983, p.11 et 12.

tout être dans la conception de sa mort —c'est bien sûr le fondement de l'humanité—, chez Michel Beaulieu, la perception statique du temps engendre une compréhension de la mort inéluctable non pas comme étant hors de soi, dans un temps futur, non pas comme altérité suprême et réalité dernière : la mort est au contraire logée au principe même du corps de l'être, au cœur du présent. Dans la poétique du corps de Beaulieu, cette perception particulière de la mort se vit donc d'abord au quotidien, dans ce passage incessant de la vie à la mort, de la mort à la vie que souligne le cycle des cellules attesté par la biologie, perpétuel changement du corps confronté au temps :

17.

je suis mort cent fois des millions de fois
 par le détail
 des millions de petites cellules empierrées
 dans des millions de petits cercueils
 blancs
 comme cent et cent fois j'ai décoché
 les traits vengeurs sur tous ces visages
 [...]
 des morts par dizaines des assassinés

aujourd'hui tu peux me saigner
 dans l'étable du cœur aujourd'hui
 la chance a tourné (Va, p.67)

Ici, Beaulieu effectue un plongeon dans le corps et dans la mort —ces « millions de petites cellules empierrées / dans des millions de petits cercueils / blancs ». Mais cette mort qui, comprise de façon existentielle, se retrouve également chez les autres, ces « morts par dizaines des assassinés », au lieu d'anéantir le sens de l'existence, laisse pourtant place, à la fin du poème, à une perspective autre de la vie et donc du sens de la vie. Sans entrer encore plus avant dans ce désir de renouveau de l'existence qui constitue, à mon avis, le

trait saillant de la poétique du corps de Beaulieu, je soulignerai néanmoins le fait que la perception habituellement négative qu'a le sujet de son existence s'efface dans les trois derniers vers : celui-ci se tourne vers un présent — « aujourd'hui » y est répété deux fois— maintenant devenu porteur d'avenir. Telle est l'ouverture du sens à laquelle peut avoir accès le sujet dans son habitation corporelle au monde⁶.

1.2 La conscience sensible

Cette perception récurrente qu'a le sujet de sa mort physique serait le fruit d'une conscience exacerbée de son corps, laquelle sera appelée ici « conscience sensible » : conscience particulière de soi à travers une attention aiguë portée au corps, conscience de ses sensations, de ses mouvements, de ce qui s'agite en lui comme de ce qui se dérobe obscurément à la volonté, conscience d'un pouvoir et d'une impuissance. Cette intime impuissance que révèle la perception de la petite mort constitue véritablement l'une des assises de la poétique du corps de Beaulieu : ce serait au contact de cette mort qu'évoluerait le sujet dans son rapport au monde et à soi ; la conscience sensible fonderait ainsi son identité, mais une identité caractérisée par la perte

⁶ Sans parler du rapport au corps de Beaulieu, Robert Mélançon propose une lecture similaire de l'œuvre : «Ce temps qui passe —usure, disparition, effritement, carie, absence, dispersion— est la substance même de son poème. Le paradoxe, toutefois, c'est que par un renversement que le mouvement du texte rend sensible, ou plutôt par un retournement qui est le mouvement même du poème, cette perte se mue en don, cet effacement en épiphanie». «La Deuxième personne du singulier», *Estuaire*, no 38, 1985, p.153.

de son fondement puisque la mort, autant existentielle que physique, y est comprise :

j'apprends que le sang bat dans ses sangles longilignes
qu'il faut seulement reconnaître la mort dans les yeux
du présent la mort qui douce fraie son chemin (Va, p.83)

Cette conscience quotidienne qu'a le sujet de sa mort ne peut que se coupler à sa perception statique du temps, ce que souligne le long poème « y a-t-il », placé à la toute fin de *Variables*. En effet, les deux derniers tiers de ce poème consacrent une strophe à chaque mois de l'année, élaborant le cycle complet de novembre à novembre, ce qui ne va pas sans souligner la lourde symbolique de ce mois. Et tandis que, sans surprise aucune, les mois reviennent après le cycle d'une année, un décalage s'effectue lentement entre le monde et le sujet puisque celui-ci ne vit pas cette même réalité. Le corps souffre de cette perception du temps qui le traverse littéralement et qui creuse ainsi en lui une faille de plus en plus profonde :

le temps juste le temps accorde-moi
seulement le temps cette minute de plus
à goûter sur la langue de l'univers
juste le temps quand il corrode le cœur
le temps poison le temps empoisonné
qui tonne sur ses aiguilles et tourne et triture (Va, p.81)

On voit bien ici la contradiction fondamentale du sujet chez Beaulieu : la perception qu'a le sujet du temps est à la fois négative et positive, car celui-ci concourt à sa mort inéluctable tout en lui paraissant désirable : « accorde-moi / [...] / juste le temps quand il corrode le cœur ». On peut voir également dans l'extrait cette dimension fondamentale de l'œuvre poétique de Michel Beaulieu

sur laquelle se fonde ma lecture : le désir manifeste qu'a le sujet de renouveler son existence par l'expérience sensible : « accorde-moi / seulement le temps cette minute de plus / à goûter sur la langue de l'univers ». Il ne s'agit pas tout bonnement d'un désir de continuer à vivre, mais d'un désir de « goûter » par le corps —le sens propre précédant ici le sens figuré— à cette « langue de l'univers », c'est-à-dire à une dimension existentielle du sensible qui transcende la vie habituelle. Mais avant de parler de cette dimension régénératrice qui, on le verra, est celle de l'abîme corporel du non-savoir, il me faudra d'abord mettre en évidence cette souffrance dans laquelle baigne le sujet des poèmes de Beaulieu, souffrance qui, plus souvent qu'autrement, contrarie tout désir de renouveau. Le temps *l'empoisonne*, mais il est aussi ce qui le fait vivre... mal : les images de blessures corporelles, récurrentes dans toute l'œuvre, reconstruisent une douleur qui est aussi une difficulté d'être : double signe d'un malaise corporel et existentiel, conscience sensible de la mort et perte de sens de l'existence. Deux côtés d'une seule médaille : le corps. On saisit donc aisément que l'habitation corporelle ne peut être vécue ici sur le mode de ce culte du corps qui fait vogue depuis les années soixante : la poétique de Beaulieu ne valorise pas le corps au sens où prévaudraient ses qualités esthétiques. En fait, c'est bien du contraire qu'il s'agit : le corps est vécu pour ainsi dire au plus cru de l'expérience humaine, dans l'épreuve d'une lente destruction atteignant, par *corrosion*, le « cœur » du sujet, le laissant confronté à sa propre impuissance face à lui-même :

qu'elle ne sache rien surtout
 ne devine rien de ce malaise
 il se lit si bien dans les épaules
 il te force à t'asseoir à regarder
 ailleurs avec tes mots fourbus (Va, p.62)

Cette confrontation lucide de l'être face aux propres limites de son corps l'amène à se démarquer de ses semblables : le « sentiment d'inhabitable (Vi, p.84) » et la sensation de la douleur, fréquente, empêchent l'indifférence et l'inconscience qui caractérisent généralement les sociétés instrumentales : « le corps plié sous l'axe de la douleur [...]/ et corrodé (Vi, p.26-27) », « mutilé (Vi, p.14) », « corps tissé de crampes et de chardons (Va, p.78) ». Malaise corporel et existentiel qui traverse toute l'œuvre de Beaulieu : on n'a qu'à penser à l'un de ses premiers recueils, *Erosions*, qui déjà, en 1967, donnait cette même idée.

Dès lors si, dans un passé relaté, l'inconscience et l'indifférence ont pu caractériser la subjectivité —« je traversais les lieux somnambule / avec sur l'œil la taie de l'indifférence (Va, p.82) »—, l'habitation corporelle du monde se vit sur le mode du combat de celui qui tente de transcender, par sa conscience sensible, la souffrance physique et existentielle qui inéluctablement l'englueront. Perception intime de la dégradation corporelle qui donne à l'être une conscience autre de l'altérité : puisque cette altérité particulière de la mort est en soi, celle-ci ne peut qu'être soi. Conscience sensible de sa propre « déperdition », c'est-à-dire de la destruction graduelle d'une partie des molécules de son corps, conscience qui, par sa présence même, soustrait l'être à « l'indifférence de masse » décrite par Gilles Lipovetsky :

la mort d'autrui qui ne t'atteint
 jamais que par procuration blesse
 pourtant cette part de toi
 où tu te retranches
 crois-tu muni de raison
 dans la déperdition (K, p.73)

Pour celui qui tente de transcender sa souffrance, cette conscience qui « blesse » rend plus présente encore cette douleur morale et physique. Ce surgissement de la conscience ne va donc pas de soi. Si le propos de Beaulieu ne se situe pas dans la dénonciation, quelques poèmes soulignent cette difficile venue à la conscience, ce combat permanent du sujet contre l'indifférence et l'inconscience qui règnent dans toute société moderne. La douloureuse réalité du corps amène quelquefois le sujet à s'engourdir dans l'indifférence et l'inconscience et à vivre comme ses semblables « dans la tranquille / assurance du lendemain (K, p.70) » :

dieu que le temps nous apprend peu
 quand nous oublions d'ouvrir l'œil
 et le bon et même à ça
 dans l'indifférence de ce qui germe
 autour de soi (Vi, p.20)

Nous sommes ici aussi loin de l'isolement du poète romantique que du poète prophète qui, en parlant au nom de tous, se perçoit néanmoins au-dessus de la mêlée. Beaulieu a conscience qu'il est, au double sens du terme, *sujet* : à la fois maître et assujetti, conscient de son inconscience, dans une tension constante entre pouvoir et impouvoir, perte et caractérisation de son identité. Non pas seul à combattre un monde ennemi qui lui est extérieur : le poète *sait* qu'à l'instar des autres il se promène le plus souvent dans la vie avec cette

absence à soi générée par sa propre inconscience. Inconscience néanmoins *contrée* par la conscience qu'il a de sa propre condition :

tu vis tu circules tu ne regardes
 tout que de très loin les images
 mouvementées dont la réalité
 t'indiffère en te gavant tu passes
 à autre chose (K, p 72)

1.3 L'inamovible lieu de la connaissance

Dans une volonté d'échapper à sa souffrance corporelle et existentielle sans pour autant s'enfoncer dans l'indifférence, le sujet tente d'y opposer un plongeon de sa conscience sensible à l'intérieur même du corps, plongeon qui permettrait une connaissance de cet abîme de non-savoir nécessaire à la transformation de la perception habituellement négative de son existence. La connaissance de cet abîme, et donc de la dimension existentielle vers laquelle *tend* toute l'œuvre de Michel Beaulieu, est décrite dans la deuxième partie du poème 11 de la section intitulée « Mai la nuit » de *Visages*, un des poèmes clefs de la poétique du corps de Beaulieu :

dans la peau je me retrouve
 réfractaire à toute angoisse
 l'habitée des douleurs et le corps aminci
 malgré des montagnes de cortisone
 encapsulées dans l'espace nul
 où rien ne me rejoint plus que
 goutte à goutte la terreur instillée
 j'habite la camisole hermétique de la peau
 les membres s'en déroulent dans un autre lieu
 un temps méconnaissable à qui ne hante

ses propres fantômes ses propres délires
 à qui ne les exorcise à qui ne les apprivoise
 prêtant conscience à chaque membre
 à chaque viscère
 à chaque débris du corps
 quand il s'inscrit en orbite de soi-même
 je suis là
 dans l'inamovible lieu de la connaissance
 et seuls viennent m'y rejoindre
 ceux qui rayonnent lardés de leurs ténèbres (Vi, p.75)

Ce plongeon dans le corps effectué par la conscience sensible et par lequel Beaulieu pourrait se « retrouve[r] réfractaire à toute angoisse » et à toute douleur permettrait d'accéder à un « inamovible lieu », c'est-à-dire à un lieu irremplaçable, voire éternel, ce qu'évoque aussi le « temps méconnaissable ». Autour de ce lieu, qui est également décrit comme un « espace nul », tournerait le corps en un mouvement excentrique —en « orbite »—. Par cet inlassable mouvement, le corps, telle une roue, tourne autour d'un centre —« soi-même »—, centre qui, à l'intérieur même « de la peau », est ainsi vidé de sa substance. Cette réalité intérieure révélée par la conscience sensible s'oppose ainsi, en son essence, à la réalité quotidienne dans laquelle baigne ce sujet. Tenace contradiction qui illustre au plan corporel la contradiction fondamentale du sujet qui habite en effet à la fois « la camisole hermétique de la peau », donc pour ainsi dire à la surface, et à la fois « dans l'inamovible lieu de la connaissance », au centre de ce corps en orbite autour de lui. Cet inamovible lieu de la connaissance ne semble pouvoir être perçu par l'entremise de la conscience sensible que lorsque le sujet est rejoint par « la terreur instillée », c'est-à-dire par une déstabilisation totale du corps. De façon à simplifier mon

exposé, je ne m'attarderai pas, pour l'instant du moins, sur cette expérience de déstabilisation du sujet nécessaire à la perception de son centre « nul ». Je soulignerai avant tout que ce que Beaulieu appelle aussi cet « autre lieu », qui transcende le temps et la substance, *lui est constitutif*, telle la roue qui ne peut être sans un centre vide. Centre vide qui offre au sujet —et cela de façon non équivoque dans ce dernier poème— un « lieu » propice à l'accession d'une connaissance singulière de lui-même : la perception d'une réalité qui lui est propre, mais qui est tout autre que celle de la douleur et de l'angoisse. Ce « lieu » qu'est l'abîme de non-savoir du corps, à partir duquel la voix du sujet s'élève, lui permettrait donc de *se percevoir soi-même comme autre* et ainsi de donner un sens autre à son existence. Perception également accessible à tous ceux qui plongent dans cet abîme de la connaissance et qui, partant, « rayonnent lardés de leurs ténèbres ».

Résumons brièvement la démarche poétique de Beaulieu telle qu'elle se donne à lire dans ce dernier poème : le sujet, qui au départ est caractérisé par la souffrance autant existentielle que physique, doit prendre conscience de son propre « espace nul » à partir duquel il pourra désormais se percevoir autrement et ainsi redonner sens à son existence. Le renouveau de sens de l'existence n'est donc pas puisé dans les rapports que le sujet entretient avec un au-delà ou avec la force grandiose de la nature, il peut se trouver, comme on le voit ici, dans ce lien établi entre le sujet et cet autre lieu de la connaissance situé à l'intérieur même de son corps. On comprend ici que la transcendance

de la réalité habituelle du sujet a pu s'effectuer au terme d'un parcours éminemment intime, parcours de la conscience sensible en direction des ténèbres inamovibles de ce non-savoir qui le constitue. Tel est assurément le but de la démarche de Beaulieu : par le plongeon du sujet dans le tréfonds de sa substance corporelle douloureuse et angoissée, celui-ci peut vivre un « autre lieu » et un « autre temps » où la douleur et l'angoisse sont transcendées au profit d'une connaissance *autre* de lui-même ou, mieux, d'une connaissance de lui-même en tant qu'autre qui peut redonner vie à une existence qui n'en a plus, comme s'il était possible de faire table rase et de repartir à zéro.

Dans l'œuvre poétique, cette accession, par la conscience sensible, à cette « autre » réalité ne constitue qu'une rare exception qui doit pourtant être mise en lumière car elle nous renseigne sur une démarche poétique tendue vers le désir de renouveau de l'existence. De fait, la perception de sa propre réalité intérieure n'annule en rien la perception « habituelle » que Beaulieu a de sa vie ; ceci est explicitement mis en évidence dans un autre poème :

tu examines l'apparence
des détails les anneaux
qu'un trait de scie traverse
tu effleures leur surface
la vacuité des ceintures
d'électrons où tu t'appuies
des deux coudes et qui ne risquent pas
de s'ouvrir sous ton poids (K, p.76)

Le sujet examine d'abord l'aspect superficiel des « anneaux » et arrive ensuite à en percevoir, par « un trait de scie », leur réalité propre qu'est « la

vacuité des ceintures / d'électrons », c'est-à-dire à la fois leur dématérialisation et leur caractère changeant à une vitesse microscopique. Ce « trait de scie » métaphorise sans conteste ce passage de la perception de « l'apparence » à la perception interne des « anneaux », comme si justement l'attention extrême portée à la perception pénétrait, perçait de part en part « l'apparence / des détails », atteignant la véritable nature de ces anneaux. Mais le sujet, en touchant légèrement « leur surface » qui doit soutenir le poids de ses « deux coudes », en conclut qu'il lui est néanmoins impossible, malgré leur vacuité, de les pénétrer comme l'avait fait si habilement sa conscience. Il fait donc l'épreuve de deux réalités conjointes paradoxales : celle de la vacuité des anneaux et celle de leur solidité, l'une étant par excellence la contradiction de l'autre. Toute l'œuvre de Beaulieu tient là, dans cette double perception du réel —la même bien sûr que celle de son être propre— qui exceptionnellement lui a fait vivre cette autre réalité qui lui est constitutive, mais qui se dérobe constamment à lui.

On comprend alors pourquoi cette fondamentale quête de sens par le corps —et c'est là la particularité de Beaulieu— s'effectue à partir d'un sujet qui d'emblée paraît loin d'atteindre son but. En effet, dans nombre de poèmes, le corps du sujet, plutôt que d'être vécu dans la transparence permanente de cette vacuité dont il sait être constitué, se vit au contraire dans la plus intense solidité. La perception qu'a le sujet du caractère immanent de son corps pétri de douleur met constamment des *bâtons dans les roues* de sa quête de sens. Georges

Bataille a bien décrit cette difficulté existentielle qu'il oppose à ce qu'il appelle « le sentiment de continuité première, qui nous relie généralement à l'être⁷ » :

De la discontinuité des êtres sexués procède un monde lourd, opaque, où la séparation individuelle est fondée sur le plus affreux ; l'angoisse de la mort et la douleur ont donné au mur de cette séparation la solidité, la tristesse et l'hostilité d'un mur de prison⁸.

La description que fait Georges Bataille de la discontinuité des êtres me semble illustrer en tous points le sujet des poèmes de Beaulieu, dont la « camisole de force » du poème-clef peut certes évoquer le « mur de prison » de l'être discontinu. Tel que le montre l'extrait suivant, le sujet connaît ce qu'il appelle lui-même « la vérité » qu'est l'absence de substance de son corps, mais l'expérience habituelle du réel n'offre pourtant de ce même corps qu'une masse compacte :

qu'importe que tu dises vrai la vérité
t'échappe à sa face même tes poings
ne pénètrent pas la table où tu t'appuies
fidèle aux sens qui t'interdisent
de déceler dans ton corps les particules (K, p.36)

Telle est ici la démarche du poète issue de cette double « vérité » contradictoire qu'est celle de l'absence de substance de son corps et celle de son immanence a priori impossible à déréifier. « La vérité / t'échappe à sa face », se dit-il, conscient que celle-ci entre directement en conflit avec la conscience que peuvent lui apporter ses « sens qui [lui]interdisent / de déceler dans [s]on corps les particules ». L'inlassable désir d'expérimenter en son corps « l'inamovible lieu de la connaissance » (pres)enti par la conscience

⁷ *L'Érotisme*, Paris : Minuit, 1957, p.22.

⁸ *Ibid.*, p.109.

sensible est constamment contré par son corps même, lequel exprime sans relâche la présence de la mort :

tu erres sans motif
lances-tu dans un univers vide
tu tiens pour postulat cet énoncé
tu rêverais de te retrancher derrière
son indifférence dût-il perdre
sa capacité de s'ouvrir au hasard
si tu ne subissais les forces qui tuent (K, p.118)

C'est donc une réalité complexe qui s'affirme ici : celle de l'ère du vide telle que décrite par Gilles Lipovetsky, mais où le sujet est justement incapable de se fondre dans le confort de l'indifférence : en « subiss[ant] les forces qui tuent », le sujet prend conscience de sa propre existence. Et prendre conscience, c'est faire face à la mort existentielle et physique, à l'abîme du corps qui au bout de la quête serait régénérateur de vie puisqu'il donne accès à un dépaysement salvateur. Faire face, c'est se tourner vers sa propre conscience sensible, seule certitude possible. La conscience sensible : moyen d'accéder à une connaissance primordiale de soi, laquelle connaissance serait *à portée de la main* : à la fois d'un abord possible mais encore inaccessible, ou plutôt quelquefois (pres)entie, mais évanescence ; tout est toujours à recommencer.

Ainsi, face à l'inconscience, à l'indifférence et à ce poids du temps qui pèse sur le sujet, face à la réalité immanente de la douleur et de la mort, l'entreprise poétique de Beaulieu élit le corps et ses ténèbres comme lieu du *passage* entre la mort existentielle ou physique et la possibilité d'un nouveau

qui donnerait sens à l'existence. Désir d'une transcendance proprement humaine —celle que procure la conscience sensible de cet inamovible espace nul constitutif—, au sein même d'une immanence vécue comme (quasi) impossible à transcender. Quête du sens par le corps qui s'apparente, en ses fondements même, à une expérience du sacré.

1.4 Un sacré désenchanté ou l'expérience d'une connaissance tout autre de soi

Une lecture du sacré chez Beaulieu a de quoi surprendre à première vue⁹ : il est évident que celui-ci rejette tout rapport au sacré institué ; sa quête de sens baigne dans un total *désenchantement*, pour reprendre l'expression de Max Weber et, à sa suite, Marcel Gauchet¹⁰. Mais s'il reste imperméable à toute forme d'enchantement supra-terrestre, son univers n'en exclut pas pour autant un rapport au sacré, du moins à un sacré *déplacé*. En cela, ma lecture s'appuie sur une approche sociologique et anthropologique du sacré développée notamment par Mircea Eliade, Roger Caillois et Georges Bataille, et se situe dans une autre perspective que celle développée par Rudolf Otto. Reprenons

⁹ Guy Cloutier, dans sa préface au recueil posthume de Beaulieu, *Trivialités*, fait un rapprochement similaire lorsqu'il parle de « cette expérience spirituelle incontestable » (Noroît, 2002, np). Également, Roger Chamberland propose de voir dans *Kaléidoscope* « une écriture du quotidien [...] qui tente de saisir la part de spiritualité qui l'habite ». In Aurélien BOIVIN (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV 1981-1985*. Montréal : Fides, 2003, p.1014.

¹⁰ Marcel GAUCHET reprend de fait l'expression de Max Weber. Voir *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : nrf Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, p.I.

sommairement les enjeux : alors que ce dernier, dans son étude désormais classique sur le sacré¹¹, définit les caractéristiques de *l'expérience* du sacré «quasi exclusivement sous les formes qu'il a prises dans les grandes religions universalistes¹²», les tenants de l'approche sociologique et anthropologique du sacré le définissent a priori en fonction du profane, qui lui serait tout autant opposé que lié, et s'appliquent notamment à comprendre cette dialectique telle qu'elle est vécue dans le monde moderne par l'être humain non religieux. Car «même l'homme le plus franchement areligieux, précise Eliade, partage encore, au plus profond de son être, un comportement religieusement orienté¹³». Particulièrement utilisée dans le domaine des sciences religieuses, la théorie des déplacements du sacré, conséquemment, déborde très largement ce domaine : on la retrouve notamment chez des penseurs côtoyant de plus près la littérature, comme par exemple Georges Bataille. Tel est en fait ici le défi : montrer qu'une lecture de ce sacré qui se retrouve déplacé dans la société moderne séculière enrichit de façon notable la compréhension de l'œuvre poétique de Beaulieu. Ainsi, selon cette approche, comment définit-on le sacré, et le profane qui, corrélativement, y serait lié ? Je reprends à mon compte cette définition que propose Guy Ménard :

si le profane est bien le «lieu» où l'on vit, le sacré, lui, est l'«espace» d'où l'on tire ses *raisons de vivre*. [...] Une «raison de vivre», quelle qu'elle soit, serait dès lors très simplement la «ration de sens» ou la «quantité de vitalité» dont nous avons besoin pour continuer à vivre¹⁴.

¹¹ *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris : Payot, 1907.

¹² Roger CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*. Paris : nrf Gallimard, coll. «Idées», 1950, p.12.

¹³ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*. Paris : nrf Gallimard, coll. «Idées», 1965, p.179.

¹⁴ Guy MÉNARD, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*. Montréal : Liber, 1999, p.106-107.

À cette définition du sacré et du profane s'ajoutent d'autres aspects fondamentaux qui donnent une spécificité à ce qui, autrement, pourrait être appelé «métaphysique». Sans les nommer tous, je préciserai néanmoins que quatre de ces aspects se retrouvent chez Beaulieu et me permettent ainsi de qualifier de «sacrée» sa quête de sens. J'ai nommé l'expérience en tant que forme particulière de contact avec le sacré¹⁵, la régénération de l'être¹⁶, la transgression¹⁷ et, enfin, le sacré en tant que «condition de vie et porte de la mort¹⁸».

De fait, on pourra voir tout au long de cette étude que la quête de Beaulieu prend forme par *l'expérience*, précisément par l'expérience du corps et, ce faisant, englobe tout l'être d'une manière qui coïncide avec l'expérience du sacré déplacé. «Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune *orientation* ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un «point fixe» absolu, un «Centre»¹⁹». De la même façon, chez le poète, l'expérience de «l'inamovible lieu de la connaissance», pour celui qui au départ est caractérisé par l'errance, le révèle au *Centre* de son corps ou, si l'on veut, révèle en lui un *Centre* qui a, comme pour l'être religieux, valeur existentielle. Dans la dialectique du sacré et du profane, ce centre est directement lié au renouveau de l'être et corrélativement à une conception

¹⁵ Eliade précise que « ce qui intéresse notre recherche est *l'expérience* de l'espace telle qu'elle est vécue par l'homme non-religieux, par un homme qui refuse la sacralité du Monde, qui assume uniquement une existence «profane», purifiée de toute présupposition religieuse». *Op. cit.*, p.23.

¹⁶ Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p.136-140.

¹⁷ *Ibid.*, p.145-147.

¹⁸ *Ibid.*, p.163.

¹⁹ Mircea ELIADE, *op. cit.* : 1965, p.22.

particulière du temps. Alors que le temps profane exténue, use l'être et l'achemine vers la mort, le temps sacré est vécu au contraire comme ce qui régénère. On retrouve cette même dynamique chez Beaulieu : une conception statique du temps couplée à un *désir* —loin d'être toujours comblé— de renouveau :

c'est par conséquent en renaissant, en se retremant dans cette éternité toujours actuelle comme dans une fontaine de Jouvence aux eaux toujours vives qu'il a chance de se rajeunir et de retrouver la plénitude de vie et de robustesse qui lui permettra d'affronter le temps pour un nouveau cycle de vie²⁰.

Ce désir de renouveau chez Beaulieu est fréquemment lié, on le verra, à la transgression associée à la levée de l'interdit barrant l'accès au sacré. Bien sûr, il faut préciser que cette transgression est également «déplacée» au sens où la modernité, dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Beaulieu, a voulu abolir l'idée même d'interdit et que celui-ci, désormais, relève de l'intériorité du sujet. Précisément, la transgression chez Beaulieu se joue dans la problématique de l'intériorisation même de l'interdit, c'est-à-dire dans la problématique du *sujet* maître et assujetti. L'interdit le plus grand est bien sûr celui de la mort : «le sacré est ce qui donne la vie et ce qui la ravit, c'est la source d'où elle coule, l'estuaire où elle se perd²¹» ; mort et vie inextricablement liées que l'on a déjà vu être situées au cœur de la poétique du corps de Beaulieu. Ainsi, sans jamais faire de la dialectique du sacré et du profane une grille de lecture, on verra que ces quatre aspects déterminent la quête de sens du poète.

²⁰ Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p.136.

²¹ Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p.178.

Maintenant, il est probablement plus facile de comprendre les raisons pour lesquelles cette quête est qualifiée de « sacrée ». Le sacré ne se définit donc pas par rapport à un Dieu, à un au-delà ou à une force suprême *inhumaine*. Bien au contraire, tel que ma lecture a tenté jusqu'à présent de le mettre en lumière, le sacré définit ici l'expérience de renouvellement de sens de l'existence rendu possible non pas par l'expérience du Tout-Autre que soi, mais bien par celle d'une *connaissance tout autre de soi*. Non pas une expérience qui annule l'être mais bien au contraire une qui le recouvre totalement. Le sacré qualifierait l'expérience que procure la conscience sensible de ce qui constituerait l'essence même de l'existence, perception de l'absence de substance corporelle, d'un « inamovible lieu » par lequel le sujet des poèmes, en s'ouvrant à une connaissance de lui-même plus *fondamentale* que celle que lui offraient ses repères antérieurs, peut retrouver un sens à son existence.

C'est cette perception interne et affinée du sujet qui entre ici en jeu, c'est donc son expérience *solitaire*²² qui a plein pouvoir sur son expérience « transcendant ». Ainsi, à l'encontre de tout ce qui se rapproche d'une quelconque expérience ésotérique, la quête de sens de Beaulieu s'élabore uniquement par l'expérience sensible du sujet, lequel désire percevoir ce qui

²² C'est ce qui m'oppose à la transcendance telle que comprise par Emmanuel Lévinas, lequel affirme dans *Totalité et infini* (Paris : Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1987 [1971]), que « la métaphysique se joue là où se joue la relation sociale — dans nos rapports avec les hommes. Il ne peut y avoir, séparée de la relation avec les hommes, aucune « connaissance » de Dieu. Autrui est le lieu même de la vérité métaphysique et indispensable à mon rapport avec Dieu. Il [...] est [...] la manifestation de la hauteur où Dieu se révèle (p.77) ». Ma compréhension de l'œuvre de Beaulieu va à l'encontre de cette théorie, dans le sens où le « Tout-Autre », justement, se manifeste d'abord et avant tout à partir du rapport du sujet avec lui-même, avec son corps. Révélation de la transcendance à partir de la conscience sensible du sujet qui perçoit sa propre dématérialisation dans l'expérience corporelle.

fondamentalement le constitue, mais qui est enseveli sous la réalité immanente de son corps. Pas de dieu, pas de croyance, pas de foi, mais une conception radicalement moderne du corps : passage qui va d'une conception du corps tel un bloc solide, compact jusqu'à celle de ses particules mouvantes, de sa vacuité. Ce passage de la conception de la réification au mouvement et au vide affecte ainsi non seulement la perception du temps, mais également le rapport qu'entretient le sujet avec le monde. Le sujet a conscience de cet «univers vide» dans lequel, dès lors, il ne peut plus se concevoir comme distinct. Alors que l'indifférence et la solitude caractérisent a priori ce sujet moderne, celui-ci, par l'expérience sensible, peut au contraire substituer à celles-ci une conscience de lui-même et du monde élargie et conséquemment porteuse de sens. La quête de ce sacré désenchanté chez Beaulieu se comprend donc ainsi : le *désir* de redonner sens à la réalité habituelle par l'expérience de la perception de son propre «espace nul» constitutif. Mais pour ce sujet vivant à l'ère du vide et ancré dans une immanence douloureuse et angoissée, cette réalité qui constitue le plus souvent son *horizon de sens* se dérobe sans cesse.

C'est cette immanence douloureuse, cette difficulté de vivre —« les forces qui tuent » du dernier poème cité— qui, on l'a vu, empêche l'indifférence du sujet, et le pousse à réagir et à tenter d'aller au bout de lui-même pour se sentir vraiment vivant. Malgré son penchant pour l'indifférence, malgré la perception négative qu'il a de son existence, le sujet sait que la frontière entre sa réalité habituelle et *l'autre*, entre l'identité et l'altérité, entre la mort et la vie,

est poreuse. La poésie de Beaulieu comporte cette *possibilité* de réactualiser, dans et par l'opacité du corps du sujet, l'expérience de connaissance autre de soi que recèle son corps par laquelle le sens de l'existence pourrait ainsi (re)devenir accessible :

où es-tu ?
 nulle part ailleurs qu'ici
 dis-tu
 depuis les impénétrables cloisons
 de la douleur qui comble
 en éprouvant les fluides
 selon le principe bien connu
 des vases communicants
 s'ils chatouillent un peu
 les poils de l'avant bras
 l'alerte sonne
 il n'y aura pas de mot de passe
 nulle part ailleurs qu'ici dis-tu
 j'entends du plus lointain
 qu'elle émane cette parole
 j'entends la chevauchée
 les champs profonds
 d'un autre lieu d'un autre temps
 l'enfant des brouillards
 et nulle part ailleurs dis-tu (Vi, p.17)

Ici, il est clair que le sujet s'adresse à une voix personnifiant cette connaissance tout autre de lui-même recelée « depuis les impénétrables cloisons / de la douleur ». En entendant cette « parole » issue « du plus lointain » de son corps, le sujet découvre en lui-même de nouveaux repères : « les champs profonds / d'un autre lieu d'un autre temps » et un « enfant des brouillards ». Cette personnification de la vie non encore réifiée ne peut que renvoyer, il me semble, à une perspective tout autre de l'existence, c'est-à-dire à un sens indéterminé et *conséquemment porteur de renouveau*. C'est la raison

pour laquelle l'exploration du corps et de ce qu'il recèle distance cette œuvre de l'absurde. Car si l'absurde naît de l'absence de solution à la « confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde²³ », le monde pour Beaulieu offre, dans un silence quasi absolu, une réponse que serait l'expérience procurée par le corps, expérience sensible et consciente « d'un autre lieu d'un autre temps » et de « l'enfant des brouillards » qui ouvrent le sujet à son propre horizon de sens.

Ici, on pourra objecter que si le sacré peut effectivement décrire le fait de se percevoir soi-même comme autre, ce dédoublement ne résulte pas chez Beaulieu en une expérience liée au sacré, mais plutôt en un sentiment inaliénable d'étrangeté à soi, de perte du fondement de l'existence, lesquels correspondent justement à la description que fait Gilles Lipovetsky de l'expérience post-moderne du vide :

Le Moi [...] se trouve cette fois décapé, vidé de son identité, paradoxalement par son hyper-investissement. Comme l'espace public se vide émotionnellement par excès d'informations, de sollicitations et d'attention : le Moi est devenu un « ensemble flou »²⁴.

S'il est vrai que l'étrangeté à soi et la perte caractérisent, comme on l'a déjà précisé, l'identité du sujet des poèmes de Beaulieu —c'est d'ailleurs la lecture qu'en ont fait, jusqu'à présent, les différents critiques de son œuvre—, il me semble que ces sentiments, loin de constituer une fin en soi, ne peuvent marquer qu'un point de départ : une volonté —non pas constante il est vrai,

²³ Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : nrf Gallimard, coll. « Idées », 1942, p.44.

²⁴ Gilles LIPOVESTKY, *op. cit.*, p.63.

mais somme toute évidente— *d'échapper* à cette condition initiale par le plongeon de la conscience sensible à l'intérieur du corps caractérise également le sujet. Dans le dernier poème cité tout comme dans le poème-clef de tout à l'heure ainsi que dans nombre d'autres que je donnerai plus tard en exemple, cette volonté est non seulement manifeste, mais elle marque également le début d'une exploration de soi qui, comme je l'ai souligné, permet une connaissance autre de l'existence : « j'entends du plus lointain / qu'elle émane cette parole » ou, à la toute fin du poème-clef : « je suis là ». Telle est l'affirmation péremptoire d'un sujet qui, suite à cette exploration corporelle de lui-même, peut trouver un fondement à son existence, peut sortir de ce sentiment de vide, de mort et de perte, voire même de son isolement typiquement moderne puisque « ceux qui rayonnent lardés de leurs ténèbres » viennent l'y « rejoindre ». Sans conteste, cette singulière connaissance de soi est proprement salvatrice.

Au demeurant, même si cette quête est présente chez Beaulieu, il est tout à fait vrai, je le répète, que le renouvellement de sens issu de la connaissance autre de soi ne s'expérimente que rarement dans l'œuvre. Mais ne caractériser le sujet que par son vide existentiel, tout comme ne caractériser le corps que par son caractère indéchiffrable, opaque, ne serait voir qu'un seul côté de la médaille. «Le paradoxe [ne] dévoile[-t-il pas au contraire] la forme de pensée et d'expression qui semble approprié à la situation moderne²⁵» ? Chez

²⁵ John E. JACKSON, *op. cit.*, p.83.

Beaulieu, le corps est en lui-même un *seuil* : en lui s'interpénètrent vacuité et matière tangible, sens et non-sens, identité et altérité :

c'est à l'hôpital Sainte-Jeanne-d'Arc
 [...]
 que tout a commencé
 (ou que tout a fini :
 à la longue ça revient au même (Vi, p.99)

Ce *seuil* qu'est le corps ne se vit non pas dans la seule expérience de l'opacité, mais bien dans l'expérience conjointe de la vie et de la mort qui « [reviennent] au même » ; expérience qui, également, recouvre l'inextricable lien qu'entretient la vie avec la mort dans la dialectique sacré/profane. Qui plus est, le corps en tant que « seuil » éclaire la dynamique fondamentale du *sujet* à la fois maître et assujetti chez Beaulieu : tension entre l'individualité et la volonté de se fondre dans la ténébreuse indistinction de l'absence de substance corporelle, tension entre le sentiment aliénant de la mort et celui du renouveau possible de l'existence. Passage capital du sacré vécu comme étant à l'extérieur de l'être, tel qu'en Occident les siècles l'avaient auparavant confiné, à un sacré vécu depuis son intériorité *tendue*, proprement moderne ; intériorité qui désormais laisse l'être seul avec, en mains, la possibilité inentamée et peut-être inentamable de sa propre transcendance. C'est donc le corps qui, dans la poésie de Beaulieu, constitue le lieu par excellence où peut s'effectuer le contact avec le sacré, c'est-à-dire avec le sens ultime de l'existence. Corps douloureux, impossible à totalement contrôler dans lequel on se sent fréquemment défait, corps qui n'est pas une reconnaissance du divin en l'être. Comme l'a si justement pensé Marcel Gauchet, « le fondamental, l'originel

nourricier d'où irradie le sens, ce n'est plus dans le donné avec le destin qui vous revient qu'il se livre, mais en deçà, moyennant traversée interne pour le trouver²⁶ ». Autrement dit, pour paraphraser Valère Novarina, il faut comprendre que l'enjeu n'est pas ici d'être à *la hauteur*, mais finalement d'être *assez bas*. Car dans la poétique de Beaulieu, le sujet tente de renaître en puisant dans son corps. Puiser : mouvement descendant, dans ce puits noir comme dans l'abîme, pour faire remonter à la surface la source qui régénère ; but hypothétique vécu telle une avancée vers l'horizon qui chaque fois recule :

une automobile passe à contresens
 en agressant les murs de la pièce
 et file vers l'un des villages
 l'enfant le serai-je aussi dans cette vie
 vécue dans l'hypothèse d'un autre temps
 d'un autre ailleurs que celui de ce jour
 d'ici
 le corps marbré de rumeurs
 et cuvant ses ivresses
 [...]
 serai-je aussi mon propre père
 et ma mère et chacun de leurs tourments
 dans la clameur de l'enfantement (Vi, p.27-28)

« Cette vie / vécue dans l'hypothèse d'un autre temps » traduit bien l'orientation de l'existence du sujet : toujours en quête de cet « autre ailleurs que celui de ce jour / d'ici », désireux de vivre une expérience autre que celles sur lesquelles s'est appuyée son existence. Cette soif de l'autre réalité qui le constitue en se déroband constamment à lui, c'est cela que j'appelle la quête d'une expérience moderne du sacré. Sacré parce que cet « autre temps » est, répétons-le, *tout autre* que ce qu'il sait ou connaît de lui-même, tout autre que

²⁶ Marcel GAUCHET, *op. cit.*, p.48.

cette perte du fondement de son identité qui le caractérise. C'est donc la raison pour laquelle le sujet pourrait, en y redevenant sensible, s' « enfant[er] » lui-même et vivre comme le fait « l'enfant » (que l'on retrouvait aussi avec la même portée signifiante dans l'un des précédents extraits cités). Cet acheminement vers cette connaissance transcendante ne peut s'effectuer que par la plongée de la conscience sensible dans l'opacité du corps :

17.
 se peut-il qu'ainsi tout finisse
 de ce qui commençait à peine
 à naître en chacun de nous
 l'éternité de chaque geste
 en chaque geste révélée
 chaque plaisir au plaisir accordé
 [...]
 le corps épris de son étau
 et qu'un rein l'empoisonne
 jusqu'à la connaissance
 absolue (*Vi*, p.82)

Si l'on a eu tendance, jusqu'à présent, à ne voir chez Michel Beaulieu qu'une acceptation du non-sens, force est de constater ici que le poète exacerbe un réel qui est, dans sa précarité même, ouverture à « l'éternité » et à l'absolu. S'il y a effectivement dans l'œuvre une conscience exacerbée de la perte, il faut également souligner, comme on le voit dans ce dernier poème, que cette conscience de la perte s'élabore conjointement avec celle de la naissance, l'une et l'autre semblant se nourrir mutuellement. Je dirais même que c'est la conscience aiguë de la précarité du réel qui permet justement de révéler « l'éternité ». « L'éternité de chaque geste / en chaque geste révélée » ne peut donc se vivre sous un mode extatique mais est le plus souvent vue sous l'angle

de l'impossibilité qu'a le sujet de la vivre pleinement. Se dérobe l'éternité, certes, mais le plongeon dans la souffrance corporelle permet cependant de transcender la réalité habituellement pétrie de mal-être du sujet : «un rein l'empoisonne / jusqu'à la connaissance / absolue». On sait que le rein est la partie du corps chargée d'évacuer les toxines. S'il ne fonctionne pas ou fonctionne mal, les toxines *empoisonnent* alors l'être humain. La conscience sensible de la transgression de la vie par la mort frôlée permettrait donc au sujet ainsi déstabilisé d'accéder à une réalité transcendante. Celle-ci clôt le poème qui, partant, s'ouvre sur un horizon de sens inaltéré par lequel le sujet peut enfin se libérer de ses bornes de non-sens.

Il m'apparaît dès lors que cette quête de sens par le corps, cette quête de ce que le poète nomme lui-même la « connaissance absolue », constitue un aspect capital de la poésie de Michel Beaulieu qui est jusqu'à présent resté dans l'ombre. La prise en compte du désir de cette connaissance singulière de lui-même et du monde qui surgit lorsque le sujet plonge dans l'abîme de non-savoir de son corps me semble essentielle à la compréhension de l'œuvre du poète²⁷. Compréhension qui doit également inclure ce que j'ai nommé plus tôt sa contradiction fondamentale : car le corps, pourtant moyen d'atteindre la

²⁷ Précisons ici que Robert Mélançon et Guy Cloutier, sans toutefois mentionner le rapport entre le corps et la connaissance chez Beaulieu, parlent du poète en des termes similaires. Cloutier souligne que «la poésie représentait aux yeux de Michel Beaulieu un véritable mode de connaissance, l'une des clés essentielles pour dénouer les intrigues du monde» («Michel Beaulieu (1941-1985), collectionneur de fureurs, aurait aujourd'hui 50 ans», *Nuit Blanche*, no 45, septembre-novembre 1991, p.9). Pour sa part, Mélançon fait remarquer que «Beaulieu identifiait son œuvre et sa vie ; plus exactement, sa vie était tout entière ordonnée à l'édification de cette œuvre. Et celle-ci, donnant forme à la vie, débouchait sur une connaissance de soi et du monde dont elle se nourrissait». *Art. cit.* : 1985, p.146.

« connaissance absolue », moyen de vivre « l'éternité », est *épris* d'individualité, « épris de son étai » (étai dont l'idée recoupe, tout comme la «camisole de force» du poème clef, celle du « mur de prison » auquel faisait référence Georges Bataille à propos de la discontinuité de l'être). Dans ce poème, le sujet a priori insensible à son autre réalité intemporelle —et qui constate combien il lui est impossible de garder vivante l'éternité— s'ouvre pourtant à un absolu. Par cet autre mode de connaissance procédant par «empoisonne[ment]», donc par la déstabilisation de son «étai», celui-ci se *découvre*, comme s'il lui fallait plonger dans le noir pour y voir plus clair, pour faire la lumière sur son être fondamental. Le désir de « la connaissance absolue » chez ce sujet effectivement caractérisé a priori par le vide et l'absence de sens de son existence, tel est ce que j'appelle chez Michel Beaulieu la quête d'une expérience moderne et éminemment humaine du sacré.

1.5 L'expérience de la liminarité ou la mise en question du sujet

Mais comment accéder à ce qui, chez Beaulieu, semble a priori inaccessible ? Comment le sujet s'y prend-t-il pour tenter d'accéder à « l'éternité » de sa propre condition humaine ? En un mot, il doit *éprouver* les balises habituellement pétries de non-sens de son être. Cette expérience par laquelle le sujet accède à son abîme de non-savoir se vit, comme je l'ai déjà mentionné, lorsqu'il se place de lui-même en situation de déstabilisation totale,

ce que Georges Bataille appelle la « mise en question » de la vie qui « doit être troublée, dérangée au maximum²⁸ ». Déstabilisation vécue lorsque le sujet va jusqu'aux limites de sa propre personne, c'est-à-dire au *seuil*, cet entre-deux, cette zone liminaire²⁹ (du latin *limen*, qui veut dire « seuil ») séparant l'être du non-être, la vie de la mort :

je n'attends que de mourir et de pourtant vivre
un peu plus loin que les frontières permmissibles
arrête une seconde reste en place une éternité (Va, p.82)

Si la facture des poèmes de Beaulieu peut être qualifiée de mesurée et d'analytique, le désir inaltérable de transgression, d'aller toujours « un peu plus loin que les frontières permmissibles » ne pourrait pourtant mieux décrire sa poétique. Frôler la mort pour éprouver la vie, accéder au non-savoir et ainsi faire table rase de toutes balises habituelles pour connaître, ne serait-ce qu'une seconde, l'« éternité ». Une éternité qui, bien sûr, ne peut être qu'éphémère :

il s'agit de décrire
et non pas
de décrire vraiment de la
circonscire plutôt comme
s'il s'agissait d'un possible
cette faille
où chaque seconde s'engouffre

l'aspérité où l'on glisse
au moment de perdre pied
sous le poids de cette avalanche
de mots (Vi., p.66)

²⁸ Georges BATAILLE, *op. cit.*, p.25.

²⁹ J'emprunte à l'anthropologue Victor W. TURNER, dans *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure* (Paris : PUF, 1990), les termes « liminaire » et « liminarité », ainsi que certaines notions qui y sont liées. N'y voyons pas ici une application directe de sa pensée, mais bien une source d'inspiration.

On comprend alors pourquoi, face à cette éternité qui se situe au seuil de son existence habituelle—et sur le plan formel au seuil même des poèmes, « cette avalanche / de mots »—, le sujet s'emploie sans relâche à se déstabiliser lui-même jusqu'à ses plus intimes retranchements. Expériences *liminaires* troublant sa matérialité immanente et individualiste, qui s'effectuent sur quatre plans principaux : les expériences érotiques, procurant une profonde expérience sensible conjointe à celle de la femme ; les expériences de la drogue, où le sujet s'*altère* —pris dans son sens étymologique de « rendre autre »— ; les expériences fournies par la mémoire corporelle par laquelle celui-ci s'*émeut*, au sens étymologique de « s'ébranle » ; et l'ultime expérience, celle du silence. Quatre types d'expériences liminaires ayant ultimement pour but d'offrir au sujet la possibilité de revivre ou, comme le dit Beaulieu, de « renaître » :

attends-toi de naître au geste révélateur
 et de renaître en toi-même un peu plus chaque jour
 le temps n'attends pas qu'il te tende
 la main (Va, p.13)

La prise en compte du fait de vouloir vivre une expérience corporelle moderne du sacré, c'est-à-dire précisément ici de « [s'attendre à] naître au geste révélateur », me semble incontournable dans la compréhension de l'œuvre de Beaulieu. Il m'apparaît clair qu'il faut désormais lire ce poète sous l'angle de cette aspiration se profilant derrière ses errances coutumières. Même si cette expérience est pratiquement toujours à venir, même si globalement cette poésie s'inscrit dans un monde *insensé* où le réel l'emporte sur toute contingence spirituelle, le corps forme la *possibilité* d'établir un pont

entre le sujet et l'éclosion d'un sens, pont qui, face à la douleur, à la perte du fondement de l'existence et la précarité du réel, permettrait d'entrevoir autrement la vie :

est-ce un sursis ?

un tremplin pour ailleurs ?
ou bien le corps
quand il se prend
pour seul témoin
d'un avenir
impérissable ? (*Vi*, p.93)

2. Les expériences érotiques

Les nombreuses expériences érotiques présentes dans l'œuvre de Michel Beaulieu font état de son désir de s'acheminer vers une connaissance autre de lui-même qui redonnerait sens à son existence. En partant du principe élaboré dans la section précédente selon lequel la connaissance tout autre de soi fonde le terreau nécessaire à un renouveau, je montrerai comment les figures du corps érotique peuvent également amener le sujet à reconsidérer la perception habituelle qu'il a de son existence. On a déjà vu que la liminarité signifiait, pour le sujet solitaire, l'expérience sensible de transgression de ses limites, expérience de mise en question de soi par laquelle se révèle son *autre* réalité corporelle. Ici, cette tout autre réalité du corps émerge, est-il besoin de le préciser, à partir d'un rapport particulier avec la femme qui, dans les *préliminaires*, revêt un caractère insondable. À cet égard, précisons que les *préliminaires* sexuels doivent être compris en tenant compte du sens étymologique premier du mot, c'est-à-dire de pré-liminaire : ce qui vient avant, ce qui prépare l'expérience de la liminarité en tant que telle. Je distinguerai donc d'abord dans l'œuvre du poète les poèmes faisant état des préliminaires de ceux concernant directement l'expérience liminaire érotique.

2.1 La mise en question du sujet par l'altérité de la femme

La femme, dans les préliminaires, conserve intégralement sa singularité, son étrangeté :

palpitant
le sexe ébloui dans la nuit de ton ventre
des ombres sur ton visage voyagent
l'œil clos l'œil ouvert la lèvre attentive
tu me rejoins d'un tour de reins
me rejettes me reprends (Va, p.16)

Cette différence, cette incontournable altérité de la femme constitue pour le sujet un *aimant*, une force d'attraction, de la même façon que le non-savoir aimante la quête de Beaulieu. Précisément, si la motivation du sujet consiste à entrer en contact, par le regard ou le toucher, avec cette altérité de l'autre qui le fascine, le moteur de la force d'attraction réside plutôt dans une volonté de troubler, par ce contact intime avec l'altérité de la femme, les balises forgeant sa propre individualité, et ainsi éprouver des sensations, lesquelles sont, pour cet être pétri de douleur, signes de vie :

elle m'initierait au voyage de son corps
tu roulerais avec moi fragilement dénouée
dans une rumeur d'odeurs une saveur de feuilles
cette sueur d'os me tenaille encore (Va, p.32)

Ou plus explicitement :

mémoire de mes cuisses et de mes jambes
de mes bras de mes poignets du pénis dressé
mémoire de ma bouche et de ma langue
et de mes dents de mon palais sur les viandes
les fruits et les légumes et la profondeur des femmes (Va, p.58)

Loin de moi l'idée que les poèmes n'illustrent qu'un sujet essentiellement hédoniste. Mais si la connaissance intime de l'autre et la recherche du plaisir partagé font effectivement partie du rapport érotique chez Beaulieu, il est important de saisir que toutes deux procèdent de cette volonté de mise en question de soi, volonté de déranger, d'ébranler la « camisole de force » du sujet et celle de sa partenaire :

encore éclos l'espace de ton corps il s'agit
de le mener vers l'agitation du corps ou
mais encore plus poussé [retranchements — balises —
les innover — les réduire — ces fractures dans l'œil] (Va, p.10)

Cette volonté de déstabilisation par le biais de l'expérience érotique provoque, chez le sujet, une prise de conscience du contexte sclérosant de la société instrumentale dans laquelle il vit. En effet, comme dans la section précédente, cette dernière brime l'épanouissement —ici explicitement sexuel— du sujet. L'inconfort induit par ce cadre urbain étouffe sournoisement les désirs charnels et amène le sujet à constater ses limites, imposées et intégrées :

j'aurai ton corps foisonnant parmi des doigts de douceur
à ne jamais me rebeller je l'ai appris l'ai oublié
contre ces rets qui nous ensèrent de toute part (Va, p.36)

Intéressante, l'image des « rets » illustre bien cette emprise insidieuse qu'a la vie urbaine sur les sens. Ces ouvrages en réseau qui servent à capturer du gibier ou des poissons métaphorisent de façon exemplaire l'aspect visuel d'une ville —et particulièrement toute ville nord-américaine—, dont les multiples artères quadrillées forment également de véritables *réseaux*. La vie décrite ici s'affirme comme antérieurement proche de la nature, mais ayant tôt intériorisé

cette prison citadine qui musèle les sens et plus particulièrement le désir érotique :

arbres liés à leurs tuteurs
 nous l'a-t-on si tôt passée la muselière
 que les narines jamais plus ne hument
 que de loin en loin
 le fumet d'une caresse humide
 où glisser parmi les poils
 et la texture de ce qui fuit
 dans un ample mouvement ce retour
 à ce qui naît (Va, p.24)

Assurément, la quête de sens par l'expérience érotique, qui repousse le sentiment de la mort en permettant le « retour à ce qui naît », recouvre essentiellement une quête *des* sens. Ici cheminant par l'érotisme, Beaulieu vise « ce qui fuit », ce qui se perd et meurt dans le carcan de la ville, cette connaissance tout autre de soi qui pourrait également être appelée *l'intime altérité* du sujet : un intime essentiellement liminaire qui, chez le sujet, lui aurait été aliéné par les normes de la société instrumentale ayant forgé son existence. C'est la raison pour laquelle cette œuvre offre nombre de poèmes impudiques : la relation sexuelle brise chez le sujet et sa partenaire l'étau de conformité qui étouffe les sens et empêche l'un et l'autre de vivre l'expérience de liminarité que procure l'accès à leur intime. Les rapports érotiques offrent au sujet l'une des expériences les plus complètes, les plus intenses en ce qui a trait à l'expression des sens, lesquels révèlent combien celui-ci est d'abord et avant tout un corps au regard de sa propre identité, expression qui dès lors peut redonner vie et sens à sa vie.

Comprenons bien que ce « retour à ce qui naît » ne peut s'effectuer que par l'entremise d'un trouble, d'un déséquilibre de l'existence coutumière du sujet. Briser sa « muselière » par le recours à l'érotisme, telle est la volonté à l'œuvre chez Beaulieu. « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question³⁰ », nous rappelle fort justement Georges Bataille, qui a bien souligné l'équation entre cette volonté de dérangement, d'agitation de la vie quotidienne, et la fascination de la mort à l'œuvre dans le désir érotique qui propose à l'être une suspension temporaire de ses balises identitaires habituelles et fournit ainsi un accès à ce que j'ai nommé son intime altérité. Cet intime surgit après les « pré-liminaires » et recoupe ce qui s'appelle, dans le langage courant, « la petite mort ». Celle-ci se retrouve également, tel qu'évoqué au début de la section précédente, dans les poèmes érotiques de Beaulieu :

celui du désir
fou de la première
mort (K., p.116)

On le voit, la signification adverse de « la petite mort » prend ici valeur totalement positive. Rivée à l'expression corporelle, cette définition de la petite mort —définition favorable parce que cet éclatement du corps a su déranger l'épreuve habituelle de la douleur et de la mort— montre à quel point l'expérience érotique, qui engage forcément tout l'être, revêt chez Beaulieu une importance capitale bien au-delà de l'ordre de la connaissance conceptuelle.

³⁰ Georges BATAILLE, *op. cit.*, p.35.

2.2 Le désir de l'intime altérité

Pour Beaulieu, les rapports érotiques constituent donc un moyen de régénérer l'existence :

je t'aime déjà ([...]
 en sachant qu'en toi bientôt je me dédoublerai
 en furetant dans tes faisceaux
 tels qu'ils s'offriront à la lente lampée)
 avec cette aptitude propre aux noyés
 de vaquer entre deux eaux [...]
 ô nuit de l'inaltérable passage (*Vi*, p.18-19)

Cette « nuit de l'inaltérable passage » marque incontestablement le pont établi, dans le rapport érotique, entre un sujet étroitement confiné dans ses balises identitaires habituelles et l'accès à sa propre intime altérité. Précisément, la profondeur de cette expérience sensible actualiserait chez le sujet cette « aptitude propre aux noyés / de vaquer entre deux eaux », c'est-à-dire cette expérience liminaire que peut lui procurer son corps ; passage de ce *seuil* où les oppositions, telles que vie et mort, sens et absence de sens, peuvent s'annuler. Ainsi, les occurrences de l'image de la pierre, fréquentes surtout dans *Variables*, métaphorisent dans un premier temps ce qui, dans le corps du sujet, constitue un nœud de tension accumulée :

[...] attisée la tête se replie sur elle-même
 lasse de ces lambeaux d'années de ces vieux os
 lui la laisserait rouler parmi les pierres
 de la mémoire qui toujours suit son cours (*Va*, p.30)

Ces « pierres » intérieures matérialisent, *incorporent* la signification négative de la petite mort : métaphores par excellence de ce qui ne change pas,

elles définissent pour ainsi dire le sujet dans toute son opacité et sa difficulté de vivre, dans toute la *dureté* de son existence habituelle. Pierres qui, en un second temps, dans et par l'expérience de cet « inaltérable passage », se qualifient par le mouvement plutôt que par l'immutabilité :

9.
 tout ce que les années laissent
 camouflés sous les peaux
 en chacun de nous de cauchemars
 éveillés
 ce téléphone qui sonne au petit jour
 en réclamant la somme due
 et tout ce qui monte agacer la gorge
 quand le temps vient de se rendre
 serai-je aussi ton amant
 l'habile à nier l'évidence
 ton frère de sang
 ta commune mesure
 jusqu'à ce que le corps fibrille
 et passe dans ses mailles
 les pierres du non-sens (Vi, p.25)

L'emploi judicieux de « fibrille », nom ici transformé en verbe, rend explicitement compte du changement perceptif du corps, du passage de l'inanimé à l'animé, de la réification au mouvement. L'évidente intangibilité pierreuse du corps n'est plus, et ne subsistent à la fin que ses « mailles » qui elles, au contraire, proposent une texture faite de tissus et de trous entrelacés. On pourrait même aller plus loin en affirmant, tel que le propose le dictionnaire, que ces « mailles » signifient tout autant la matérialité du tissu entrelacé que l'espace laissé entre les fils, donc *également* le plein et le vide ; description qui renvoie ainsi à l'expérience corporelle du sacré chez Beaulieu. De plus, à la matérialité de cette image récurrente qu'est la pierre dans l'œuvre du poète

s'oppose, en son pendant positif, tout un réseau d'images évoquant la liquéfaction du corps dans l'expérience érotique. Liquéfaction qui, selon le souhait même du poète, pourrait « nier l'évidence » de son isolement caractéristique. Désir de devenir « frère de sang », désir de cette « commune mesure » par laquelle les deux êtres pourraient retrouver, dans cette expérience liminaire, une fluidité suspendant momentanément les frontières érigées entre eux :

4.
 le désir en ton corps
 malgré les parois hermétiques
 de la mémoire des gènes
 et des chromosomes
 l'oreille écoute à travers l'ambiance
 la mince vibration
 d'entre tes jambes
 le corps liquéfié
 dans les muqueuses lisses
 poreuses à l'iode exsude
 les cigarettes fument
 dans l'obscurité
 réintégrée (Vi, p.67)

On le voit bien : si au départ les « parois hermétiques » s'opposent au désir de la femme (comme le suggère l'adverbe « malgré »), l'expérience érotique induit néanmoins une « liquéf[action] / dans les « muqueuses », qui deviennent ainsi « poreuses ». Cette porosité du corps qui en même temps « exsude » montre bien l'expérience de suppression temporaire des frontières immanentes de ce corps qui tout à la fois absorbe et expulse, donne et prend. Dans les poèmes de Beaulieu, l'érotisme est donc considéré comme un moyen de *réintégrer* « l'obscurité » salvatrice, d'accéder à l'expérience liminaire de

l'intime altérité, qu'elle soit vécue par le sujet ou par sa partenaire. Certes, tous les poèmes érotiques de Beaulieu ne font pas état de cette expérience particulière, mais on peut néanmoins constater, dans l'ensemble de ces poèmes, un désir de la (re)vivre :

j'écoute du plus pointu de la langue
 tour à tour et du plus enveloppant
 le lent embrasement des muscles
 spasmodiques dans leurs fluides (Vi, p.71)

Ou encore :

et d'un coup de bec ramant les lueurs en tes pupilles
 couchées sous les paupières encore frémissantes
 maintenant tu te dissous parmi les cris et les gestes (Va, p.9)

Dans le premier vers de ce dernier extrait, l'action du sujet —le « coup de bec »— permet chez sa partenaire un passage du sens du toucher à celui de la vision et du goût. Cette communion des sens actualise au troisième vers la *dissolution* du corps de la femme, donc la suppression des frontières de son immanence dans l'expérience liminaire de l'érotisme. Cette même expérience de dérégulation chez le sujet permet un regain de vitalité ; vitalité qui émerge, dans ce prochain poème, par l'entremise de l'autre :

pas le plus petit mot pour en retenir
 mais le mouvement toujours plus profond
 le feu de ta jambe au fond de la taille
 traversant mon corps te rejoint (Va, p.12)

Le déploiement des sens à même cette porosité érotique entre les deux partenaires, est tantôt vécu par l'un, tantôt vécu par l'autre, dans une circularité entre soi et l'autre où le sujet reçoit de la femme « le feu » et le lui retourne

transformé, ce qui renouvelle ainsi leur propre expérience sensible : « le feu de ta jambe [...] traversant *mon corps te rejoint*³¹ ». Le rapport érotique, pour Georges Bataille « a pour fin d'atteindre l'être au plus intime³² » ; il déploie ainsi la conscience sensible des partenaires et leur permet d'accéder à une expérience liminaire conjointe, expérience dérégulatrice dans laquelle les frontières de leur propre immanence se suspendent, ce qui, par ce fait même, procure une source de vie, de renaissance de soi :

27.
 et même si tout cela ne nous menait
 nulle part
 j'irais pressentir en toi cette rumeur
 d'un autrefois qui nous fut à charge
 de soigneuses dérégulations
 entretenues par les ans
 les miroirs où se distillent les rides
 quand elles affinent les visages
 et même si le temps nous bascule
 en nous ceignant de ses plis
 j'irais
 dépeuplant l'univers
 pour mieux naître en toi
 pour mieux qu'en moi tu naisses (*Vi*, p.48)

Chez Beaulieu, le rapport érotique permet à la vie de reprendre temporairement le dessus sur la mort. Telle est effectivement la prémisse contenue dans les quatre derniers vers de ce poème ouvert sur le vivant et son horizon de sens, et qui est précédée par deux hypothèses énonçant pourtant le contraire : « même si tout cela ne nous menait nulle part » et « même si le temps nous bascule / en nous ceignant de ses plis ».

³¹ C'est moi qui souligne.

³² Georges BATAILLE, *op. cit.*, p.24.

On peut ainsi affirmer que l'expérience érotique dans l'œuvre de Michel Beaulieu constitue l'un des jalons importants de sa quête sacrée de sens. En effet, à l'instar de la pensée de Bataille sur l'érotisme, les rapports érotiques sont ici qualifiés de «sacrés» parce qu'ils ont cette capacité, en donnant accès à l'intime altérité du sujet, de redonner sens à l'existence. Dans son recueil posthume *Trivialités*, Beaulieu est de fait explicite quant au lien établi dans son œuvre entre la pensée de Bataille sur l'érotisme et le renouveau de sens de l'existence : «Bataille et le sens émergeait en elle³³». On ne saurait être plus clair.

Cependant, l'analyse contenue dans le dernier poème cité qui, en jugeant le poids du vivant contre celui de la mort, balance en fin de compte du côté de la vie, ne se veut pas *totalemment* convaincue, ni convaincante. En effet, plutôt que le temps du futur qui aurait montré un sujet agissant selon la logique qu'il a lui-même formulée, c'est le conditionnel répété qui modélise ici l'action : « j'irais ». Ce qui montre on ne peut mieux la contradiction fondamentale du sujet, soit sa position ambiguë en regard de ses propres aspirations : d'un côté, inscrit en toutes lettres, son désir de vie, auquel est liée sa quête *sacrée* de sens, et de l'autre son incapacité quasi foncière à atteindre son but, voire son absence de constance envers ce désir même. Chez Beaulieu, les expériences érotiques ne donnent donc jamais qu'un bref sursis à l'existence caractérisée par l'omniprésence de la mort, comme l'annonce également en toutes lettres le

³³*Trivialités*. Montréal : Noroît, 2001, #72.

titre d'une des parties composant le recueil *Visages* : «Rémission du corps énamouré».

2.3 Le désir de repli sur soi

Dès lors, si la perception statique du temps qu'a habituellement le sujet se dissout pourtant dans ses rapports intimes avec la femme —« il abolit le temps dans la saveur de tes poings (Va, p.25) »—, ceux-ci ne peuvent être vus que comme une brève échappatoire à une vie moribonde :

l'instant face à face

1.
l'aisance avec laquelle tu passes
la porte à chacun de tes retours
[...]
ces murs qui te protègent
tu n'y convies depuis
longtemps personne
[...]

5.
tu voulais t'échapper
vers l'avenir et les cuisses
où tu gommerais la vision
récurrente de l'assassinat
consenti dans l'impunité [...](K, p.78)

Alors que, dans la partie 5 du poème, « l'avenir et les cuisses » et la volonté du sujet de « [s]'échapper » de son existence moribonde explicitent on ne peut mieux le lien entre le regain de vie et l'expérience érotique, « ces murs qui [l]e protègent » du début du poème montrent au contraire une existence

délibérément tournée vers soi. Rappelons-le, ce sujet, volontairement enfermé chez lui, est « *épris de son étau* (Vi., p.82) ». Cet *attachement* au mal-être existentiel et physique qui traduit la contradiction fondamentale du sujet-Beaulieu, ne peut qu'aller à l'encontre de l'élan érotique et de ses possibilités de déréification :

et lorsque tu rencontreras
son nom qu'une trajectoire
autre eût longuement lié
à cette part de l'existence
où tout n'était que désir
tu mesureras l'étendue de ton enfermement (K., p.102-103)

Mise à part sa propre implication, aucun contexte lié par exemple à la société instrumentale —que lui-même juge étouffante—, aucune cause extérieure ne saurait expliquer « l'étendue de [s]on enfermement ». Enfermement physique certes, mais bien plus significatif est l'enfermement en ses propres schèmes d'autodestruction, auxquels on peut logiquement lier son malaise existentiel :

en ce jour à cette heure
de la nuit qu'est-elle
devenue plus de deux
fois plus âgée qu'alors
et toi quelle part
de toi-même as-tu
donc dévastée (K, p.117)

Il faut comprendre que les rares passages où l'existence habituelle cède le pas devant l'expérience de l'intime altérité bouscule la perception qu'a le sujet de lui-même. Plus précisément, l'accession à sa propre dissolution relative suppose qu'il se détache de sa perception du réel et de lui-même qui le

caractérisent. Dès lors, comment choisir délibérément l'expérience salvatrice de la dissolution, à laquelle est liée, par la mise en question de soi, sa propre dépossession, alors que l'*identification passionnée* à son mal-être physique et existentiel l'attire tout autant sinon plus ? Comment sortir de cette contradiction fondamentale qui détermine plus que toute autre chose le sujet ? À l'inévitable retour du poids étouffant de sa douleur existentielle et physique, celui-ci réagit en expérimentant, à l'intérieur même de « [s]es murs qui [l]e protègent » dont il ne peut —ne veut ?— se déprendre, d'autres voies d'accès au sensible et à ses possibilités salvatrices. Volonté de se déstabiliser par la recherche de ce qui en soi recèle l'autre réalité et l'autre temps, mais qui, chaque fois, est plus difficilement accessible :

*quand franchiras-tu le mur ?
il semble qu'il y a si longtemps
que la saison des mues ne ravive plus
sa sombre érubescence (Vi, p.15)*

Quête incessante que l'on peut voir s'actualiser de façon plus dramatique dans les expériences psychotropes.

3. L'usage des drogues

Si les rapports érotiques forment, dans la quête de sens de Beaulieu, une constance de l'un à l'autre recueil, c'est le rapport aux drogues qui, dans *Visages*, semble le plus imposer sa voix. On l'a vu, le sujet cherche à se dégager des limites intériorisées de la société qui l'étouffent à la fois mentalement et sexuellement, et ses tentatives se sont avérées impuissantes à renouveler de façon durable le sens de son existence parce qu'une entrave beaucoup plus insidieuse existe entre lui et ce qu'il appelle son « inamovible lieu de la connaissance ». Cette entrave, c'est lui-même. L'œuvre du poète, axée sur le désir de se libérer de ses propres limites, offre avec *Visages* l'exemple le plus révélateur de ce désir. Michel Beaulieu, ainsi rendu à l'évidence du résultat des rapports érotiques ne procurant qu'un bref sursis à sa vie moribonde, expérimente dans ce recueil un autre moyen pour arriver à ses fins. Puisqu'il est impossible de se défaire de ma « camisole de force » malgré un rapport intime avec une femme, semble-t-il se dire, puisque l'accession à mon propre « espace nul », aux ténèbres régénératrices de mon corps n'est que trop éphémère, allons là où les balises de mon existence et de ma perception ne pourront que se dissoudre : faisons l'expérience de la liminarité par l'entremise des drogues :

je venge de la vie
son passage éclaté
en cultivant les anémones
les écriteaux l'acide
lysergique [...] (Vi. P.58)

3.1 La vision favorable

La vision première —et éphémère comme nous le verrons— qu'a le sujet de la prise de psychotropes est favorable ; elle est illustrée de façon non équivoque : les drogues lui permettent de dépasser sa propre existence pour vivre cette expérience liminaire dans laquelle disparaît la douleur existentielle et physique de la « petite mort », expérience par laquelle le sujet, réduisant son « masque » à néant, semble se voir sous son vrai visage :

un soupçon de neige au miroir
à la lame tu traces les lignes
et lèches le fil
[...]
les os ne craquent plus
ni les jointures
tout est clair
le cœur pulse avec une délicatesse
tu cherches le pouls
les veines fuient
dans les muqueuses desséchées
en abolissant les masques
en comblant les tranchées (*Vi*, p.59)

Expérience positive s'il en est : le corps du sujet semble se détendre, ses « os ne craquent plus / ni les jointures », et même son cœur bat « avec délicatesse ». Le constat est sans équivoque : « tout est clair », comme si un voile se levait de ses yeux et que le sujet pouvait enfin accéder à une perception autre de son corps. Épreuve dans laquelle disparaissent également les limites de sa vie quotidienne : avec un soupçon d'ironie qui laisse entrevoir la lucidité du poète face à la rémission de telles expériences, Beaulieu, dans ce prochain extrait, fait état du lien établi entre « Dieu » et la prise de cocaïne, qui

peut donner l'impression d'une accession surhumaine à son autre réalité constitutive celée derrière ses balises identitaires :

Dieu ne sonnera pas ce soir
pas plus qu'aucun autre soir il n'a sonné
sinon sassé dans les narines
ou baguant chaque dent de sa neige (*Vi*, p.101)

Les drogues chez Beaulieu ont ceci d'intéressant qu'elles permettent au sujet *maître* de lui-même et *assujetti* à ses propres œillères perceptives, de mettre en question ces deux facettes de son identité, lesquelles bloquent l'accès à sa propre altérité. Négation du quotidien, négation de sa vie habituelle, les drogues fournissent au sujet un dépaysement salvateur de soi-même exprimé soit en termes de pouvoir absolu —l'illusion du surhomme ?— comme dans ce dernier poème, soit au contraire en termes de dépossession totale : la perte de contrôle du sujet sur lui-même, symbolisée de façon positive dans les poèmes par l'image d'une fleur, l'« anémone (*Vi*, p.58) » —mot dont la racine étymologique a aussi donné le mot « âme »— se vit ici en tant qu'expérience aux conséquences souhaitées. Ainsi, lorsque le corps se « diffracte (*Vi*, p.42) », un autre soi peut surgir, un soi transformé qui ne reconnaît plus comme siennes ses propres balises. Dès lors *éclos*, « s'ouvrant au souffle du vent³⁴ » telle cette fleur très colorée, il s'abandonne à l'expérience dérèfiant du corps :

rouge elle naît
la fleur
tant pressentie depuis les muscles
tendus dans la durée
[...]
le savoir ne sert plus

³⁴ Telle est la définition de l'anémone que donne le Robert Historique de la langue française, *op. cit.*, p.74.

tout à coup
 quand elle surgit
 de nulle part
 apparemment (*Vi*, p.41)

Cette épreuve volontairement déstabilisante chez Beaulieu met en jeu un sujet devant son « savoir » habituel, soit justement ses propres retranchements, ses *murs* qui se voient, enfin, totalement écartés. Par un effet de table rase, l'usage des drogues instaure un rapport d'intime étrangeté du sujet avec lui-même, ce qui n'est pas sans équivalence avec l'expérience du sacré, cet accès à l'abîme de non-savoir du corps procurant au sujet la « connaissance absolue ». Se regardant dans un miroir, sur lequel il appose le plus souvent une ligne de cocaïne, le sujet peut dès lors amorcer un dialogue avec lui-même en tant qu'autre, c'est-à-dire avec lui-même *dépaysé* :

encore un peu de cette neige
 une ligne au miroir si mince
 et qu'amincit encore la lame
 le calme revient en galopant
 parmi la chamade et la narine
 une veine pulse dans la jambe
 en chassant cette douleur
 pieutée dans l'âme
 [...]
 je te regarde avec un peu
 de cet étonnement chez qui va
 naître à soi-même gélif
 [...] tu es là
 scrutant celui qui inspire
 d'un coup la poudre glacée
 [...]
 et nous avons tout notre temps (*Vi*, p.29)

L'expérience de la drogue aboutit, au dernier vers, à ce temps qui n'est plus appréhendé comme souffrance, mais au contraire comme un sentiment

d'ouverture apaisé à tous les possibles, un temps suspendu, illimité, qui définit autrement le sujet des poèmes de *Visages* : le « miroir » du début qui permet au sujet de parler à son autre s'efface devant le « nous » qui estompe la frontière préalable entre « je » et « tu ». Les frontières d'angoisse n'isolent plus le sujet puisqu'il est avec son autre, il n'est donc plus en contrôle, mais s'offre à l'inconnu, non dans la douleur, mais déréifié, dans cet état « gélif » liminaire par excellence où vie et mort s'entremêlent. Celui « qui va / naître à soi-même gélif », c'est donc celui qui par la connaissance —ou la co-naissance ?— de son intime altérité se délivrera de son identification passionnée à son mal-être physique et existentiel et ainsi ne percevra plus le temps comme une menace : « et nous avons tout notre temps ».

Dans le recueil *Visages*, l'emploi récurrent de la métaphore de l'aiguille —on pourrait parler de métaphore *filée*—, montre également un rapport étroit, rapport pour ainsi dire de cause à effet, entre le passage du temps, engendrant la dégénérescence du corps, et l'injection de drogues, transformant la conscience sensible du temps, auquel le sujet attribue dorénavant le pouvoir de restaurer son corps :

il érode les reins le sang
 que le temps régénère
 pour peu qu'on le laisse seul
 avec ses aiguilles à coudre
 pour peu que la voix sache naître
 [...]
 et qu'elle ouvre le chemin
 du labyrinthe immatériel
 et pourtant si proche et si présent
 [...]

et nul ne sait plus que toi
ce qui parle de vie (*Vi*, p.78)

Au départ, l'usage de la drogue a bien l'effet tant recherché, celui de transformer la perception habituelle pour ainsi transcender l'existence moribonde, ce qu'illustre la facture même de ce poème qui, tout comme le précédent d'ailleurs, s'ouvre sur le vivant : « et nul ne sait plus que toi / ce qui parle de vie ». Tel que l'avaient auparavant proclamé par exemple Timothy Leary et Aldous Huxley, la prise de psychotropes amène le sujet à se défaire de ses œillères perceptives habituelles et lui permet d'«ouvr[ir en lui] / le chemin du labyrinthe immatériel » par lequel celui-ci se perçoit lui-même comme autre que ce qu'il était, chose inaccessible autrement. Expérience hallucinatoire de sa propre altérité qui, dans cette vision favorable qu'il en a, offre au sujet un moyen de s'affranchir de sa « camisole de force ».

De ce point de vue la prise de psychotropes s'inscrit en faux contre la société instrumentale, contre les valeurs bourgeoises du travail et de la rentabilité et, ainsi, suggère un moment valorisé de ce que je nommerai à proprement parler une *débauche*. De l'ancien français, la *débauche* est opposée à l'embauche, et signifie par conséquent un moment qui échappe à la logique productiviste du travail ainsi qu'aux valeurs morales qui la soutendent³⁵. La *débauche* fait siennes des valeurs subversives par rapport aux normes utilitaires usuelles de la société moderne, instaurant de ce fait une transgression. Si la transgression se retrouve également dans la poésie de la

³⁵ Voir à cet effet les pages inspirantes de Guy Ménard. *Op. cit.*, p. 123-131.

contre-culture québécoise contemporaine —on pourrait penser aux oeuvres de Denis Vanier et de Louis Geoffroy, pour ne nommer que ceux-ci—, chez le poète qui nous occupe, elle a ceci de particulier qu'elle ne porte pas l'étendard de la provocation : pour Beaulieu, en effet, aucune position de principe, aucune esthétique particulière n'est liée à l'utilisation des drogues. Autre spécificité : s'il est vrai que par lui-même le sujet réalise être incapable de se transporter *hors de soi* et est désireux de vivre à tout prix une « expérience », il serait réducteur de ne considérer celle-ci qu'en tant que « fuite en avant », comme pourrait le comprendre par exemple Gilles Lipovetsky. La transgression de Beaulieu s'inscrit avant tout à l'intérieur de sa quête *sacrale* de sens, lequel, on l'a vu, est lié à l'abîme corporel du non-savoir. Effectivement, la transgression qu'instaure la prise de drogues constitue pour le sujet un moyen de faire table rase de son savoir habituel, de ses balises perceptives et existentielles pour ainsi accéder à la vie en tant qu'autre, et se libérer du désarroi et de la douleur caractéristiques de son existence habituelle.

3.2 L'échec ou l'assujettissement du sujet

La récurrence d'un tel dépaysement ne peut que rendre en revanche le sujet de plus en plus impuissant à transcender son existence désenchantée. Le désir de changer cette réalité quotidienne à l'origine de l'usage des psychotropes, se heurtant au retour plus prégnant de son immanence,

conséquemment, lui fait repousser chaque fois plus loin les frontières de la transgression. « Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites ³⁶», nous rappelle fort justement Georges Bataille. Ainsi, la transgression n'étant plus ponctuelle, une autre vision, négative celle-là, s'inscrit au revers de la perception favorable de l'usage des drogues. Échec cuisant de la quête de « connaissance absolue » qui, dans *Visages*, trouve l'une de ses images éloquentes et récurrentes : celle de la neige, qui, en remplaçant dans les poèmes l'odeur du sang, symbolise à la fois la cocaïne et également le froid et la mort d'une subjectivité éperdue de douleur et de solitude qui se reconnaît comme source de son mal. Tel un insecte qui frôle de trop près la flamme, le rapport à la transgression, chez Beaulieu, s'opère dans le risque de ne pas en revenir. Cette vision de la drogue en tant qu'entrave à l'expérience salvatrice du non-savoir traverse tout le recueil :

je nais de la plus obscure saison
 du fond des marécages
 avant que l'hiver ne vienne
 hanter nos membres d'aiguilles froides
 [...]
 pour ne pas que tu connaisses toi non plus
 l'irrémissible tentation (*Vi*, p.46)

Chez Beaulieu, le sujet, en excédant ses limites, ne les abolit pas : il ne fait que les repousser plus loin. Cet usage excessif de la drogue, désormais ni catharsis ni tentative de récréation salvatrice de soi, s'apparente à ce que l'anthropologue Roger Bastide, à propos des sociétés occidentales modernes, a

³⁶ Georges BATAILLE, *op.cit.*, p.46.

nommé « sacré sauvage » : une expérience des limites de l'être qui se veut dysfonctionnelle, qui

« ne cherche aucun résultat positif, même pas pour l'individu qui s'y abandonne. [...] Contestation à la fois du social, comme système de règles, et de l'individu, comme identité personnelle [...]. Le sauvage c'est d'abord et avant tout la décomposition, la déstructuration³⁷ ».

Car si les drogues ont donné l'impression au sujet qu'il avait trouvé une voie d'accès permanente aux ténèbres de la connaissance absolue, si elles ont agi dans un premier temps comme moyen de ressourcement en permettant de « [naître] de la plus obscure saison » et ainsi de « saccage[r] la lumière / abrasive au fond de soi (Vi, p.29) », elles l'ont fait au prix de l'essence même de son être : celui qui voulait s'assujettir à l'inconnu pour se rendre maître de ce qui l'assujettissait à la mort, celui qui se croyait ainsi maître de lui-même n'était que plus terriblement assujetti à cette « irrémédiable tentation » :

Recourir à la drogue c'est, en règle générale, prétendre introduire dans le domaine de la vie spirituelle les notions de conquête, de contrôle, de maîtrise, peut-être même de « rendement ». L'essence commune de la magie et de la technique est la volonté de puissance³⁸,

analyse le philosophe Michel Hulin qui précise ailleurs, en parlant de l'usager, que « la drogue agit en lui, sur lui et à sa place, mais de sa personne propre n'émane plus aucune initiative³⁹ ». Effectivement, dans cet état « gélif », où à force de tentatives plane l'ombre de la mort, l'expérience que l'on voulait déréifiante ne peut plus atteindre son but :

³⁷ Roger BASTIDE, *Le Sacré sauvage et autres essais*. Paris : Payot, 1975, p.231.

³⁸ Michel HULIN, *La Mystique sauvage*. Paris : PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1993, p.155.

³⁹ *Ibid.*, p.139.

le temps importe
et le corollaire ne semble pas
tellement propice

quand il vide ses seringues
les veines s'empierrent
dans leurs extrémités

peut-être s'agit-il après tout
de vivre masqués

même quand ils tombent
les vêtements (*Vi*, p.53)

Tel est de fait le risque de l'absorption des drogues : en un cercle vicieux, l'assujettissement du sujet à celles-ci le remet, dans la première strophe de ce poème, face au poids du temps, dans la seconde, face à sa propre mort et, dans les deux dernières, face à l'impossibilité d'enlever son masque. La transgression qu'opère l'usage des psychotropes chez Beaulieu recouvre donc cette contradiction beaucoup plus fondamentale déjà soulignée : celle du sujet avec lui-même, avec sa propre existence. La volonté de fluidité de l'expérience se heurte à l'empierrement, le désir de renaître est contrecarré par la mort aperçue. La drogue, au lieu de sortir le sujet de sa douleur, provoque celle-ci et l'entretient :

l'œil étamé de la douleur
quand elle habite les membranes
de ses seringues empoisonnées
en empêchant la peau de se refaire
une enveloppe (*Vi*, p.79)

On pourrait également comprendre cette ambivalence fondamentale de la quête de sens par la drogue dans cette équation : trop de transgression

équivalait à aucune ; si tout est « altérité », rien ne l'est plus ; l'expérience de l'intime altérité est impossible lorsque la répétition s'installe et enlève au sujet tout pouvoir sur son existence. Chez Beaulieu, la fréquence de l'intoxication évacue l'étrangeté recherchée en l'assujettissant encore plus à la mort. Parti dans ce vide pour ainsi dire sans ce billet de retour que serait le sens renouvelé de son existence, celui-ci avoue son impuissance à renaître, à « ranime[r] la stase du temps » :

rien ne continue malgré les apparences
rien ne ranime la stase du temps
je suis n'est-ce pas celui qui aurait pu
te connaître à tel moment précis
[...]
et qui n'a pas su
neutralisé dans les chambres
un peu de neige éclate les narines saignent (Vi, p.13)

Assujetti à la drogue, le sujet « neutralisé dans les chambres » ne peut que se replier encore plus sur lui-même, fermant ainsi tout accès à ce qui pourrait le soustraire à ses propres balises existentielles et perceptives. De ce point de vue, la quête de sens par le corps, du moins par l'entremise de la drogue, corroborerait les propos de Lipovetsky sur la société occidentale moderne si ce n'était encore une fois de la conscience aiguë que le sujet a de lui-même. Chez Beaulieu, en effet, nulle trace d'indifférence. Et peut-être est-ce là toute la difficulté d'être de ce sujet désenchanté : celui-ci, exempt du confort de l'indifférence, est de nouveau mis en face de ses propres limites ; la drogue, par laquelle il aspirait à une expérience liminaire *transcendante*, le découvre cruellement conscient de son impouvoir :

j'ai mal en chacun de mes membres
 les poumons oppressés
 par tant et tant d'états de veille
 [...]
 où es-tu
 le nez coule sans arrêt
 dans sa fragrance de neige (*Vi*, p.11-12)

Inexorablement, le sujet ne peut que constater l'échec de sa quête : la drogue, au lieu de transcender son corps, ne fait qu'en exacerber la douleur, au lieu de le faire sortir de soi ne réussit qu'à détruire en lui toute possibilité d'accéder à « la connaissance absolue » :

l'on va
 courbé sous ses propres dépouilles
 et chaque geste s'en ressent
 hoqueté dans les côtes
 mais toi d'où viens-tu que je te reconnaisse
 dès l'instant qui nous inonde
 et m'animerai-je enfin
 l'échoué navigateur de la nuit
 m'arracherai-je aux miroirs
 qui nous renvoient dos à dos
 dans l'équivoque durée (*Vi*, p.31)

Comment dès lors se sentir, par tous ses sens, vraiment vivant ?
 Comment oublier la douleur ainsi que l'étouffante conscience de la durée ?
 Comment *s'animer*, au double sens latin d'âme et d'animal, c'est-à-dire s'insuffler la vie, (re)donner corps à la vie et souffle au corps ? Comment «[s]arrach[er] aux miroirs», image qui traduit autant l'usage de la cocaïne que cette identification passionnée du sujet à son propre mal-être, image qui explicite justement le lien, le cercle vicieux entre les deux ? Et pourquoi, dans ce dernier extrait, cette parole adressée à son autre, lui demandant de dévoiler

sa provenance, si ce n'est pour que le sujet le reconnaisse en lui, ou qu'il se reconnaisse en cet autre ? Reconnaissance d'une autre réalité en lui qui pourrait l'arracher à son *sentiment de soi*, qui pourrait lui faire vivre cette intime altérité recherchée. Car ce n'est pas tant dans le rapport à une autre personne, comme on l'a expliqué plus haut, que dans l'intime conscience de sa propre nature qu'est possible cette transcendance humaine à laquelle aspire, non sans inconstance il est vrai, le sujet. Conscience de ce dépaysement salvateur que recèle l'accession au non-savoir du corps et qui ici est complètement « saccagé » par les drogues :

moi
 j'ai saccagé les territoires sacrés
 en faisant si peu de cas
 de ce qui s'évadait chaque jour davantage
 et davantage que la vie l'instant m'échappe
 en corrodant une à une ses membranes (*Vi*, p.122-123)

Cette vie et cet instant qui se sont « évad[és] » dans la déroute de la quête de sens par les drogues, le sujet entreprend désormais de les retrouver dans un voyage en direction de sa mémoire corporelle par laquelle il tentera de vivre l'expérience liminaire nécessaire au renouveau de son existence.

4. La mémoire du corps

La mémoire constitue, dans la poétique du corps de Beaulieu, le troisième recours par lequel le sujet tente de (re)trouver le sens de son existence. Même si elle est présente dès les premiers recueils publiés de Beaulieu, elle semble offrir dans *Kaléidoscope* (1984), le dernier recueil publié du vivant de l'auteur, une ouverture au renouvellement de sens de l'existence. Plus d'une dizaine d'années séparent *Variables* (1973) de *Kaléidoscope*, et alors que *Variables* suggère dans l'ensemble une mémoire envahissante, le projet de *Kaléidoscope*, et dans une mesure plus timide celui de *Visages* (1981), semblent au contraire axés sur une reconquête volontaire des souvenirs. À l'aide de la mémoire qu'il sollicite fréquemment, le sujet peut revivre, à même le corps et donc *au présent*, des émotions liées au passé des souvenirs. À cet égard, notons que les *émotions*, dans la poétique de Beaulieu, retrouvent leur sens étymologique de *mouvements* corporels : plutôt que de se rattacher à un état affectif du sujet —qui serait alors qualifié de lyrique—, elles font partie intégrante de son corps. La mémoire joue donc chez Beaulieu un rôle de reprise sensible des émotions. Non une répétition, ce qui serait l'abolition du temps, mais bien un recommencement des émotions du corps.

4.1 Une mémoire envahissante

Dans *Variables*, le recommencement des émotions du corps n'offre aucun réconfort au sujet. Bien au contraire, la mémoire corporelle l'empêche de vivre sereinement le présent :

assez de cette mémoire qui tue
le jour d'aujourd'hui assez
de ces assassinats délibérés (Va, p.56)

Les souvenirs, le sujet les revit au plus profond de son corps, au détriment de sa propre tranquillité, comme si son corps était en quelque sorte à la merci de sa mémoire, comme si sa mémoire l'envahissait à *son corps défendant*. À l'instar des « rets » de la ville dont j'ai parlé à propos de l'emprise insidieuse qu'a pour Beaulieu la vie urbaine sur les sens, les « rets de la mémoire » emprisonnent les êtres :

comme cent et cent fois j'ai décoché
les traits vengeurs sur tous ces visages
piégés parmi les rets de la mémoire
des milliers de coups retenus
entre les yeux
des morts par dizaines des assassinés (Va, p.67)

À cette mémoire envahissante qui fait partie intégrante de son propre corps, le sujet demande parfois clémence : « laissez-moi seulement mémoire oublier jusqu'à demain (Va, p.81) ». Il est donc clair que dans *Variables* les sensations de douleur et d'angoisse, plutôt que d'être contrées par la mémoire, se déploient au contraire avec plus de force justement par la venue des souvenirs. Le corps *actualise* par des sensations désagréables les images

logées dans la mémoire. En d'autres mots, le corps constitue lui-même une *mémoire incarnée* : « dans l'os un peu de cette douleur venue de si loin (Va, p.26) ».

La métaphore récurrente de l'éclisse dans le dernier poème de *Variables* —« éclisses de la mémoire vous volez bien bas (Va, pp.81-91) »—, attribue pourtant à la mémoire une double valeur. Comme dans le reste du recueil, elle est d'abord perçue négativement par le sujet : elle est malade, enfermée dans un carcan qui l'attelle en position immobile et qui la contraint à « voleter bien bas » sous son emprise. Mais ces éclisses ont aussi une fonction que l'on pourrait qualifier de curative : elles permettent à la mémoire de se réhabiliter, de recouvrer sa pleine mobilité. La mémoire du corps, en offrant au sujet un énorme pouvoir de *résurrection* des sensations, lui fait prendre conscience du potentiel de *vie* contenu dans cette récréation sensible ; la mémoire —la « petite musique [...] toujours renouvelée » du prochain extrait— peut irriguer son existence et déréifier son habituelle perception statique du temps :

je suis de ceux-là qui traquent les temps
à la recherche des fils conducteurs des plans inclinés
de ceux qui écorchent les trottoirs
une petite musique graillonne dans les oreilles
elle vient du fond des antans débités
tranche par tranche exposée toujours renouvelée (Va, p.87)

4.2 Le renouveau sensible de l'existence

C'est dans cette voie du vivant que s'inscrit le recours à la mémoire dans *Kaléidoscope*. Plutôt que de vivre sans espoir de renouveau ou dans le sentiment de faire du surplace, le sujet entrevoit à travers sa mémoire corporelle une échappée heureuse de son existence. La mémoire lui offre la possibilité de percevoir le temps comme un vecteur de sensations, de vie :

entre autres villes 28

[...]

tu revois la chape grisâtre
 au bout de l'arc-en-ciel
 tout en bas sur la ville
 tandis qu'elle invite à l'amour
 en mordillant tes doigts (K, p.108)

L'ensemble du projet de *Kaléidoscope* va dans le sens d'une *résurrection* des émotions par la quête de repères temporels. Repères ressassés, certes, mais dont la particularité consiste dans le fait qu'ils ne sont pas, pour la plupart, identifiés. *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* : non point répétition d'un passé en vue d'une réification des souvenirs, mais plutôt *création* de souvenirs précis dont la détermination espace-temps reste communément non précisée, création d'une mémoire —et du même coup renouveau sensible de l'existence— à partir de la conscience du corps dont l'espace même infléchit, par la revivification créée, une conscience du temps *kaléidoscopique*. Kaléidoscopique, dis-je, puisque le présent de la mémoire fait exister à même le corps un passé désormais différent et différé ; les temporalités du passé, du

présent et, par effet de conséquence ou d'hypothèse, du futur se vivent, par la médiation du corps, pour ainsi dire d'un même geste, d'une même foulée :

tu ne percevais rien à l'époque
 du futur qui t'anime à présent
 que vous n'occupez plus le même
 espace tu n'imagines même pas
 le scénario de cet amour mort
 irrésolu de désir et de douleur (*K*, p.112)

C'est la raison pour laquelle l'indicatif présent⁴⁰, —non pas seulement dans *Kaléidoscope*, mais également dans la majorité des recueils—, constitue le temps privilégié de la temporalité des poèmes de Michel Beaulieu : un présent contemporain qui, par la réactualisation du souvenir, amène en sa présence les autres temporalités ; un présent qui fait de ce souvenir même la matière de la réalité corporelle actuelle du sujet :

entre autres villes 23

celle où son corps s'offre
 de profil en attendant
 les bagages la sensation
 du plaisir immédiat
 que tu mets à l'épreuve
 aussitôt les défenses
 bien en place les mots
 prêts à la riposte et bien
 entendu tu succombes (*K*, p.96)

Ainsi, ce n'est pas le sujet qui se remémore de façon strictement rationnelle un moment particulier, mais bien tout son corps qui ressent au présent cette sensation liée au souvenir. L'usage fréquent du présent dans les poèmes de Beaulieu, même pour désigner un temps passé ou révolu, souligne

⁴⁰ Pour cette même raison les éditions du Noroît, en 1993, ont choisi *Indicatif présent* comme intitulé d'un recueil posthume de Beaulieu.

la succession de ces instants tous différents l'un de l'autre et, de plus, montre à quel point l'habitation corporelle du monde lui donne cette conscience kaléidoscopique du temps essentielle au renouveau de son existence. Ce choix temporel ne cadre donc pas, encore une fois, avec la description que fait Lipovetsky de la subjectivité vivant à l'ère du vide, inconsciente, oublieuse de son passé et indifférente face à l'avenir : bien au contraire, il montre un sujet dont la conscience sensible exacerbe la réalité complexe du temps, une conscience qui construit à même son corps un sens.

Car cette lucidité face au temps que permet le recours à la mémoire corporelle dans la démarche poétique de Beaulieu lui offre —de façon consciente et assumée dans *Kaléidoscope*— un support capital : celui d'avoir une prise, ou plus précisément une *emprise*, puisqu'il est encore question ici de cette tension entre pouvoir et impouvoir caractéristique du fait d'être doublement sujet, *emprise*, donc, sur sa douleur corporelle et son mal-être existentiel récurrent. Tourné vers le passé, le sujet se *détourne* ainsi de ce qui, au présent, le fait mourir. Plus précisément, les souvenirs littéralement *réincarnés* lui permettent de se défaire de la perception négative qu'il a de son propre présent. Ainsi, par exemple dans « entre autres villes 31 », plutôt que de sentir qu'il sera bientôt envahi par la sensation désagréable de ce qu'il nomme encore une fois « la mort » —le conditionnel présent marquant un fait conjectural ou imaginaire dans un futur quelquefois si proche qu'il est difficile de

le distinguer du présent—, le sujet plonge volontairement dans ses souvenirs, faisant ainsi jaillir en lui une sensation de plaisir :

tu sentirais la mort en toi
 savourer le pèlerinage
 épier dans la fixité
 des instantanés remémorés
 l'aveuglement de l'instant [...]
 le désir abrégé de reprendre
 pied dans les pièces d'écouter
 le battement des murs le désir
 de dormir de rester là le temps
 de réintégrer l'avenir où tu vis
 désormais (K, p.120)

L'emploi du terme de « pèlerinage » en parlant de la remémoration de ses souvenirs est hautement significatif : en effet, qu'est-ce qu'un pèlerinage sinon ce *déplacement*, sinon cette *quête* de l'être vers un lieu qui, à ses yeux, est chargé de sens ? Tout autant significatif est cet usage de verbes non conjugués dans la description de ce pèlerinage : l'impersonnalisation qu'induit l'emploi de l'infinitif montre bien le phénomène de déstructuration ou de liminarité de l'être relié à cette quête particulière. Ici, à l'image de tout pèlerinage, celui qui va vers l'ailleurs abandonne ses repères habituels, se fait tout entier poreux de telle sorte que le but du voyage vers et dans les souvenirs peut être atteint. Et quel est le but d'un tel voyage à *l'étranger* ? La restructuration de l'être, bien sûr autre que ce qu'on a quitté, non pas une structure nouvelle mais *renouvelée*, (re)chargée de sens. Le pèlerinage a une incidence structurante —*l'emprise* dont j'ai parlé plus haut— sur le présent du sujet qui, ainsi ressourcé, peut « réintégrer » son existence maintenant perçue

sous un angle nouveau, celui de « l'avenir », qui exclut désormais la sensation de la mort.

Peut-on voir dans ce déplacement vers les souvenirs une certaine nostalgie vis-à-vis de l'enfance qui « jadis [...] germait (Vi, p.14) » ? Je répondrais par la négative puisque le sujet, en replongeant par son corps dans ses souvenirs non seulement les recrée mais se recrée à partir d'eux. Ni le souvenir ni le sujet ne demeurent statiques ou identiques dans cette démarche ; l'un et l'autre *s'échangent* de la vie, ce qui ne pourrait s'actualiser autrement que par cette opération corporelle recueillie par le poème :

cicatrices doucement gonflées sous les doigts
vous appartenez à mon corps et mon corps
vous appartient vous apprenez de mon corps
ce que mon corps vous apprend légères cicatrices (Va, p.81)

À cet égard, René Payant a bien vu cette spécificité du recours mémoriel dans la démarche artistique. Il affirme en effet que la mémoire n'est

[...] pas la présence permanente d'un passé, mais la prise de conscience du *passé* comme tel. Non pas abolition du temps, mais écriture de la temporalité. Non pas le même, mais la différence. Il faudrait par conséquent se mettre à l'écoute de l'écart dans l'écho, porter attention à l'acte de la reprise plutôt qu'à ce qui pourrait prétendument revenir. De ce point de vue, on s'intéresserait à la mémoire comme force et non comme contenu, à la mémoire comme forme de composition du présent. *Ce que dit la mémoire n'a jamais été dit.*⁴¹

Le recours à la mémoire dans l'œuvre poétique de Michel Beaulieu constitue effectivement une force de vie, une forme de composition du présent. L'accession corporelle aux souvenirs stimule les sens du sujet et lui fait

⁴¹ René PAYANT, *Vedute: Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Trois, coll. «Vedute», 1987, p. 528.

percevoir autrement la réalité changeante de son corps et par conséquent celle de la temporalité. Ce pèlerinage mémoriel le dispose à l'élargissement de sa perception de lui-même et du temps, lui offrant ainsi un moyen de remédier à son mal-être récurrent.

4.3 Présence et effacement du sujet

En revanche, à l'image de la contradiction fondamentale dont j'ai parlé, il faut également dire que dans l'œuvre de Beaulieu, la plongée du sujet dans ses souvenirs —et corrélativement la déstructuration de ses repères habituels pétris de mal-être— ne résulte pas nécessairement en la restructuration de son présent. Tout comme dans le rapport érotique ou dans la prise de psychotropes, la position ambiguë du sujet face à ses propres aspirations ne lui permet pas, dans le recours à la mémoire, d'avoir une emprise certaine sur le renouvellement de sens de son existence. Cela n'est certes pas un hasard si dans *Kaléidoscope* la majorité des poèmes parle de souvenirs volontairement non identifiés. Par l'impersonnalisation même de ces repères personnels, Beaulieu fait de sa poétique un pèlerinage rempli de détails, d'*anecdotes* —c'est d'ailleurs le titre d'un de ses recueils⁴²—, qui, par le foisonnement même de l'écriture, illustre au contraire l'indétermination du sujet, sa *dissémination* corporelle, identitaire et spatio-temporelle :

⁴² Michel BEAULIEU, *anecdotes*. Saint-Lambert : Noroît, 1977.

tu vas avec ce visage
 que tu ne reconnaîtras pas
 avant lurette pour tien
 parmi la dissémination
 de la matière organique (*K*, p.132)

Ce pèlerinage mémoriel est en soi un signe manifeste d'un désir de se sortir d'une existence sclérosée, mais il n'est pas nécessairement garant du renouvellement de sens de l'existence. L'écriture des anecdotes issues de la mémoire illustre également la dépersonnalisation du sujet :

j'écris aujourd'hui parce que tu existes
 j'écrirai demain parce que j'existe
 sans en être absolument certain
 malgré les apparences
 malgré la pensée (*Vi*, p.20)

C'est ainsi que l'on a souvent lu l'œuvre de Beaulieu comme s'inscrivant de plain-pied dans le non-sens et cherchant à traduire cette expérience. Aux antipodes de la poésie de Gaston Miron, qui cherche à trouver et à consolider son identité, la poésie de Michel Beaulieu s'emploierait à exacerber la perte du fondement de celle-ci :

la couverture des villes convient
 qui te rend à l'anonymat des données
 démographiques des listes d'électeurs
 où tu relèves de tes voisins le nom
 de ceux que sans les connaître
 tu aperçois au hasard des courses
 du samedi des ordinateurs
 qui jalonnent tes dérives
 jusqu'à ton enterrement (*K.*, p.74)

S'il est vrai que chez Beaulieu l'écriture dépersonnalisée et dépersonnalisante des anecdotes peut témoigner de « l'anonymat » et des

« dérives » du sujet, elle ne masque pourtant en rien une forte volonté de présence qui va justement à l'encontre de cette perte identitaire. Anecdote : à la fois particularité « dont le récit peut éclairer le dessous des choses », comme nous l'apprend le dictionnaire, et à la fois détail sans importance, sans portée. Donc à la fois importance et futilité, conscience et inconscience, pouvoir et impouvoir. L'indétermination et le foisonnement des poèmes de l'œuvre de Michel Beaulieu côtoient des détails on ne peut plus intimes, ce que pourrait métaphoriser le titre de son recueil le plus achevé, *Kaléidoscope*. Précisons-le autrement : l'écriture de la mémoire corporelle, écriture menée dans une abondance de détails sur la vie intime du sujet, en même temps qu'elle le *désidentifie*, le *définit* de plus en plus ; la « dissémination », la dépersonnalisation va de pair avec la volonté de présence et d'identité. Certes, un effacement du sujet est décrit chez Beaulieu, mais cet effacement lui est *caractéristique* et conséquemment ne va pas sans la présence d'un narcissisme inhérent à l'ère du vide, « ce vecteur d'élargissement de l'individualisme ⁴³ » ; narcissisme qui empêche toute méprise sur l'usage du « tu » caractéristique de l'autodésignation chez Beaulieu. L'emploi constant du pronom « tu », s'il empêche l'identification effective du sujet, souligne en caractère gras la volonté du sujet de ne se parler qu'à soi-même, visant ainsi délibérément à mettre l'autre à l'arrière-plan. « Si je te parle je me parle à moi-même (*Vi.*, p.54) », précise d'ailleurs Beaulieu :

quelque chose dans le ton
te perce tu as beau
te retrancher derrière ton livre

⁴³ Gilles LIPOVETSKY, *op. cit.*, p.14.

la conversation de la table
voisine tu n'y échappes pas (p.71)

Cette constante volonté antinomique de présence et d'effacement du sujet se traduit également par l'emploi du pronom « il », qui selon ses propres mots « ne trompe personne (Va, p.35) » ; usage des pronoms qui ainsi exemplifient l'aspect *trivial* —mot ici entendu autant dans son sens propre que dans son sens étymologique de « carrefour à trois voies »— du sujet : « tu obliques vers la chaussée qu'elle aperçoive / à travers les passants celui qui te suit (K, p.12) » ; trois voies, ou *voix*, du langage issues de la multiplicité des pronoms personnels, au carrefour desquelles le sujet se dresse et s'exprime, à la fois rayonnant au centre de celles-ci, et complètement dépersonnalisé, complètement disséminé :

après avoir tant frayé en silence
avec ce bruit qui dans les os nous inonde
il ignore encore ce qu'invente l'heure
pour périr selon sa trop précise inclinaison
ne couvant plus que la sereine indifférence
d'un goût ranci sur les poêlons de l'hiver
celui qui balbutie dans mon corps secret
à peine entrouvert que déjà furibond se déplie-t-il
qu'un chuchotement s'assourdit parmi ses nerfs
coulant sur le flanc avec une lenteur de pierre
tu coulerais sur un temps méconnu un contretemps
ses canaux et la tendresse le griseraient sous leurs pluies
si tu ouvres les entrailles dans la nocturne ambiance
il t'envahit avec la chaleur d'un agonisant (Va, p.28)

Dans ce poème de *Variables*, le sujet au départ s'inclut dans le pronom « nous » du deuxième vers, mais s'en démarque dans le troisième : « il ignore encore ». À cet usage de la troisième personne du singulier s'ajoute ensuite,

par l'utilisation de l'adjectif possessif, celui de la première personne : « celui qui balbutie dans mon corps secret », cependant que « celui » désigne logiquement une *autre voix* du sujet, c'est-à-dire le sujet en tant qu'autre à lui-même. Plus loin, la deuxième personne est également employée lorsque le sujet, se parlant à lui-même, décrit l'action de « celui » qui est lui, mais tout autre que lui : « il t'envahit avec la chaleur d'un agonisant » ; celui qui est *dans* le corps du sujet, mais qui pourtant l'envahit. L'expérience de totale étrangeté à soi va donc de pair avec la place prépondérante du sujet, place si omniprésente qu'elle aspire à elle tous les autres pronoms.

4.4 L'acheminement vers le sens

Ce pèlerinage qu'effectue Beaulieu vers ses souvenirs, cette quête de sens foisonnante et *dépaysante* qui n'atteint pas nécessairement son but traverse l'ensemble de ses recueils. La plupart des critiques⁴⁴ s'accordent d'ailleurs à lire son œuvre comme un seul et même vaste poème dont chaque recueil ne constituerait qu'une partie ressassée à l'extrême à l'image du monologue intérieur de ces clochards à la subjectivité effritée :

il en est qui chuchotent ou qui murmurent
des phrases bout à bout des litanies
on y descend parmi cette rumeur (Va, p.11)

⁴⁴ Par exemple, Robert Mélançon : «Le retour d'un certain nombre de constantes formelles d'un recueil à l'autre [...] me font croire que Beaulieu n'écrit qu'un seul vaste livre où la succession des plaquettes publiées séparément joue un rôle analogue à la succession des poèmes dans chaque recueil». «Gagner sur le silence», *Le Devoir*, 25 août 1979, p.15.

Ce pèlerinage en *surplace* que l'on pourrait placer au seuil de l'autisme ou de la schizophrénie présenterait donc, dans cette compréhension *duelle* du sujet chez Beaulieu, un double aspect : soit celui de déstructurer ses repères habituels pour permettre un renouveau par la revivification des sensations liées au souvenir, soit celui de n'être qu'un ressassement exacerbant la perte du fondement de l'identité du sujet, cette perte qui justement est la raison même pour laquelle celui-ci est en quête de sens. À double aspect, double éventualité : celle d'atteindre l'objet de sa quête et ainsi se ressourcer et celle, autrement dangereuse, de tourner à vide. Dans l'œuvre de Beaulieu, la mémoire corporelle peut donc être considérée comme un couteau à double tranchant. Mais c'est là le risque à prendre lorsqu'on est en quête de sens. « Un poème, nous dit Derrida, court toujours le risque de n'avoir pas de sens, et il ne serait rien sans ce risque ». Effectivement, cette déstructuration identitaire du sujet plongé dans ses souvenirs, déstructuration comportant, comme on l'a vu, un aspect manifestement narcissique, présenterait en tant que tel un signe de vie. Je veux dire ici que la perte du fondement de l'identité, plutôt que d'être considérée comme essentiellement nihiliste, peut être vue —justement par cette forte volonté de présence du sujet— comme une *ouverture totale* à l'inconnu et précisément à cette part de non-savoir que son corps recèle. Par l'écriture dépersonnalisante des anecdotes, Beaulieu tente d'aller le plus loin possible dans le non-être de façon à s'ouvrir au *risque* de l'inconnu : le sujet ne s'inscrit donc ni dans une irrémédiable absence de sens ni dans un renouvellement du

sens mais bien dans une position médiane, *liminaire*. Celui-ci s'ouvre à un sens *en devenir* :

les mots t'échappent
 tu renoues avec le présent le passé
 les inévitables bifurcations du devenir
 ignorant du lendemain de l'heure
 de la minute même ici qui fuit
 de gare en gare jusqu'à ta destination (K, p.27)

Tel que souligné d'entrée de jeu, l'œuvre de Beaulieu, à l'encontre par exemple de celle de Jacques Brault qui cherche à écrire *à l'intérieur* du non-sens et dont l'expérience de la perte de sens, par conséquent, constitue un témoignage assumé du vide, l'œuvre de Michel Beaulieu, donc, écrite elle aussi *à partir* du non-sens, est placée sous le signe d'une quête de sens désespérée parce que ce sens s'échappe à chaque instant où le poète croit, enfin, le tenir. Si l'œuvre de Beaulieu s'inscrit effectivement *dans* le non-sens, elle témoigne en revanche d'une volonté de *se sortir* de ce non-sens. Quels sont les signes de cette volonté ? Je répondrais : la présence de ce sens en devenir, laquelle, en laissant ouvert le champ des possibles, nie par le fait même tout nihilisme. La quête de sens de Michel Beaulieu qui, on l'a vu jusqu'à présent, recouvre une dimension métaphysique ancrée dans les *sens* corporels, pourrait donc également se comprendre en tant que *direction* : un *acheminement vers le sens*, un mouvement qui, en étant en soi signe de vie, récite par sa présence même la mort ; une quête de sens qui, ainsi, ne veut ou ne peut jamais aboutir.

Dans l'écriture de la mémoire de Beaulieu, une tension ainsi se dégage de la relation qu'entretient le sujet avec son corps : tension entre la sensation

de la mort omniprésente et la potentialité régénératrice des *émotions* liées aux souvenirs, tension entre la perte de l'identité et la volonté de présence du sujet, bref, tension entre le non-sens réificateur et le mouvement qu'implique l'acheminement vers le sens par l'expérience du non-savoir, cette intime altérité surgissant par la plongée dans les souvenirs. Telle est dans l'œuvre de Beaulieu la double éventualité de la mémoire corporelle : à la fois, à l'image de ces monologues qui sillonnent la ville sans jamais quitter leur coin, *piétinement* du temps, au sens d'une absence de progression, et frôlant le risque de l'incohérence et de l'enfermement en soi, et à la fois, à l'image de la *compréhension* —au sens latin du terme—, *inclusion* kaléidoscopique de tous les temps, ouverture et connaissance. L'écriture du poème s'élabore à partir de ce non-savoir d'où émerge le souvenir corporel, non-savoir qui, s'il est responsable de la dissémination identitaire du sujet, de sa «divag[ation]», comme dans ce prochain poème, l'ouvre par contre à l'*à venir* :

33.

il y a ce poids de ceux qui divaguent
en cherchant ce qui profite

cette mémoire du feu dont s'éprennent les bêtes
celle du sang léché dans les gencives
les veines lacérées
vois-tu

si je te parle je me parle à moi-même
tapi à l'ombre du désir

et de quel corps natale fus-tu
qui me ranimes chaque fois
devant les cafés
dans les cornues des alchimistes

(on entend le voisin qui respire
un soleil mitraille les pièces)

et sait-on qui accorde le sursis (*Vi.*, p.54)

La position liminaire de Michel Beaulieu dans son acheminement vers le sens n'est-elle pas implicitement décrite dans les deux premiers vers ? Il me semble effectivement que «ceux qui divaguent / en cherchant ce qui profite» pourraient également inclure celui qui est partagé entre l'étrangeté à soi, à laquelle est liée la perte du sens, et la volonté de présence tendue vers un sens, celui qui, précisément, veut *profiter* de cette étrangeté pour s'acheminer vers un sens inconnu, dans une direction inconnue. Que cet acheminement s'effectue par l'entremise des drogues ou, comme ici, par «cette mémoire du feu» par laquelle le «désir» peut ressurgir, qu'il s'effectue par l'entremise de ce «corps natale fus-tu / qui [l]e ranimes chaque fois», il est clair que Michel Beaulieu, en se *distillant* lui-même «dans les cornues des alchimistes», qui renvoient manifestement à l'écriture foisonnante et dépersonnalisante de ses poèmes, veut trouver sa propre direction. Et ainsi s'«accorde le sursis».

5. L'épreuve du silence

Le silence représente dans l'œuvre poétique l'ultime recours de la quête de sens de Michel Beaulieu. Sa poésie, source *intarissable* de mots, tente de recueillir le langage douloureux et silencieux du corps :

un homme passe avec sur ses épaules
une poutre de silence (Va, p.61)

Dans certains poèmes, Beaulieu fait état d'une difficulté inhérente à l'écriture de cette quête de sens par le corps : l'expérience silencieuse du corps peut-elle (re)vivre par la voix, les mots du langage poétique ? :

je n'arriverai jamais à dire cette douceur
elle se bouscule derrière les fenêtres
de mon corps (Va, p.59)

Il est vrai que le langage n'est de toute évidence qu'une *métaphorisation* de ce qu'il cherche à dire et, partant, les poèmes de Beaulieu ne peuvent jamais que *traduire* l'expérience corporelle du sujet au monde. Étant conscient de cet obstacle, le poète utilisera tout au long de son oeuvre deux stratégies, correspondant à deux périodes distinctes de son écriture, pour contrer cette difficulté inhérente à sa poétique du corps. La première, que l'on retrouve jusque dans *Variables*(1973), et qui s'étiole considérablement dans *Visages*(1981) —recueil transitoire entre ces deux démarches—, consiste en l'utilisation d'une langue fortement métaphorique, comme si la double métaphorisation, celle du langage et, à l'intérieur de celui-ci, celle de la

métaphore proprement dite, agissait comme *révélateur*, au sens photographique du terme, de cette expression silencieuse du corps :

ne le déperds pas trop dans le limon du silence
 le geste de toi qui tard advienne et si je l'affirme
 parmi ta chevelure d'écorce et de feuilles si je le dis
 que les yeux vanneront la saison d'un souffle de pierres (Va, p.29)

Mais il est clair que Beaulieu, en voulant traduire l'expérience silencieuse du corps, cherche tout autant à le dégager de la mort, ce « limon du silence » qui l'enserme. Le limon, cette terre de laquelle il est dit dans la Bible que Dieu en forma l'être humain, détruit graduellement le sens que traduisent les gestes (*déperdre*, de l'ancien français, signifie « déperdition »). L'ouverture à ce non-savoir qui habite le corps et par lequel le sujet, on l'a vu, peut se régénérer, le détruirait sans ce billet de retour qu'est pour Beaulieu le geste d'écrire qui, lui, offre un moyen de s'arracher de ce silence duquel il serait formé et ainsi de *s'acheminer* vers un sens :

j'écris j'écris encore la leçon des choses
 ne nous apprend guère qu'autour de soi
 se tisse un halo de silence un filet
 où s'éprennent les doigts et les cheveux
 j'écris pour le dedans de soi qui pèse
 et pour le bien-fondé des yeux posés (Va, p.82)

Ou encore :

où es-tu ?
 à des pâtés ? des quartiers ? des lumières ?
 affranchie de tous les mots ? (Vi, p.16)

En pouvant signifier, comme on l'a vu dans de nombreux poèmes, la connaissance salvatrice de soi-même en tant qu'autre, ce silence, cet

«affranchi[ssement] de tous les mots» peut également signifier la mort ou, autrement dit, ce retour inéluctable au limon par la mise en terre du corps, et l'entreprise métaphorique de Beaulieu s'érige paradoxalement en lutte acharnée contre elle. Si en effet le « *corps vêtu de mots* (Vi, p.20) » parle sans cesse dans les poèmes, si l'œuvre du poète est si abondante, c'est pour couvrir son propre abîme de sens, c'est pour oublier la mort qui, comme chez Saint-Denys Garneau, fait son nid à l'intérieur de lui, la mort à l'œuvre à chaque seconde de sa vie. Le silence, la mort, l'abîme, doublure essentielle du corps *décrite*, dans le poème, par le tissu métaphorique des paroles. Paroles dont le rythme continu trame patiemment les poèmes et s'étend de l'un à l'autre dans une tentative de tapisser le corps de sens par des soliloques ironiques, lucides, désespérés. Michel Beaulieu tente de mettre en forme cet informe sens qui le constitue fondamentalement, ce non-savoir qui, autrement, menacerait sans cesse de le happer :

ce sens qui n'a pas de nom
dont on décrite savamment le nom
depuis quand
cette question vibre dans le gong des tempes
les grands mots viennent vite à la rescousse
sommés de comparaître à la barre des entrailles
on s'y vautre dans les cendres on y ronge ses os
depuis toujours
depuis jamais (Va, p.66)

Mais ces « grands mots [qui] viennent vite à la rescousse » *vêtent* le corps, cachent par des images la vérité silencieuse du corps, celle-là même qui constitue —on l'a maintes fois souligné— le but de la quête de Beaulieu. Comment dès lors mettre à nu le corps et son abîme sans sombrer totalement,

comment entendre le silence du non-savoir par le langage ? Cette vérité silencieuse du corps, Beaulieu tente de l'approcher par une deuxième stratégie langagière qui s'amorce avec *Visages* (1981) et s'affermite dans *Kaléidoscope* (1984).

5.1 « L'écriture doit être impudique »

À partir de *Visages* (1981), l'écriture du corps chez Beaulieu, différente de celle de *Variables* (1973), délaisse complètement les métaphores et adopte une structure syntaxique d'acheminement vers le sens, structure littéralement *décousue* de vers en vers. Désir d'accéder autant que faire se peut à la transparence du langage et ainsi rendre « ce sens qui n'a pas de nom » logé dans l'expérience corporelle de l'être. Lors d'une entrevue parue juste avant la publication de *Kaléidoscope*, Beaulieu affirmait :

« je ne veux plus me cacher derrière les mots comme j'avais tendance à le faire il y a dix ans. *Variables* est fait de surcharge. *Visages*, par comparaison, est un livre parfaitement impudique. Et *Kaléidoscope*, encore davantage. [...] L'écriture doit être impudique. On ne doit rien cacher⁴⁵ ».

Le projet de *Kaléidoscope* s'inscrit donc volontairement dans une absence de pudeur : révéler l'expérience du corps en le dévêtant de l'opacité des métaphores et en *décousant* la syntaxe, recréer sa vérité silencieuse impossible à circonscrire dans l'acheminement du sens du poème. L'œuvre

⁴⁵ « L'Écriture doit être impudique », rencontre / entrevue de Richard Giguère et Robert Yergeau avec Michel Beaulieu, *Lettres québécoises*, no 30, été 1983, p.53.

poétique tardive de Beaulieu reconstruit, par ce contact avec le silence, l'expérience corporelle de la double perception du réel : expérience du familier, du quotidien tout autant que ce qui s'en échappe fugacement, c'est-à-dire cette expérience liminaire d'intime altérité que révèlent le silence et la petite mort. Angoissante vérité corporelle inouïe qui surgit dans le travail d'écriture et qui dès lors permet d'éclairer la démarche du poète : une harassante volonté de couvrir, de recouvrir et de recouvrir encore d'un tissu de mots cette vérité silencieuse. Angoissante vérité, disions-nous, mais tout aussi attirante puisque Beaulieu ne cesse de nommer la mort dans son œuvre, ne cesse de lui donner vie sous sa plume. La voix inouïe de la mort, voix rebelle parce qu'en lui forte, *vivante*, lui donne accès, par l'écriture poétique, à une *autre* voix de sa vie :

et tu témoignes du silence de Dieu
page après page les voix qui te parlent
exposent celles que tu entends
tu ne reconnais personne
tu imagines (K, p.72)

Par l'écriture, atteindre le silence, faire l'expérience de la liminarité, cette expérience dérégulante, *morbide*, sans laquelle aucun renouveau de sens n'est possible. La voix inouïe de « Dieu », qui ici constitue véritablement cet abîme de sens que le corps et le langage recèlent, tel un aimant, suscite l'écriture de Beaulieu, lequel incessamment érige, tout en les décousant, des structures de sens —des poèmes— de la même façon dont sont construits les *polders*, « ces terres que les Hollandais, ont peu à peu conquises sur la mer pour en faire des régions habitables et cultivables⁴⁶ ». Ces structures décousues, en excluant

⁴⁶ Guy MÉNARD, *op. cit.*, p.108.

toute fermeture du sens, repoussent ainsi —cela est manifeste dans *Kaléidoscope*— les limites *défrichables* du sens du poème. Structure poreuse des poèmes de Beaulieu qui incluent, dans leur acheminement jamais achevé vers le sens, ces marges vides et silencieuses autour du poème, symboles du non-savoir que recèle le corps :

tu ne comprends rien
aux poèmes que tu lis
cherchant sans cesse
entre les lignes ceux
qu'on t'aura demandé
d'y débusquer (K, p.134)

Redisons-le, c'est au contact de ces marges vides, de cette mer de non-savoir, que le travail d'écriture permet à Beaulieu de faire cette même expérience de l'état liminaire explorée dans ses rapports érotiques, dans son usage de la drogue ou dans son pèlerinage mémoriel. État liminaire à partir duquel le sujet se déréifie. Désormais exempt de certitudes, libéré des balises de non-sens caractérisant son identité, celui-ci retrouve un *sens* —littéralement une *direction*— qui, pour un temps seulement, car cet état ne peut être qu'éphémère, le fait sentir essentiellement *vivant* :

wagon-lit

le corps suspendu
tu regarderais la nuit
défiler par la vitre
panoramique tu lèves
le rideau sur le bruit
du vent dans les feuilles
que tu n'entends pas
d'entre les roues les rails
elle ne dormira jamais
plus dans ces conditions

dit-elle si tu ne l'emportes
pas au bout de sa fatigue (K., p.47)

Ne faisant état ni de l'absence de sens ni d'une prise certaine sur le sens, les poèmes de Beaulieu trouvent leur accomplissement «suspendu[s]» dans l'acheminement même du sens, à l'image même de ce «wagon-lit» ouvert à toutes les possibilités. Également, l'usage de minuscules et l'absence de ponctuation, qui se retrouvent chez nombre de ses contemporains, aurait peut-être pour Beaulieu une raison spécifique : à l'image de la conscience kaléidoscopique qu'a le poète du temps, à l'image de son acheminement jamais achevé vers le sens, les poèmes n'ont ni début, ni fin ; plusieurs d'entre eux commencent effectivement *quelque part* après le début du sens projeté par le poème :

entre autres villes 14

celle où tu débarques dans l'idée
d'appartenir à la famille
des êtres de bonne volonté (K, p.65)

La majorité des poèmes de *Kaléidoscope* renvoient à un sens *informé*, un non-savoir préliminaire au texte, duquel serait issu celui-ci. Préliminaire, car ce non-savoir, en déstabilisant le langage, fait émerger son écriture poétique, écriture d'un sens s'acheminant au contact du silence. Dès lors, il faut voir les poèmes de Beaulieu comme autant de fragments de sens prélevé sur le texte indéchiffrable de ces marges vides et silencieuses.

5.2 Le point tournant

L'écriture de la direction, de l'acheminement du sens, surgit donc au contact de l'altérité que représente l'absence de sens. Altérité expérimentée par la transgression qu'opère tout langage poétique face aux limites du langage : ici, non pas *the sky is the limit*, mais le silence absolu, la mort de l'être comme limite et comme repoussoir. Repoussoir car, tout comme le pèlerinage mémoriel, c'est précisément le *retour* de cet état liminaire qui, dans un second temps, constitue le garant de la «survie» du poète, laquelle ne peut être autre que l'aboutissement de l'écriture en poème : déréifié par l'expérience liminaire de l'écriture, le sens peut ainsi proposer une direction qui, si elle montre l'absence de prise effective qu'a ce poète *intranquille* sur le sens, l'oblige par contre à se mettre en mouvement, à *vivre*. Les poèmes de Beaulieu cherchent à différer la réification qu'implique l'accession à un sens, c'est-à-dire qu'ils tentent d'inscrire dans la précision des mots leur part de sens latent et, ce faisant, la vérité mouvante et silencieuse du corps. Entreprise par laquelle le silence du corps prendrait forme dans la parole, la crispation de la douleur, dans le mouvement du vivant, l'acheminement du sens, dans la structure du poème. *A fine balance*, comme le dirait l'expression anglaise, c'est-à-dire à la fois parfaite balance et essentielle précarité entre liminarité et structure, porosité et réification, silence et parole, sens et non-sens :

26.
 j'ignore quelles tenailles me forgent
 ni de qui provient la forme
 de cette main
 quand elle frôle à peine ton sein
 à travers tant de générations
 d'évadés du temps
 qu'il fait peut-être dehors
 en chassant les animaux familiers
 dans tes yeux que battent les paupières
 en la regardant
 ni à qui appartient ce soir
 propice aux balbutiements
 ni à qui cette parole échappée
 ni à qui tout ce bleu (Vi, p.47)

L'état liminaire constitue donc le *point tournant* de l'entreprise poétique de Beaulieu, ce seuil, cet entre-deux vécu dans le temps et hors du temps absorbé par le tissu de sens du poème, tissu nécessairement opaque des mots mais dont la structure syntaxique *décousue* des vers laisse entrevoir de multiples *jours* —ces ouvertures pratiquées en tirant les fils d'un tissu—, révélant ainsi un *autre* sens. Vers découpés faisant par exemple usage de parenthèses qui, tout en excluant apparemment du poème un sens particulier, insèrent néanmoins ce sens de façon plus visible dans le corps même du texte :

(pleuvra-t-il enfin sur la durée
 que rien n'interrompt
 ni n'interroge que ces mots
 reflusés comme tant d'autres
 et seulement dits dans ce geste) (Vi, p.27) ``

Écrire un poème en utilisant des parenthèses et ainsi transgresser en les repoussant les balises traditionnelles de la poésie doit se lire dans l'œuvre de Beaulieu comme une position éthique dans la mesure où celle-ci participe de

son désir de faire jaillir un sens non encore *défriché, déchiffré*. Les multiples digressions qu'induit l'usage singulier de la syntaxe⁴⁷ dans *Kaléidoscope* procèdent de la même intention : celle d'inclure ce qui s'écarte non seulement du propos du poème mais aussi de toute structure poétique convenue :

tu faisais allusion aux idées
reçues de l'époque actuelle
et très rapidement
tu as préféré la juxtaposition
malgré la présence des relatives
consécutives chaque fois
te rappelant le conseil reçu
jadis de les éliminer chaque fois
n'en faisant qu'à ta guise
et voilà que tu digresses de nouveau
bien malgré toi (*K*, p.104-105)

Poème qui transgresserait les « idées / reçues » en « s'enfonçant / dans l'anti-poème (*K*, p.105) », et qui encore une fois serait à l'image de la subjectivité moderne, laquelle digresse sans cesse involontairement et révèle de la même façon sens et non-sens. Transgression que l'on peut aussi repérer dans l'usage poétique du monologue intérieur, à la fois logique et incohérent :

[...] son propre père disparu
sans un prénom bien que l'ait
porté l'un des petits-enfants
et leurs descendants quant à eux
de foi catholique et pratiquant
divers métiers mais passons

tu ne montes plus à bord d'avions
depuis dix ans la belle affaire (*K*, p.89)

⁴⁷ «Beaulieu [...] s'est toujours comporté comme une sorte de franc-tireur de l'écriture poétique ; cette indépendance l'a amené à créer une nouvelle syntaxe qui n'écarte pas la prose de la poésie», disait d'ailleurs Joseph Bonenfant. *Ellipse*, no 36, 1986, p.9.

5.3 Une poésie ambiguë de dissémination ou la conscience de l'abîme

Par cette indétermination obscure et silencieuse aux marges du sens mais régénératrice de sens, Beaulieu œuvre à la conscience de la perte du fondement de son identité :

tu vas
 tu vaques à tes affaires
 tes navigations coutumières
 dans la fluidité de la ville
 où se rétrécit ton territoire
 jusqu'à la peau de chagrin (K., p.70)

Répétés comme une litanie tout au long du poème, les deux premiers vers traduisent la temporalité insensée qui traverse quotidiennement l'être. Non pas fondation mais rétrécissement, amenuisement constant du territoire : non plus le pays des poètes des années soixante, pays dont l'indétermination ne voulait que traduire son amplitude infinie, mais au contraire cette « peau de chagrin » de l'être que traverse le temps, ce territoire intime qui lui échappe puisque indétermination et vide, autant intérieurs qu'extérieurs, rendent conséquemment quasi impossible toute distinction entre les deux. Plus la conscience de Beaulieu est grande, plus son espace personnel rétrécit :

la matière qui nous rassemblera sera
 lessivée ses liens rompus pour le reste
 nous sommes constitués d'une somme
 d'incidents très réels dont l'enchaînement
 nécessite notre existence
 et notre dissolution (K, p.29)

Par cette temporalité qui le traverse, l'entreprise poétique de Beaulieu cherche à traduire cette reconnaissance de l'indétermination et du vide («vaquer», du poème précédent, vient du latin *vaquare*, qui veut dire « vide ») qui le régissent, dans un langage non métaphorique, dévêtu le plus possible de sens. Ainsi, par le poème, remettre tout en question, le paradigme du sens comme l'identité à soi, reconnaître en soi l'abîme de sens dans l'*espérance dérisoire* du poème, avec un humour et un travail incessant que seul le doute essentiel permet :

*les mots dont tu ne cesses pas
de te nourrir avec avidité
je les retourne qu'ils fracassent
tes illusions tes certitudes
et tu dis là qu'il s'agit d'un jeu (K, p.150)*

Tel est en fait l'enjeu ultime que constitue l'expérience sensible du sacré dans l'écriture de Beaulieu : tout comme les *kōans*, affronter et dépasser la limite du sens, dans une tension constante entre volonté de présence et dissémination identitaire, aller au-delà de sa propre conscience, aller au-delà du terrain connu de ce soi :

*voici venue la dernière saison
et je ne renonce pas à fouiller la brèche
la dernière saison celle où tout commence
et commence au renoncement de soi-même (Vi, p.122)*

Marges du langage et de l'être, marges silencieusement vides de sens mais potentiellement créatrices de sens : la quête de Michel Beaulieu s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler une poétique *ambiguë* de dissémination. Dissémination au sens de dispersion de soi, se perdre dans ce kaléidoscope de

repères qui le caractérisent, mais par cette dissémination de l'écriture, inscrire sa singularité, sa marque *indélébile*. Affranchie des formes traditionnelles, sa poésie allie par sa syntaxe sinueuse l'interruption de son propre discours et la litanie sans fin, pouvoir et impouvoir de l'énonciation désormais caractéristique de son œuvre :

aujourd'hui je parle et parle encore et toujours
 quand je me tairai les mots poursuivront
 jusque dans les ténèbres [...]
 si la voix ne s'entend plus que demeure
 avec toi ce ténu réseau qu'aujourd'hui je tresse
 et tresserai demain de même attentif
 à ce geste lent qui monte depuis l'œil (Va, p.47)

Ce travail sisyphéen de Beaulieu, cette nécessité d'étouffer la voix inouïe qui menaçait de le happer à la moindre interruption des paroles, se devait de franchir l'ultime épreuve du temps. Contre le silence inéluctable, Michel Beaulieu fit un pari : que sa voix puisse vivre par-delà celle de sa propre mort qu'il portait et qui le portait de poème en poème. Pari remporté puisque justement *par* cette autre voix, cette plaine liminaire de résonance, ses mots vibrent encore. Et comme le dirait Paul Celan, ils tendent la main à *Personne*.

Post-scriptum

Lors du visionnement du documentaire *Arbres*, j'ai appris que le palétuvier était le seul arbre à ne pas accepter sa condition de sédentaire absolu. Faisant pousser de nouvelles racines à droite pendant que périclent celles de gauche, le palétuvier se meut de quelques mètres par an, ce qui n'est pas peu dire pour un arbre. Celui-ci, en refusant catégoriquement d'être enfermé dans quelque déterminisme, repousse ainsi les limites de sa généalogie. Je cite de mémoire, et par pur plaisir, ce passage du documentaire parlant de cet arbre excentrique qui me fait étrangement penser à Michel Beaulieu :

Le palétuvier se déplace près des eaux.
Sait-il vraiment où il va ?
Vers la mer ou vers la mort ?
Qu'importe. Son bonheur est dans le mouvement.

JUAN GARCIA : LA PLONGÉE INTÉRIEURE

1. L'expérience corporelle des origines

On sait peu de choses sur Juan Garcia, né en 1945 au Maroc de parents espagnols, sinon qu'il est arrivé à Montréal en 1957 à l'âge de douze ans. Ses parents l'envoient à l'école anglaise, mais c'est en français qu'il décide d'écrire. Très tôt, il participe à la vie littéraire de Montréal et siège notamment au comité de direction de la revue *Passe-partout*, où il publie, en 1965, ses premiers poèmes. Dès 1968, il fait paraître un premier recueil, intitulé *Alchimie du corps*, aux éditions de l'Hexagone et reçoit en 1971 le Prix de la Revue « Études françaises » qui, on le sait, est assorti d'une publication aux Presses de l'Université de Montréal. Sous le titre de *Corps de gloire*, ce second recueil rassemblant ce qui était alors la quasi-totalité des écrits du poète fera ici l'objet d'une lecture. Ainsi, plutôt que de me pencher sur la publication plus récente de *Corps de gloire*, parue aux éditions de l'Hexagone en 1989¹ qui inclut des poèmes écrits après 1971, j'ai préféré m'en tenir à l'édition originale² : si peu a été dit jusqu'ici sur Juan Garcia qu'il m'est apparu fondamental de me

¹ *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*. Montréal : Hexagone, 1989, 260 p.

² Étant donné la mise en page de l'édition de 1989 qui ne rend pas justice aux poèmes en ne les isolant pas chacun sur une page, je préférerai citer les poèmes qui feront l'objet de cette étude à partir de cette édition originale : *Corps de gloire*. Montréal : PUM, coll. « Prix de la revue Études françaises », 1971, 98p.

concentrer sur le noyau dur de l'œuvre de ce poète d'une densité quasi inégalée en poésie québécoise.

L'édition de 1971 *Corps de gloire* est composée de trois parties : *Alchimie du corps*, le texte intitulé « La Transmutation » et trente autres poèmes regroupés sous le titre « Poèmes (1965-1970) ». C'est dans cette dernière partie que Juan Garcia relate une expérience corporelle qui à mon sens constitue la source de l'œuvre entière du poète. Compte tenu de l'importance capitale qu'elle revêt, je m'attarderai en détail sur cette expérience corporelle singulière. Celle-ci éclairera par là suite les autres poèmes de Juan Garcia :

24.

Comme je marchais, les épaules imitant les montagnes, et l'œil au revers de la tête pour mieux complaire au paysage dont la lèpre de l'hiver s'était emparée, la première aube, qui jusque-là n'avait été que le produit de nuits sans mesure ni fin, m'apparut si soudaine que mon corps, auquel je dois toujours soustraire quelque début d'éclair, augmenta au niveau de la terre. À l'avènement de l'âme, je me réveillais dans une couleur, que ma mémoire dont je tiens maintenant les indices, ne put déceler, sinon qu'elle avait pris le contour des choses, et que rien de ce monde où j'étais en coulisses ne tenait de limites au soleil qu'il faisait. Enfin, l'oiseau, ne fût-ce que l'espace de son aile, me toucha d'un écho ; c'est ainsi que me fut rendue l'étoile dont j'étais le sujet depuis tant de distance. (p.67)

Dans ce poème, l'expérience corporelle se vit en quatre phases temporelles distinctes : les dispositions corporelles initiales du sujet, l'expérience de « la première aube », « l'avènement de l'âme » et, finalement, le toucher de « l'oiseau » ; quatre phases fournissant chacune une description d'un moment particulier de cette expérience et qui de fil en aiguille amènent, à

la toute fin du poème, à un constat singulier en cela qu'il ne résume pas l'expérience, mais plutôt lui procure une tout autre dimension. Cette autre dimension, on le verra, constitue le but avoué de la quête de sens de Juan Garcia, soit ce que le poète appelle le « corps de gloire ».

1.1 Relation entre le corps et le paysage

Commençons d'abord par ce qui détermine les conditions de l'expérience corporelle proprement dite : la relation entre le corps du sujet et le paysage. Cette relation changeante, qui se caractérise par une gradation, met en lumière dans cette première partie la petitesse du corps en regard du paysage :

Comme je marchais, les épaules imitant les montagnes, et
l'œil au revers de la tête pour mieux complaire au paysage
dont la lèpre de l'hiver s'était emparée [...]

Le sujet dont les épaules reprennent en minuscule le relief des montagnes présente, pour « mieux complaire au paysage », une attitude de soumission qui lui fait se replier sur lui-même : « l'œil au revers de la tête ». Ce rapport de force et de grandeur entre le corps et le paysage le pousse donc à rompre tout contact visuel entre lui et l'extérieur, et lui fait plonger son œil, c'est-à-dire sa conscience, en son corps : sa perception, dès lors, ne peut se restreindre à l'aspect visuel, non plus qu'elle ne désigne l'imagination ou la représentation par l'esprit. Dans cette première phase, les prémises d'une autoperception émergent, que l'on pourrait définir par une attention tournée vers

l'intérieur du corps : c'est, en d'autres mots, sa « conscience sensible » qui ici prend naissance dans cette relation particulière entretenue entre le sujet et le paysage. On se souviendra que, pour Michel Beaulieu, j'ai nommé conscience sensible cette perception particulière de soi à travers une attention aiguë portée au corps, aux sensations, à ce qui est en son pouvoir comme à ce qui, obscurément, lui échappe, bref une conscience accrue de soi à travers la réalité du corps. Dans cette expérience corporelle de Juan Garcia, la conscience sensible met d'abord en lumière la relation du corps avec l'extérieur, relation qui procure au locuteur une perception particulière de son corps. Ainsi, c'est le regard intérieur de la conscience sensible amorcé dans cette première phase qui procure, dans la seconde, la perception de « la première aube », laquelle a un impact direct sur la perception qu'a le sujet de son corps :

la première aube, qui jusque-là n'avait été que le produit de nuits sans mesure ni fin, m'apparut si soudaine que mon corps, auquel je dois toujours soustraire quelque début d'éclair, augmenta au niveau de la terre.

« La première aube », en effet, ne peut être perçue que par la conscience sensible puisque le sujet se décrit au préalable comme ayant « l'œil au revers de la tête » ; par déduction, on dira que celle-ci est *vue à l'intérieur* même du corps. Cette vision intérieure de la première aube est, de fait, confirmée par la description antérieure qu'en donne le sujet : la première aube n'a été jusque-là « que le produit de nuits sans mesure ni fin », c'est-à-dire le fruit de ses propres états d'âme. Expérience déterminante de ce regard intérieur de la conscience sensible car le sujet, en *voyant* pour la première fois en son

corps³ la lumière de l'aube, *voit* également son corps « augment[er] au niveau de la terre », ce qui inverse conséquemment le rapport de force et de grandeur qu'il entretenait au départ avec le paysage. Il n'est dorénavant plus assujéti à l'hostilité du paysage, mais plutôt grandi au-delà de lui. Changement total de perspective qui doit s'entendre non pas en terme d'agrandissement physique du corps, mais en tant qu'agrandissement des capacités du regard intérieur de la conscience sensible. On a affaire ici à une perception pour le moins singulière que l'on pourrait expliquer ainsi : en se plongeant entièrement et profondément dans le corps, la conscience, qui jusqu'alors ne voyait du corps que son enveloppe extérieure évidemment bien petite en regard du paysage, voit pour la première fois le corps d'un point de vue intérieur, lequel donne de celui-ci une perception conséquemment *augmentée*. Et cette perception singulière du corps permet également au sujet d'augmenter la perception de ce avec quoi il demeure toujours en relation : le paysage, qui ici n'est plus constitué de montagnes, mais se situe plutôt au « niveau de la terre ». En d'autres mots, si la conscience sensible permet une perception élargie du corps, celle-ci procure également au sujet une perception agrandie de l'espace qui l'entoure. Car il faut bien parler maintenant d'« espace » : la perception du paysage du début du poème cède le pas devant la perception du « niveau de la terre », soit le passage d'une perception « humaine » à une perception on ne peut plus inhabituelle qu'il serait difficile de qualifier, pour l'instant du moins, autrement

³ Le segment : « mon corps, auquel je dois toujours soustraire quelque début d'éclair » comporte une signification non négligeable dans la compréhension de l'œuvre de Juan Garcia, mais celle-ci ouvre sur une perspective autre que celle décrite dans ce poème. De façon à ne pas compliquer inutilement mon exposé, je réserve les explications de cette autre perspective pour la troisième partie de ce chapitre intitulée : « La Traversée de la folie ».

que par l'adjectif « exceptionnelle ». La perception « augmentée » qu'a le locuteur de son corps va donc également pour celle de ce nouveau « paysage » qui l'entoure.

Autre particularité de cette deuxième phase temporelle de l'expérience : l'atténuation de l'altérité radicale du paysage. « L'aube » n'est plus ici l'apanage de ce que l'on aurait normalement attribué exclusivement au paysage, mais plutôt, par le biais de « l'œil au revers de la tête », celui du corps. L'altérité radicale du paysage du début du poème s'estompe devant une porosité des frontières entre le corps et le paysage, comme si le corps était perçu comme étant lui-même un paysage. Cette porosité se poursuit dans la troisième phase temporelle de l'expérience :

À l'avènement de l'âme, je me réveillais dans une couleur,
que ma mémoire dont je tiens maintenant les indices, ne
put déceler, sinon qu'elle avait pris le contour des choses,
et que rien de ce monde où j'étais en coulisses ne tenait
de limites au soleil qu'il faisait.

L'absence de pronom possessif lié à « l'âme » ne peut en effet attribuer l'âme de façon unique et univoque au sujet. Si on a pu dire que l'aube était vue à l'intérieur du corps, on pourrait tout autant dire ici que l'âme est perçue comme faisant partie du paysage. Car plutôt que de sentir quelque chose en lui lors de « l'avènement de l'âme », l'être se réveille « dans une couleur ». La porosité entre l'être et le paysage se traduit donc en un effacement des frontières séparant l'intérieur de l'extérieur. Autre particularité de cet extrait : l'éveil de la conscience. Car l'impact de l'avènement de l'âme sur l'être est tel

que celui-ci ainsi se réveille à *lui-même*. En effet, s'il ne se décrit pas au départ comme endormi —il « marchai[t] »—, c'est donc une conscience particulière de lui-même qui se réveille dans cet extrait. Le contraste est de fait frappant : le sujet qui évoluait auparavant dans des « nuits sans mesure ni fin » perçoit maintenant couleur et soleil sans limite.

Le réveil de la conscience signifie également pour le sujet le réveil de sa mémoire. Car tenir « maintenant les indices » de sa mémoire, c'est désigner sa mémoire antérieure à l'expérience comme moindre que ce qu'elle recouvre dorénavant, et qui se laisse à tout le moins envisager. C'est donc dire que le poète sent que sa mémoire est beaucoup plus grande que ce dont il s'est toujours souvenu, qu'elle s'est en quelque sorte agrandie à la mesure de la perception nouvelle de son corps et du paysage. L'expérience dans laquelle les frontières séparant l'intérieur et l'extérieur se fondent réveillerait donc ici ce qu'on pourrait appeler sans trop s'avancer sa mémoire des origines —ou mémoire primitive—, laquelle, à l'encontre de sa mémoire antérieure à l'expérience, dépasse largement son existence humaine. J'entends par mémoire des origines une mémoire qui correspondrait à ce que Octavio Paz nomme le « savoir qui est remémoration » :

Au loin, là-bas, dans l'épaisseur vert et or, entre les branches frémissantes, chante l'inconnu. Il m'appelle. Car l'inconnu est familier, et c'est pourquoi nous savons, d'un savoir qui est remémoration, d'où vient et où va la voix poétique. Ici déjà je fus. La roche natale garde encore les traces de mes pas. La mer me connaît. Cet astre, un jour, brilla sur ma droite⁴.

⁴ *L'Arc et la lyre*. Paris: nrf Gallimard, coll. «essais», 1965, p.242.

Garcia ajoute que cette ample mémoire « avait pris le contour des choses », signifiant par là que la mémoire et l'espace s'imbriquent dans la perception sensible. Au départ distincts, corps et espace partagent, au réveil du sujet et de sa mémoire primitive, une même réalité.

Cette intime imbrication du sujet et de l'espace en tant que « paysage » permet de mieux saisir l'apparente contradiction dans la description de l'expérience du corps agrandi : « rien de ce monde où j'étais en coulisses ne tenait de limite au soleil qu'il faisait ». Le monde dans lequel se trouve le sujet, plutôt que d'être désigné comme la scène, se situe au contraire dans les coulisses, soit dans cet endroit inaccessible à l'œil du spectateur ; monde qui, conséquemment, est sombre et délimité. Comment expliquer alors le sombre avec la lumière, l'absence de limite du soleil avec les limites de toutes coulisses ? La seule façon de comprendre ce qui est à l'œuvre ici consiste à revenir au fil d'Ariane qu'est la conscience sensible. Si le sujet désigne ce à quoi il a eu accès par sa conscience sensible comme étant les coulisses, c'est que cet espace caché, intérieur, est le corps. L'expérience se passe dans le corps, dans ce monde intérieur inaccessible à l'œil de personne hormis celui de sa conscience sensible, mais un corps *agrandi* qui ici, justement par la conscience sensible, est en union totale avec ce qui l'entoure. L'apparente contradiction se résorbe, l'amplitude corporelle est aussi profonde, par la mémoire primitive, que déployée dans l'espace. Comme nous l'avait déjà

annoncé le poète allemand Friedrich Hölderlin, « on peut tomber dans l'altitude comme dans la profondeur⁵ ».

La gradation de la relation entre le sujet et le paysage s'effectue donc comme suit : ce corps qui d'abord distinct du paysage se mesurait aux « montagnes » prend, au début de l'expérience, les proportions du « niveau de la terre ». Les contours du sujet et du paysage commencent ensuite à s'estomper et deviennent, lorsque sa conscience sensible et sa mémoire se dilatent dans l'espace, littéralement fondus l'un dans l'autre.

1.2 Le « Religieux »

La quatrième partie du poème clôt les explications de l'expérience corporelle du poète :

[...] Enfin, l'oiseau, ne fût-ce que l'espace de son aile, me toucha d'un écho ;

La réception de « l'écho » se forme à partir d'une double nécessité : celle de la présence d'une réflexion sonore et celle, tout aussi fondamentale, de la conscience sensible ; l'une et l'autre ne font accéder le sujet à la reconnaissance d'un contact que simultanément. Précisément, la conscience sensible constitue la modalité par laquelle il *entre en contact avec ce qui le*

⁵ Friedrich Hölderlin, cité par Alexis KLIMOV, *De l'abîme. Petit traité à l'usage des chercheurs d'absolu*. Québec : Beffroi, 1985, p.36.

touche. Ici, la présence de la conscience sensible se manifeste en établissant le contact à partir de deux sens : le regard (qui, par la constatation de l'espace de l'aile, est le seul sens capable de déterminer la présence de l'oiseau et de la lier à celle de l'écho) et le toucher (la sensation provenant du contact). Le sujet parle du *toucher* de l'écho, ce qui veut dire qu'en lieu et place de l'ouïe, la porte sensorielle du toucher détecte la présence de ce qui serait alors non pas le son de l'écho, mais bien sa vibration. Il n'aurait donc pu sentir qu'une *infime* sensation tactile provenant de ce toucher lourd de résonances... Les entrelacs des sens du regard et du toucher transcenderaient les bornes habituelles du sensible et, conséquemment, le niveau purement rationnel de la compréhension, l'ouvrant à une forme de reconnaissance sensible pour le moins particulière que l'on pourrait définir ici comme étant l'intuition. Celle-ci propose une piste de compréhension de cette intime imbrication du sujet et du paysage de même qu'elle peut expliquer la conscience de ce contact sensible infinitésimal qu'est le toucher de l'écho, contact d'autant plus infinitésimal, peut-être, qu'un écho n'est qu'une réverbération d'un autre son qui, dans l'instant même de l'écho, n'existe plus. Ce qui touche le corps, c'est un son répercuté par un absolu silence, une présence sonore témoignant d'un indicible qui de cette manière peut s'appréhender ; oxymore qui rappelle, à juste titre, la « présence de l'absence » de la poète Rina Lasnier, qui nomme ainsi le sentiment religieux. Chez Juan Garcia, l'intuition de l'infiniment petit ouvre effectivement l'être au *religieux*.

Comment doit-on entendre cet attribut particulier qu'est le « religieux » de l'expérience corporelle de Juan Garcia que relate le poème 24 de *Corps de gloire* et qui culmine dans le toucher de l'écho ? S'il est facile de déceler dans l'œuvre de ce poète qui s'adresse parfois directement à « Dieu » un certain vocabulaire chrétien, précisons d'emblée que le religieux que portent les poèmes de Garcia, et a fortiori le poème qui nous occupe, se définit d'après la mémoire étymologique de ce mot. *Religion*⁶, on le sait, possède une double étymologie latine : à la fois *religare*, qui signifie « relier », et *relegere*, qui veut dire « rassembler », « recueillir » ; deux sens en apparence assez proches, dont le second servira ultérieurement à compléter le champ des résonances issues de cette expérience corporelle spécifique⁷. Pour le moment, ne retenons que la première étymologie : l'expérience corporelle du poème 24 est qualifiée de *religieuse* car elle agrandit la perception qu'a le sujet de son corps et de lui-même d'une façon telle qu'en permettant d'avoir l'intuition sensible de l'infiniment petit, « l'écho », elle le *relie* au « paysage » qu'il conviendrait de nommer l'espace infini, l'univers. Selon les mots de Marguerite Yourcenar, la *religion* « dilate la vie » aux dimensions de l'infini⁸. Alors que le sacré dont il était question lors de la lecture de l'œuvre de Michel Beaulieu renvoyait à l'expérience d'une connaissance tout autre de soi, chez Juan Garcia, il serait plus juste de parler d'une expérience corporelle où la conscience infime du « dedans » ouvre à une perception illimitée du « dehors ». Plus

⁶ Ne sont relevées ici que les significations ayant une pertinence en regard de ma lecture de l'œuvre du poète.

⁷ L'étymologie de *relegere* sera au cœur de la dernière partie de ce chapitre sur le langage.

⁸ Citée par Guy MENARD, *op. cit.*, p.221.

exactement, l'intuition déployée par la conscience sensible mène à ce qu'on pourrait appeler une *perception sensible de l'univers*. Un univers non pas imaginé, non pas issu d'une croyance, mais bien au contraire éprouvé par la conscience sensible, ce qu'attestent les propos mêmes du poète lors d'une rare entrevue accordée en 1965, soit deux ans avant l'édition de son premier recueil :

La poésie n'est qu'un moyen, moyen qui tend à m'acheminer vers une force centrifuge, c'est-à-dire à devenir le plus cosmique possible par la projection entière de mon être. [...] La poésie est physique et je tends à dépasser ce phénomène qui pour moi n'est qu'une étape. Je veux vivre des états... en dehors des mots⁹.

Toute lecture de l'œuvre de Juan Garcia et a fortiori de *Corps de gloire* ne peut donc faire abstraction de cette forte dimension « cosmique » du *religieux* ; le regard que porte le poète sur le monde et sur lui-même, sur ce qui est présent et ce qui est absent, sur le visible et l'invisible, la vie et la mort, en est profondément imprégné, si bien que l'œuvre poétique ne peut totalement se comprendre qu'à l'aune de cette dimension qu'il faut prendre non pas dans sa signification symbolique, mais plutôt dans sa signification littérale. Je veux dire par là que la dimension cosmique du *religieux* chez Juan Garcia se déploie à partir d'une expérience essentiellement « physique » et intuitive de l'univers. Cette expérience par laquelle la conscience sensible, telle un tremplin, transcende la perception exclusive des sensations pour percevoir un *lien*

⁹ Yves-Gabriel BRUNET, « Jean Garcia, poète, et Robert Gauthier, dramaturge », *Le Devoir*, 5 juin 1965, p.11. Juan Garcia était alors au comité de direction de la revue *Passe-partout*, dans laquelle il y avait publié des poèmes (vol. 1 no 1, janvier 1965, pp.4-7 et vol. 1 no 6-7-8, juin-juillet août 1965, pp.24-25).

corporel entre l'être et l'univers, fait donc également état d'une transcendance cosmique.

Ainsi, à l'expression « expérience du sacré » employée lors de ma lecture du poète Michel Beaulieu, je préfère substituer, pour ce qui a trait à l'œuvre de Juan Garcia, « l'expérience *religieuse* » qui, tout en s'y apparentant, met l'accent sur la dimension cosmique de l'expérience, c'est-à-dire sur l'établissement intuitif d'un *lien corporel* entre l'être et l'infini, lequel infini recouvre la réalité physique qu'est l'univers. À l'encontre de l'œuvre de Michel Beaulieu, chez qui la conscience sensible, tournée essentiellement vers le sujet, permet d'explorer et de déceler sa nature liminaire, au sens où en lui s'entremêlent vacuité et matière tangible, vie et mort, identité et altérité, la nature liminaire du corps, chez Juan Garcia, a ceci de particulier qu'elle met en lumière la *jonction* qu'est le corps. En apparence distincts, univers et corps partagent une même réalité ultime à laquelle accède, dans l'expérience, la conscience sensible. Le corps forme ainsi la possibilité même du *religieux*, la possibilité de *se relier* à l'univers. Chez Juan Garcia, le corps est un *seuil* :

Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. [...] Le seuil, la porte *montrent* d'une façon immédiate et concrète la solution de continuité de l'espace ; d'où leur grande importance religieuse, car ils sont tout ensemble les symboles et les véhicules du *passage*. [...] À l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane est transcendé¹⁰.

¹⁰ Mircea ELIADE, *op. cit.*: 1965, p.24-25.

Chez Juan Garcia, l'accès à soi procuré par la conscience sensible se transcende en accès à cet univers au-delà de soi.

1.3 La Dimension cosmique

Terminons maintenant la lecture du poème avec ce qui m'apparaît en être le noyau dur : le constat figurant en dernière partie, dans lequel se déploie la dimension cosmique de cette expérience corporelle :

c'est ainsi que me fut rendue l'étoile dont j'étais le sujet
depuis tant de distance.

Par effet de conséquence (ce que souligne « c'est ainsi »), les étapes précédentes de l'expérience établissent un *lien*, au sens de *religere*, entre l'être et l'étoile. Quelle est la teneur de ce lien? Celle d'être « sujet » de l'étoile. On se rappellera que le fait d'être sujet, dans l'œuvre de Michel Beaulieu, exerce une tension constante relevant d'une double détermination, celle d'être à la fois assujetti et maître de lui-même, celle d'être conscient de son inconscience. Chez Garcia, cette double détermination a aussi cours, mais elle recouvre une tout autre signification. L'assujettissement de l'être prend les allures d'une véritable *révélation*. Entendons le mot au sens du processus photographique par lequel le révélateur fait apparaître l'image latente inscrite sur le négatif. L'événement ici est d'abord pur dévoilement du sujet à lui-même ; il se découvre sous la subordination de l'étoile. Par cette *révélation*, l'être lève le

voile qui le cachait à lui-même et se redéfinit comme sujet de l'étoile. Événement d'une importance fondamentale : ce qui lui était auparavant inaccessible ne l'était que parce qu'il n'en était pas *conscient*. C'est-à-dire que la révélation est proprement un retournement de l'inconscience à la conscience ; *inside out*, dirait avec concision la langue anglaise. Je n'emploie donc pas le mot *révélation* dans sa signification religieuse habituelle, la révélation ici n'est pas versée à l'oreille d'un sujet passif, mais elle est au contraire le fruit d'un processus de conscience de sa liminarité corporelle, perception par laquelle et dans laquelle le locuteur est au sommet de ses propres capacités de conscience sensible, on ne peut plus *maître* de lui-même. Telle est donc ce que recouvre la double détermination au fait d'être sujet chez Garcia : en totale maîtrise de ses facultés humaines et, *par ce fait même*, subordonné à l'étoile.

Cette double détermination éclaire le choix, dans l'extrait, du verbe « rendue » : l'étoile, sous lequel le sujet se place en totale subordination, lui est *rendue*, l'étoile était donc « depuis tant de distance » son dû, sa possession. Restituée, dans son règne même, à celui-ci. J'ai dit plus haut qu'entre le sujet et l'étoile un lien était « établi ». Il faut plus justement dire, en tenant compte de l'imparfait « j'étais » et, logiquement, de ce verbe « rendue », que ce lien d'assujettissement est *rétabli* par la maîtrise de la conscience sensible ; l'étoile n'est rendue au locuteur que dans la mesure où celui-ci prend conscience d'en être le sujet, se *révèle* à lui-même en être sujet, ce qui ne va

pas sans rappeler les paroles de Merleau-Ponty à propos du Dieu de Paul Claudel :

il y a comme une sorte d'impuissance de Dieu sans nous et Claudel va jusqu'à dire que Dieu n'est pas au-dessus de nous, mais au-dessous, voulant dire que nous ne le trouvons pas comme un modèle supra-sensible auquel il faudrait nous soumettre, mais comme un autre nous-même, qui épouse et authentifie toute notre obscurité. La transcendance, alors, ne surplombe pas l'homme, il en est étrangement le porteur privilégié¹¹.

Garcia est véritablement, par la maîtrise de ses capacités humaines lui révélant le lien d'assujettissement entre lui et l'étoile, le « porteur privilégié » de sa propre transcendance, laquelle est ici la reconnaissance d'un *lien sensible* entre lui et l'étoile. Cette double détermination au fait d'être sujet ne comporte donc pas tant, comme je l'ai mentionné plus haut dans la comparaison avec le sujet chez Beaulieu, une tout autre signification qu'une tout autre *dimension*, en cela qu'elle ne se limite pas seulement au temps et à l'espace d'une vie humaine, mais se projette plutôt, comme sa mémoire d'ailleurs, dans l'univers. En effet, le segment « l'étoile dont j'étais le sujet depuis tant de distance », qui met en lumière la capacité de transcendance propre à cette expérience corporelle, fusionne, dans la révélation du lien existant entre le sujet et l'étoile, la dimension spatiale et la dimension temporelle. Ce qui est intéressant ici, c'est que cette fusion de l'espace et du temps correspond aux théories astrophysiques ayant été découvertes *après* l'écriture de ce poème. Bien sûr, d'aucuns pourraient trouver anachronique, voire incongru le recours à l'astrophysique pour expliquer l'ontologique, et a fortiori lorsque cet ontologique

¹¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1969, p.118.

se donne à lire dans un poème écrit dans les années soixante, mais pourquoi de telles réticences lorsque la lecture proposée ici, loin de contredire la science, ne fait que confirmer *l'expérience* —et non pas l'imagination, justement— du sujet? Il est vrai qu'en Occident, on a tendance à opposer l'ontologique à la science, cependant je préciserai, pour ma part, qu'en plus de me sentir moi-même loin de ces a priori, c'est, de fait, dans les écrits scientifiques même —et indirectement chez Merleau-Ponty, cité par les scientifiques— que je trouve les arguments pouvant justifier le décloisonnement des disciplines :

Nous venons de plaider pour que le caractère foncièrement ouvert de la science soit reconnu, et pour que, en particulier, la fécondité des communications entre interrogations philosophiques et scientifiques cesse d'être niée par des cloisonnements, ou détruite par un rapport d'affrontement. [...] «Le recours à la science n'a pas besoin d'être justifié ; quelque conception qu'on se fasse de la philosophie, elle a à élucider l'expérience, et la science est un secteur de notre expérience... il est impossible de la récuser par avance sous prétexte qu'elle travaille dans la ligne de certains préjugés ontologiques. [...] À interroger la science, la philosophie gagnera à rencontrer certaines articulations de l'être qu'il lui serait plus difficile de découvrir autrement.»¹²

J'ai la certitude que le poème de Garcia gagne fortement à être lu à l'aune de l'approche scientifique. D'ailleurs, celle-ci correspond à celle du poète vis-à-vis de sa propre vie :

Maintenant, la littérature ne m'intéresse plus. Je veux dire que je ne crois plus aux genres en littérature. [...] J'entrevois une écriture autant scientifique que psychanalytique, autant spirituelle que sociale, une écriture totale qui intégrerait tous les moyens d'expressions [...]. Pour tout dire, la physique nucléaire m'intéresse plus que la poésie. [...] Il ne faut pas découvrir le surréel, mais le réel.¹³

¹² Ilya PROGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*. Paris : Gallimard, coll. «Folio essays», 1986 [1979], p.385. La citation de Merleau-Ponty provient de ses *Résumés de cours 1952-1960*, p. 117-118.

¹³ Juan GARCIA, in [Anonyme], «Tendances et orientations de la nouvelle littérature. Sept jeunes auteurs témoignent», *Culture vivante*, no 5, 1967, p.67.

J'imagine qu'on peut maintenant comprendre sans peine ce choix d'aborder cette jonction de l'espace et du temps, du dernier segment, sous l'angle de l'astrophysique.

Ainsi, pour atteindre « l'étoile », le regard intérieur de la conscience sensible, qui dans l'extrait précédent réveille la mémoire primitive, à l'instar d'un télescope, traverse non seulement la distance mais également le temps du passé : « En regardant « loin », nous regardons « tôt », nous rappelle l'astrophysicien Hubert Reeves, lequel ajoute que « dans notre vision du monde, le point le plus avancé dans le temps est celui où nous sommes. Tout autour, notre regard plonge dans le passé¹⁴ ». Plus encore, cette force intuitive de la conscience sensible, qui permet d'exacerber la qualité liminaire du corps et ainsi de *relier*, dans le temps immémorial et dans l'infini de l'espace, l'essence même de l'être à l'étoile, converge étonnamment avec cette autre explication de l'astrophysicien : « Là [dans le ciel] s'élaborent, au centre des étoiles comme dans les nébulosités, les noyaux, les atomes et les molécules qui formeront, plus tard, l'infrastructure de la conscience¹⁵ ». Dans cette expérience tout comme dans la compréhension astrophysique de l'univers, les étoiles préparent l'émergence de la conscience, et la conscience, par son pouvoir, fait le trajet à rebours, remonte le cours de l'espace-temps pour

¹⁴ Hubert REEVES, *Patience dans l'azur*. Québec : Québec Science Éditeur/ Presses de l'Université du Québec, 1982, pp.31-32.

¹⁵ Hubert REEVES, *L'Heure de s'enivrer. L'univers a-t-il un sens ?*. Paris : Seuil, 1986, pp.49-50. Je préciserai ici que, mise à part cette théorie, d'autres théories sur la provenance de la conscience ont été avancées, notamment en neurophysiologie et en sciences humaines et sociales. Mais puisque mon propos n'est pas de valider l'une ou l'autre de ces théories mais plutôt de faire voir les analogies entre le corps et l'univers dans l'œuvre de Juan Garcia, je ne retiendrai que la théorie astrophysique telle qu'énoncée par Reeves.

accéder à la perception de l'étoile qui l'a fait naître, établissant ainsi un lien *corporel* indéfectible entre le sujet et sa lumière originelle. Le trajet de la conscience jusqu'à la source étoilée de sa naissance correspondrait donc à un plongeon dans la mémoire corporelle des origines.

Cette expérience corporelle fondamentale chez Garcia peut être retrouvée ailleurs dans cette œuvre d'une parfaite cohérence :

4.

[...]

Ainsi paisible de silence
toi qui voyages dans tes veines
incarne toutes les séquences
du cœur qui écarte ses chaînes

Et dans ce court pardon du corps
où le froid t'abrite et te dore
laisse plonger plus de lumière

pour que l'oiseau dans ton regard
file plus haut, fende le noir
en des levants loin de la terre (p.47)

Le voyage qu'entreprend le locuteur vers ce qu'on pourrait nommer sa transcendance ne s'effectue pas par le biais de l'imagination ni par celui de la croyance ou la foi, mais bien « dans [l]es veines ». Ma compréhension de ce vers qui souligne ce seul et unique lieu de l'expérience transcendante qu'est le corps va donc à l'encontre de ce que suggère Pierre Popovic dans son article par ailleurs excellent sur l'œuvre de Garcia. Le critique en effet semble n'accorder aucune portée transcendante à ce voyage corporel : « le sujet

morcelé parle de soi à soi mais *ne voyage que* dans ses veines¹⁶ ». Voyage qui, tel qu'énoncé par la locution adverbiale de négation, ne peut prendre en compte cette dimension cosmique du corps déployée par la conscience sensible.

Ainsi, tel que le désire le locuteur, la conscience sensible révélerait, dans ce poème comme dans le précédent, sa liminarité corporelle, liminarité mise en évidence par le regard de la conscience qui, pour « fend[re] le noir » de l'univers, doit également « plonger » dans l'obscurité du corps. Ce qui est intéressant ici, c'est que la capacité d'atteindre la lumière « loin de la terre » est illustrée par la métaphore de l'oiseau. Métaphore de la capacité « télescopique » de son « regard », l'oiseau constitue l'image même du chemin qu'accomplirait le regard de la conscience jusqu'aux « levants », entérinant ainsi l'idée que le fait d'être relié —l'expérience religieuse proprement dite— dépend de la perception d'un sujet « actif », et non de ce qui pourrait être reçu passivement par lui. Cette compréhension de l'image de « l'oiseau » permet de relire autrement la fin du poème 24 :

[...] Enfin, l'oiseau, ne fût-ce que l'espace de son aile, me toucha d'un écho ; c'est ainsi que me fut rendue l'étoile dont j'étais le sujet depuis tant de distance. (p.67)

L'oiseau de cet extrait pourrait également représenter, en liant la matière à l'envol, l'image du chemin qu'accomplit la conscience sensible qui, l'espace

¹⁶ Pierre POPOVIC, « Coupelle d'or, d'air, de feu et de sang », *Spirale*, no 91, oct. 1989, p.10. C'est moi qui souligne.

d'un instant, arrive à percevoir l'étoile. La métaphore de l'oiseau, conséquemment, visualiserait ce *lien* établi par le sujet entre lui et l'étoile. Précisément, elle illustrerait dans l'acte de la perception sensible le passage d'une conscience corporelle «habituelle» à une conscience sensible cosmique manifeste dans les deux poèmes.

Autre remarque : l'usage du passé simple. Celui-ci exprime un fait d'une durée délimitée, soulignant à la fois l'attestation de l'expérience religieuse et son caractère *clos*, c'est-à-dire son absence de continuité, de durée dans le temps contemporain du sujet. On pourrait ainsi dire de l'expérience corporelle de Garcia qu'elle comporte une visée proprement *archéologique*, au sens où l'entend Mircea Eliade à propos du mythe fondateur, lequel établit un *archè*¹⁷, c'est-à-dire, tout comme ici, un commencement fondateur et modèle. Et c'est à dessein que j'ai recours aux enseignements de cet historien des religions : on doit considérer cette expérience déterminante du locuteur comme possédant non seulement la portée mais aussi la *vérité* d'un mythe fondateur :

la *vérité* du récit mythique se situe à un autre niveau. Elle vise le cœur d'une expérience fondatrice qui a bousculé la vie de [l'] être en [lui] donnant [...] de nouvelles raisons de vivre -dont le récit continue de témoigner longtemps après l'événement qui lui a donné naissance, et bien au-delà des détails historiques qu'un observateur extérieur aurait pu en noter¹⁸.

Cette *vérité* métaphysique qui, en recoupant la vérité scientifique, constitue l'un des aspects les plus novateurs et également les plus méconnus

¹⁷ Mircea ELIADE, cité par Guy MÉNARD, *op. cit.*, p.66.

¹⁸ Guy MÉNARD, *op. cit.*, p.63.

de cette œuvre poétique, offre à mon avis une piste de compréhension féconde. Car l'expérience corporelle de Garcia, dans laquelle se déploie une conscience cosmique, ne semble pas pouvoir être considérée comme relevant du merveilleux, à moins que l'on désigne par là une expérience qui, pour le commun des mortels, demeure un phénomène rationnellement inexplicable puisque au-dessus des lois habituellement *connues*. En fait, sous cet angle, l'expérience corporelle *religieuse* de Juan Garcia pourrait être apparentée à ce qu'on appelle une expérience « mystique ». Balises que d'ailleurs corrobore Mircea Eliade lorsqu'il rappelle que « le sacré se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités « naturelles »¹⁹»...

1.4 Une expérience mystique

Dans son article sur la mystique, Roger Marcaurette a fort bien défini, d'une façon simple et précise, ce que recouvre ce phénomène humain bien particulier qu'est la mystique :

tout en tenant compte de l'immense diversité des témoignages et de leurs interprétations dans l'ensemble des traditions spirituelles de l'humanité, la mystique peut se définir essentiellement comme une forme de contact direct, d'union ou d'identification de la conscience individuelle avec l'Absolu. Puisque la mystique apparaît ainsi comme un point de jonction où coexistent *consciemment* le fini et l'infini, sa figure électorale est sans doute celle du paradoxe²⁰.

¹⁹ Mircea ELIADE, *op. cit.*: 1965, p.14.

²⁰ « Mystique et paradoxe, lecture et paradigme », *Religiologiques*, no 7, printemps 1993, p.49. C'est moi qui souligne.

C'est la mystique, dont la figure du paradoxe éclaire les apparentes contradictions mentionnées lors de l'explication du poème 24, qui expliquerait la connaissance intuitive issue de la conscience sensible de Garcia, et cela avant même d'être entérinée par les découvertes scientifiques postérieures à la publication, en 1967, de *Corps de Gloire*. Henri Bergson serait d'ailleurs, en ce qui concerne l'opposition entre la métaphysique et la science, on ne peut plus catégorique :

Nous assignons donc à la métaphysique un objet limité, principalement l'esprit, et une méthode spéciale, avant tout l'intuition. Par là nous distinguons nettement la métaphysique de la science. Mais par là aussi nous leur attribuons une égale valeur. Nous croyons qu'elles peuvent, l'une et l'autre, toucher le fond de la réalité²¹.

Albert Einstein lui-même savait à quel point la lucidité de l'expérience mystique pouvait précéder les découvertes de la science : « La plus belle, la plus profonde émotion que nous puissions éprouver est celle du mystique. C'est l'émotion fondamentale qui se tient au berceau de l'art véritable et de la science²² ». De fait, le dernier poème de *Pacte avec ma poésie*, publié pour la première fois en 1982, est explicite au sujet de la perception qu'a Juan Garcia de lui-même :

MYSTIQUE DE L'ESPACE

Mort, et quelques fois le souvenir d'être
plus lointain dans mon sang, mon corps
ouvert aux ultrasons de l'âme, et à jamais
voué au rayonnement des poudroiements d'étoiles
seul homme tout homme orienté vers l'espace²³

²¹ Henri BERGSON, *La Pensée et le mouvant*. Paris : PUF, 1966, p.33.

²² Albert EINSTEIN, cité par Catherine CLÉMENT et Sudhir KAKAR, *La Folle et le saint*. Paris : Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, p.152.

²³ Juan GARCIA, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*. Montréal : Hexagone, 1989, p.115.

La mystique pourrait également éclairer avec profit la dimension cosmique que l'on retrouve dans l'œuvre de Juan Garcia, d'autant qu'elle permet une compréhension de cette relation particulière qu'entretient, dans le poème 24, le sujet et le paysage. En effet, dans un numéro spécial de *Liberté* sur l'expérience mystique, Jean Bédard souligne que la connaissance mystique « ne peut se dispenser de la médiation de l'univers naturel. [...] L'expérience mystique, c'est une expérience intérieure de l'expérience extérieure²⁴ ». Elle ne serait conséquemment pas ce que Pierre Nepveu, en parlant d'Alain Grandbois, a nommé la « rhétorique d'origine romantique et même parfois hugolienne²⁵ », mais tout au contraire une intériorisation extatique de l'extérieur, laquelle intériorisation, qui chez Garcia permet l'expérience, va radicalement à l'opposé d'une projection de soi sur la nature. Ainsi, alors que Grandbois « plong[e] « lucidement » dans l'exotisme²⁶ », Juan Garcia plongerait au contraire lucidement en lui, dans l'intimité exacerbée de l'expérience cosmique.

1.5 Alchimie du verbe, Alchimie du corps

Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Jacques Brault dans sa postface autrement admirable de *Corps de Gloire*, lorsqu'il dit que « le poème en appelle à la seule révolution totale et permanente : imaginer²⁷ », l'imagination ne serait

²⁴ Jean BÉDARD, « Nicolas de Cues et le bonheur mystique de la docte ignorance », *Liberté*, no 252, mai 2001, p.14 et 17.

²⁵ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel*. Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1998 [1988], p. 64.

²⁶ *Ibid.*, p.66.

²⁷ Jacques BRAULT, « Juan Garcia voyageur de nuit », in Juan GARCIA, *op. cit.*, p.84.

pas la clef des poèmes de Juan Garcia. Non, ce ne serait pas l'imagination qui serait à l'œuvre chez ce poète, et qui l'a mené, comme le soulignait par ailleurs Brault, « d'asile en clinique, de refuge en hôpital²⁸ ». *L'Alchimie du corps* ne renvoie conséquemment ni à une position esthétique, ni à une position éthique qui pourrait se rapprocher de l'imagination salvatrice des Surréalistes. Ne l'oublions pas, « il ne faut pas découvrir le surréel, mais le réel²⁹ », affirmait Garcia. C'est donc également en cela que l'œuvre de Garcia, malgré la parenté de titre avec *L'Alchimie du Verbe*, est très éloignée de la poétique d'Arthur Rimbaud. Même si le poète français a vécu une expérience qui pourrait être qualifiée de transcendante³⁰, son ambition première —et peut-être typique de la culture française traditionnelle qui justifie tout projet artistique en terme de combat d'innovation par rapport à ses prédécesseurs—, son ambition première, donc, est d'ordre esthétique. En effet, Rimbaud s'est « flatt[é] d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens » et voulut « expliqu[er] [s]es sophismes magiques avec l'hallucination des mots ». L'intention poétique de celui qui « [s]'habitu[a] à l'hallucination simple » en

²⁸ *Ibid.*, p.88.

²⁹ Juan GARCIA, *art. cit.* : 1967, p.67.

³⁰ Effectivement Arthur Rimbaud, dans le chapitre intitulé « L'impossible » d'*Une saison en enfer* relate l'expérience d'une « minute d'éveil » qui pourrait être qualifiée de transcendante : « Si [mon esprit] avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse !... Ô pureté ! pureté ! C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté ! - Par l'esprit on va à Dieu ! Déchirante infortune ! (p.149) ». Il est par ailleurs honteux que le commentateur Louis Forestier ait donné à ce chapitre une explication ethnocentriste : « Face aux tentations et aux répulsions exercées par l'Occident, se dressent les *mirages* d'une philosophie orientale (p. 271. C'est moi qui souligne) ». Explication *bornée* ne tenant pas compte de la mise en garde que formule Rimbaud contre les bornes de la pensée occidentale : « Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme *se joue*, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela ! [...] Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive ? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent ! (p.148) ». *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

« voya[nt] très franchement une mosquée à la place d'une usine³¹ » ne peut donc être comparée à la conscience sensible de la mystique de Juan Garcia.

Alors pourquoi cette parenté de titre si évidente entre les œuvres de Garcia et de Rimbaud ? L'*Alchimie du corps* serait apparentée à L'*Alchimie du verbe* dans la mesure où la transformation alchimique du corps est analogue au processus de transformation alchimique à l'œuvre dans le langage poétique³². Par contre, cette transformation corporelle ne trouve pas d'équivalent dans l'œuvre du poète français ; l'*Alchimie du corps* de Juan Garcia fait directement référence au mysticisme inhérent à « l'alchimie classique » du Moyen Âge, dans laquelle, précise Carl Gustav Jung dans son volumineux *Psychologie et Alchimie*, « la science empirique et la philosophie mystique étaient pour ainsi dire indifférenciées³³ ». D'ailleurs, l'insistance portée par la mystique sur la médiation de la nature —« cette expérience intérieure de l'expérience extérieure »— qui éclaire la relation qu'entretient le sujet et le paysage dans le poème 24 se retrouve également dans l'alchimie. En fait, c'est le propre de l'alchimie que d'utiliser la « nature » pour accéder à la connaissance métaphysique :

Faire apparaître les choses cachées dans l'ombre et en enlever l'ombre, voici ce qui est permis par Dieu au philosophe intelligent par l'intermédiaire de la nature [*per naturam*] ... Toutes ces choses se produisent et les yeux des hommes ordinaires ne les voient pas, mais les

³¹ *Ibid.*, pp.139-141.

³² Cette question sera au cœur de la section 4 intitulée « La Fertilité des déséquilibres ».

³³ Carl Gustav JUNG, *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet/ Chastel, 1970 [Zurich, 1944], p.298.

yeux de l'esprit [*intellectus*] [...] les perçoivent [*percipiunt*] par la vision vraie, par la vision la plus vraie [*visu*]³⁴.

Rappelons ici que le processus alchimique comporte, pour l'essentiel, trois phases principales : l'œuvre au noir, au blanc et au rouge. D'après Mircea Eliade, la première phase (*nigredo*) est l'état initial soit présent dès le début en tant que qualité de la *materia prima* (matière primordiale), du chaos ou de la *massa confusa* (masse confuse), soit issu de la réduction ou la dissolution des substances. Au plan initiatique, la « dissolution » signifie la mort de l'existence profane antérieure. La seconde phase, l'œuvre au blanc (*albedo*), « correspond vraisemblablement, sur le plan spirituel, à une « résurrection » qui se traduit par l'appropriation de certains états de conscience inaccessibles à la condition profane³⁵ », et que d'ailleurs Marguerite Yourcenar décrit comme étant la « pureté ascétique³⁶ ». La troisième et dernière phase, l'œuvre au rouge, présentée comme étant « le triomphe conjugué de l'esprit et des sens³⁷ », est atteinte suite au développement et à la fortification de cette nouvelle conscience. Alors que « l'*albedo*, nous apprend Jung, « est en quelque sorte l'aube, [...] le *rubedo* (le rouge) est le lever du soleil³⁸ ». Ce qui est intéressant ici, c'est que les trois phases du processus alchimique sont présentes dans le poème 24 de Juan Garcia dans lequel est relatée son expérience corporelle : les « nuits sans mesure ni fin » correspondent à la première phase, l'apparition de « l'aube » et le réveil de l'être et de sa conscience à la deuxième, et la conscience

³⁴ L'alchimiste SENTIVOGIUS cité par Carl Gustav JUNG, *ibid.*, p. 325.

³⁵ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*. Paris : Flammarion, 1956, p.167.

³⁶ *L'Oeuvre au noir*. Paris : Gallimard, 1968, p.238.

³⁷ *Ibid.*, p.238.

³⁸ *Op. cit.*, p.303.

développée et fortifiée voyant le « soleil », à la troisième. La tentation pourrait être grande ici de réduire l'expérience corporelle de Garcia à un niveau purement symbolique tout comme on a longtemps fait l'erreur de réduire le processus alchimique à des opérations chimiques, car la recherche des alchimistes qu'endosse Garcia avait une fonction essentiellement sotériologique, c'est-à-dire qu'elle avait comme but la libération spirituelle, le salut de l'être : « Il ne s'agit pas là d'une préchimie, d'une science embryonnaire —mais d'une technique spirituelle qui, tout en opérant sur la « matière », cherchait avant tout la « perfection de l'esprit », la délivrance et l'autonomie³⁹ ». Il ne pourrait d'ailleurs y avoir de doute quant à la présence de cette fonction sotériologique dans l'œuvre de Juan Garcia : son dernier recueil qui regroupe les poèmes écrits de 1963 à 1988 reprend le titre du recueil publié en 1971, *Corps de gloire*, lequel constitue en toutes lettres la quête mystique de l'alchimie. En effet,

l'alchimie se propose de comprendre, pour les reproduire, les lois (divines) qui engendrent, ordonnent et sustentent le monde sublunaire. Mais ce savoir, de par son ampleur même, oblige le praticien à dépasser la compréhension commune des hommes, à faire un « saut » mental pour saisir et revivre l'indicible secret de la descente de l'esprit dans la matière morte, réveillant en lui-même des facultés d'aperception et d'intuition inemployées jusque-là, et, ce faisant, opérant la transmutation de tout son être : « Le sens propre de l'œuvre alchimique, c'est de donner naissance au *Corpus Glorificationis*, à cet être nouveau que désignent des centaines de noms et d'images différentes. Cette opération ne se sépare pas des matières sensibles qu'elle traite [...] ; l'alchimie est une forme d'ascèse projetant son dessein dans les corps naturels pour l'intérioriser alors et fondre et mouler simultanément dans l'intime de l'adepte le corps mystique de la résurrection, exempt de toute impureté »⁴⁰.

³⁹ Mircea ELIADE, *Le Yoga. Immortalité et liberté*. Paris : Payot, 1954, p.280.

⁴⁰ Pierre LORY, *Alchimie et mystique en terre d'Islam*. Paris : Verdier, 1989, p.47. La citation est de Henry Corbin.

Essentiellement, la Pierre Philosophale, nous apprend encore Eliade, serait donc « le « corps de Gloire » des alchimistes occidentaux ; on réalise la transmutation de la chair, on construit un « corps divin », un « corps de la Gnose », digne réceptacle pour celui qui est un « délivré dans la vie ». L'historien des religions précise plus loin que « ce deuxième corps, étant absolument spirituel, n'appartient plus à la matière » ⁴¹.

Ainsi, tout comme les alchimistes qui cherchaient à réussir la transmutation métaphysique de l'être, Juan Garcia veut accomplir la transmutation de son corps « vil » en « corps de gloire » : le changement complet de sa substance étroitement humaine en lumière infinie au fondement de son œuvre poétique. Dans un autre poème, le poète est explicite au sujet de ce lien qui unit le corps au « Corps de gloire », ce lien corporel sans lequel l'expérience transcendante est impossible :

Au levant de tes yeux comme du Corps Intense
 et par delà les sangs qui bénissent toujours
 [...]
 la rose chair sans fond qui te lie à la Chair (p.14)

Par la conscience sensible, le corps n'est plus senti à travers le voile de sa réalité superficielle, mais bien dans sa réalité ultime, c'est-à-dire en union lumineuse avec l'infini ; la conscience de l'infiniment petit rejoint celle de l'infiniment grand, le microcosme rejoint le macrocosme tel que le proclamait la célèbre *coincidentia oppositorum* du mystique Nicolas de Cues. La transformation alchimique du corps s'effectue par la conscience sensible et

⁴¹ Mircea ELIADE, *op. cit.*:1954, p.273-274 et 281.

procure à l'existence du sujet, auparavant plongé dans des « nuits sans mesure ni fin (p.67) », un sens : celui d'être *relié*.

1.6 Rapport d'identité entre le sujet et son origine cosmique

Il faut souligner ici que cette liminarité surgissant dans l'expérience de Garcia, n'étant pas symbolique, gagne à être lue à l'aune de la fonction sotériologique de l'alchimie ; celle-ci ne peut qu'élargir la compréhension de ce qui n'aurait pu être défini que selon les balises d'une religion instituée ou d'une métaphysique qui ne rendrait pas compte de la dimension fondamentalement sensible de l'expérience. L'alchimie, répétons-le,

s'oppos[e] à la voie purement spéculative, à la connaissance purement métaphysique : [cette « science spirituelle »] travaill[e] sur la « matière vivante » [i.e. le « corps humain »] pour la transmuier, c'est-à-dire pour en changer le régime ontologique⁴².

Cette lecture sotériologique de l'alchimie chez Juan Garcia procure une entente plus ample de ce que le poète nomme « l'étoile », laquelle doit être expliquée conjointement à « Dieu » à qui le poète s'adresse assez fréquemment :

Ô Dieu [...]

Dicte-moi dans le cœur une carte du ciel
pour que je sois partout un sujet de naissance
et qu'il n'y ait de doute quant au lieu de l'étoile
et quant à son message au niveau de chacun (p.54)

⁴² Mircea ELIADE parle ici de l'alchimie en mettant en relief ce qu'elle a en commun avec la conception mystique du yoga. *Op. cit.* : 1954, p.290.

Ce qui constitue ici une véritable prière adressée à Dieu ne contient aucune référence à une religion particulière. Au contraire, le sujet demande à Dieu « une carte du ciel », c'est-à-dire une représentation cosmologique. La requête de Garcia répète autrement ce désir d'établir un lien entre lui et l'étoile, qui *révélerait* dans ce « cœur », qui forme le plus intime du sujet, ce « ciel » infiniment grand. Précisément, Garcia prie Dieu pour que s'accomplisse la *révélation* de la liminarité du corps, ce dévoilement qui, par l'accueil en lui de la « carte du ciel », permettrait à la fois de situer l'étoile en son « cœur » —ce qui serait la conscience de l'infini en lui— et, à la fois, d'être « partout » dans le ciel, la conscience se projetant dans l'infini⁴³.

Le fait d'être sujet pour Garcia prend ici pleinement son sens : naître, ce n'est pas venir au monde ; naître à soi-même, c'est le fait, pour la conscience sensible, de pouvoir se disséminer *partout* et ainsi prendre acte d'une équivalence secrète entre le corps et l'univers. La conscience sensible *retourne* à l'univers comme en sa propre origine. D'un rapport identitaire s'établit, par cette conscience, un rapport *d'identité* : « te plongeant dans la méditation remonte ainsi à ton origine⁴⁴ », écrit pour sa part l'alchimiste Zosime. Dieu n'est donc pas cet être suprême auquel Garcia s'assujettit. Dieu n'est pas non plus dissocié des êtres humains puisque l'alchimie désigne justement le processus transcendant par lequel Garcia, tel qu'il le déclare dans cet extrait, peut être « partout » dans le temps et dans l'espace, soit, dans l'absolu, processus de

⁴³ Les explications quant au « message » de l'étoile seront élaborées ultérieurement dans la dernière section de ce chapitre intitulée « La Fertilité des déséquilibres ».

⁴⁴ Cité par le traducteur de Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, note de bas de page 23, p.382.

transsubstantiation par lequel l'être *fini* et auparavant rempli de « nuits » vit la conscience corporelle de sa propre infinitude lumineuse des origines, processus par lequel, en d'autres mots, Garcia *annule toute distinction* entre lui et Dieu :

Ô Dieu me voici vieux de visage en visage
me voici comme avant à la veille de vivre
avec ce que je sais depuis tant de savoir
au sommet de moi-même et du monde et de Toi (p.57)

Si, « pour maint mystique, l'intégralité du cosmos constitue une hiérophanie⁴⁵ », et si Dieu se révèle en l'être, c'est donc dire logiquement que l'être *peut* se révéler dans le cosmos. La réflexion de Jean Bédard sur le mysticisme rejoint ce syllogisme :

Maître Eckart fait révolution en « dé-couvrant » que le tréfonds de l'âme, le tréfonds de l'univers et le tréfonds de Dieu, c'est un seul et même tréfonds. En d'autres termes, non seulement il n'y a qu'un seul principe premier (découverte de Plotin), mais ce principe premier s'exerce en moi comme il s'exerce en lui-même. Donc, me connaître moi-même dans mon tréfonds, c'est exactement la même chose que de connaître Dieu dans son tréfonds⁴⁶.

Tréfonds de Dieu, tréfonds de l'être, tréfonds de l'univers : une seule et même chose pour le poète qui brouille les pistes qui permettraient de distinguer le sujet de Dieu⁴⁷ :

⁴⁵ Mircea ÉLIADE, cité par Roger MARCAURELLE, « Sacré, non dualisme et ravissement esthétique », *Religiologiques*, no 5, printemps 1992, p.205.

⁴⁶ Op. cit., p.14. Il faudra préciser ici que cette « dé-couverte » que l'on continue d'attribuer à Maître Eckhart (1260-1327 ?) ne peut qu'attester de notre ignorance occidentalocentriste puisqu'elle est déjà présente, en philosophie indienne, dans les *Upanishads*, ces textes sacrés hindous composés entre les -8^e et -3^e siècles avant notre ère : « *The essence in man and the essence of the universe are one and the same, and it is Brahman [i.e. « the ultimate essence of the universe»]* ». Surendranath DASGUPTA, *A History of indian philosophy. Vol I. Delhi/Varanasi/Patna : Motilal Barnasidass, 1975, p.45 et 47.*

⁴⁷ Telle est également la lecture de Gilles Marcotte : « et ce *corps*, comme « une grève insondable et sous l'ombre », est aussi bien le corps du monde. Et celui de Dieu, « Corps Intense ». *Liberté*, mai-juin 1967, p.81.

mais ne crains pas ce cœur qui te guide en tes lèvres
 [...]

 et fais en ton tréfonds une demeure immense

 pour celui qui déchiffre ici-bas la Lumière

 alors tu surgiras limpide entre tes songes

 de nouveau le soleil livrera ses couleurs (p.15)

Cela explique cette réversibilité entre Dieu et le sujet que l'on retrouve dans nombre de poèmes de Juan Garcia. Ainsi, dans ce prochain extrait, le poète allie deux vers dont les sens sont en apparence contraires, mais qui, justement par la conscience sensible, s'avèrent être identiques. Le rapport d'identité entre le sujet et le Dieu de ses origines ne se situe donc pas au niveau conceptuel, mais bien dans l'expérience sensible qu'en fait le poète :

Ô Dieu c'est lentement que je me lève en Toi
 [...]

 Ô Dieu qui respire en mes pores (p.9)

Conséquemment, la distinction objective entre le sujet et son Dieu originel n'est possible que dans l'absence d'alchimie, la séparation, la défaillance de la conscience sensible qui ferme ainsi le sujet à ce qu'Éliade nomme, en parlant du seuil, sa propre « enceinte sacrée ». Et contrairement à l'acception usuelle de « Dieu » —écrit avec cette majuscule qui entérine l'absence d'alchimie, à savoir la différence incommensurable entre le sujet et Dieu— l'étoile ne se définit pas par une totalité. L'étoile est dans l'univers une lumière parmi d'autres lumières, l'étoile fait partie de cet infini. Plus encore, l'étoile est, pour reprendre les explications astrophysiques, à la fois dissociée et composante du corps : ne sommes-nous pas tous des *poussières d'étoiles*,

comme le désigne encore une fois l'astrophysicien Hubert Reeves⁴⁸ ? Pourtant si lointaine, l'étoile est également *la trace corporelle* qui atteste la possibilité de l'alchimie. Également, l'étoile et Dieu dans l'œuvre du poète, apparemment distincts dans leur signification respective, partageraient un *terrain d'entente* qui d'ailleurs se retrouve déjà dans la mémoire étymologique du mot « dieu », lequel provient de la racine indoeuropéenne *dei*, qui signifie « briller ». La subordination du sujet à l'étoile ne constituerait donc pas, en dernière analyse, une subordination à une instance extérieure à lui. Bien au contraire, elle serait, dès lors, une subordination à lui-même, au summum de ses capacités transcendantes qui constituent l'essence profonde de son existence ; subordination qui, dans la conscience de la qualité liminaire de son corps *relié* à l'étoile et donc à l'univers tout entier, lui permet alchimiquement d'*Être*, au sens absolu du terme.

Cette accession ontologique de l'être au *Tout autre*, qui correspond par ailleurs en tous points à l'expérience du poète et mystique soufi Jalâl-al-Dîn Rûmî⁴⁹, se retrouve également dans la description que fait Jung du but de l'alchimie au Moyen Âge :

Le *lapis philosophorum*, par exemple, est souvent la *prima materia* ou le moyen de produire de l'or, ou encore, un être entièrement mystique, que l'on nomme parfois *Deus terrestris* (Dieu terrestre), *Salvator* (Sauveur) ou

⁴⁸ Hubert REEVES, *Poussières d'étoiles*. Paris : Seuil, coll. « Science ouverte », 1984.

⁴⁹ Telle est effectivement la teneur de l'expérience rapportée dans le *Masnavi* : « I shall become that which enters not into the imagination. Then I shall become non-existence ; non-existence saith to me, (in tones loud) as an organ : « Verily, unto Him shall we return (Q.2 :156) » ». Jalâl-al-Dîn Rûmî, *Masnavi* III, 3901-6. Trad. : R. A. Nicholson. Cette citation est tirée du texte de la conférence qu'a présentée Lynda Clarke au Département des sciences religieuses de l'UQAM à l'automne 2002.

filius macrocosmi (fils du macrocosme), et qui n'est comparable qu'à l'Anthropos gnostique, l'homme primordial divin⁵⁰.

Jung poursuit plus loin en citant l'alchimiste Dorneus : « Des autres tu ne feras jamais l'Un, si tu n'es d'abord devenu Un toi-même⁵¹ ». Ainsi, ce que Juan Garcia nomme lui-même « l'Homme-Dieu (p.46) », issu de ce que Octavio Paz nomme la « contemplation de la totalité où les extrêmes entre dieu et créature s'abolissent⁵² », et qui n'est pas la réduction de l'infini aux bornes du fini mais bien au contraire la *révélation* de l'infini caché derrière les apparences du fini, cet « Homme-Dieu » équivaut donc essentiellement pour Garcia au fait d'être *sujet* :

L'expérience de l'Autre culmine dans l'expérience de l'Unité.[...] La Perte dans l'Autre est retour à ce dont nous avons été arrachés. Que la dualité cesse et nous voilà sur l'autre rivage. Nous avons fait le saut mortel. Nous sommes réconciliés avec nous-mêmes⁵³.

Pour le poète Juan Garcia, cette réconciliation alchimique du sujet avec lui-même est, à tout prendre, la fin d'un exil ontologique.

⁵⁰ *Op. cit.*, p.304-305.

⁵¹ *Op. cit.*, p.332.

⁵² *Op. cit.*, p.360.

⁵³ *Ibid.*, p.173.

2. L'exil ontologique

Si je me suis longuement attardée sur l'expérience corporelle originaire de Juan Garcia, c'est parce que cette singulière relation sensible du sujet avec l'univers, corrélation qui dans l'expérience seule annule toute distinction entre lui et Dieu, constitue le point d'ancrage de l'œuvre de ce poète. Ce point d'ancrage est bien particulier car il ne s'appuie pas sur une conscience permanente de cette relation, mais bien au contraire sur l'absence de celle-ci et même sur la privation. Pour celui dont la voix se fait entendre dans les poèmes, cette dimension cosmique le liant à ses origines, loin d'être oubliée, « brille par l'absence (p.26) ». Une aspiration à vivre *religieusement* l'univers hante le poète, et le hante d'autant plus qu'il reconnaît en lui l'obstacle qui l'en sépare, son propre sentiment de mort :

III

[...]

Ô Dieu qui respire en mes pores, et putain
de ces armées de moi à genoux sur la glaise
je nous veux vite en ces lieux divisés où
nul vent ne survint pour délier les croix
les arbres et couleurs de leur neutre vertu
que le mal soit à vif et si pur ici-bas
laver ce paysage de ses pleines ténèbres
et l'en descendre cru de la gorge au poumon
ainsi toujours la vie vérifie sa semence

Mais moi je n'ai que Mort en ma lourde mémoire
des morts moites qui pèsent par delà l'infini
et me guident en leur mue où mûrissent les plaies
car à l'affût de l'âme ils sonnent la frontière
ou le défi au doute, ces morts et soûls d'injures
Ô Dieu c'est de T'aimer que je suis effroyable ! (p.9)

La présence, sur un même vers, de « Dieu » et de « putain » aurait de quoi surprendre si ce n'était qu'elle illustre justement la dialectique essentiellement corporelle dans laquelle s'inscrit le sujet dans son aspiration religieuse déçue. Car le corps constitue, comme le décrivait Éliade à propos du seuil, le lieu qui tout à la fois sépare et joint les deux modes d'être que sont le profane et le religieux. Le sujet, dans les deux premiers vers de l'extrait, sent à la fois « Dieu qui respire en [s]es pores, et à la fois « putain / de ces armées de moi à genoux sur la glaise ». De même, dans le vers suivant, le « nous » s'oppose à « divisés » et, au dernier vers de cette strophe, « la vie », à la « Mort » du premier vers de l'autre strophe. La composition de cet extrait repose donc sur la dialectique du profane et du religieux qu'induit le corps et dans laquelle le sujet se débat. Celui-ci exprime clairement sa volonté d'annuler la séparation entre lui et Dieu —« je nous veux vite »— non pas de façon exclusivement rationnelle, mais bien « en ces lieux divisés », c'est-à-dire en ce corps liminaire dans lequel cohabitent le profane et le religieux.

Mais on se souvient de l'importance accordée à la relation qu'entretenait, dans l'expérience corporelle des origines, le sujet avec la nature. Celui-ci, grâce à sa conscience sensible, parvenait à *traverser*, par effet de porosité, le paysage pour atteindre l'étoile de ses origines. On avait conclu alors que sa perception effaçait les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre son corps et le paysage. Il en serait de même dans cet

extrait : à « ces lieux divisés » qui correspondent, par l'emploi de l'adjectif démonstratif, au corps pris dans son duel entre le sacré et le profane, sont joints nécessairement, par l'emploi du pronom adverbial de relation « où », les « arbres et couleurs ». Le sujet perçoit son corps comme s'il était lui-même « ce paysage », ce que confirme effectivement le vers « que le mal soit à vif et si pur ici-bas », qui inscrit cette même dialectique du profane et du religieux qui ne peut appartenir qu'à la conscience sensible.

Par contre, ce qui est radicalement différent de l'expérience corporelle des origines, c'est que cette porosité n'équivaut pas ici à la reconnaissance de l'être *religieux*. Bien au contraire, celle-ci semble induire une difficulté supplémentaire. En effet, pour faire advenir le « nous », la conscience sensible doit « laver ce paysage de ses pleines ténèbres / et l'en descendre cru de la gorge au poumon », c'est-à-dire qu'elle doit purifier la part profane de son corps de façon à ce qu'elle puisse ensuite se *révéler* sacrée —toujours au sens photographique de faire advenir ce qui est latent. Précisément, par ces deux vers on peut comprendre que la dialectique corporelle du sacré et du profane s'inscrit dans l'espace même du corps : le sujet veut vivre le « corps de gloire », et pour ce faire la conscience doit *descendre* à l'intérieur des « ténèbres » du corps pour tenter d'atteindre la lumière sacrée —à laquelle correspond « la vie » du vers subséquent— qui est la même que la lumière « divine ». Cette lumière sacrée se trouve au centre du corps tel le noyau du fruit, et le profane est cette obscurité corporelle qui la recouvre. Alors que la

strophe se termine par la volonté de purifier ce *fruit* et ainsi en « vérifie[r] sa semence », l'autre débute avec l'adverbe « mais » qui vient mettre en échec cette descente en annonçant l'incapacité du sujet induite par la présence en lui de la mort. Dans les poèmes de Juan Garcia, dont celui-ci constitue un exemple probant, l'existence est vécue sous le mode de l'objection à la thèse, considérée ici fondamentale, du religieux. Telle est la fonction de ces « or » et de ces « mais » que l'on retrouve si fréquemment dans l'œuvre ; conjonctions ayant pour but non d'infirmer la thèse du religieux mais bien de souligner l'ampleur des « ténèbres » profanes qui recouvrent le noyau sacré et lumineux de l'être. Ces ténèbres en effet sont « pleines » : le sujet n'a « que Mort en [s]a lourde mémoire ». La mort enlèverait donc tout souvenir de l'expérience corporelle des origines, s'insinuerait à même ses assises religieuses fondamentales et ainsi caractériserait la substance de ce qui le constitue en tant que *sujet* : la subordination de l'être à l'étoile, qui était en vérité, telle qu'expliquée dans la section précédente, une subordination à la pleine maîtrise de soi-même, laisse ici place à l'assujettissement de l'être à la mort. Au lieu d'assister à la *révélation* de l'identité entre l'être et Dieu, le poème se termine par l'illustration de la force destructrice et séparatrice qu'est la mort.

Dans la section précédente j'ai parlé, à partir de l'étymologie, de la signification du *religieux*. Ici, il nous faudra maintenant parler de ce que j'entends par « profane ». Du latin *profanus*, formé de *pro* « devant » et de *fanum* « lieu consacré, temple », *profanus* signifie proprement « qui est

devant », c'est-à-dire « hors du temple ⁵⁴ ». L'être profane, ici, c'est celui qui, après être entré, par sa conscience, dans le « temple », dans l'espace sacré situé au centre de son corps, en subit maintenant l'exil ontologique. On a affaire tout au long de cette œuvre à une existence privée, *exilée* de ce qu'elle considère comme étant fondamental : cette accession à ce noyau sacré du corps qui, par sa conscience sensible, s'est alchimiquement *révélé* être en identité avec l'univers. Dans cette dernière strophe de l'extrait, comme dans nombre d'autres poèmes dans lesquels s'inscrit cette dialectique corporelle du profane et du religieux, le sentiment de la mort s'oppose à la possibilité même de sa transcendance et fait donc plus que de signifier l'absence de sens : il manifeste l'expression violente d'une existence déterminée, *profanée* par la présence envahissante de la mort. Le sujet porte les marques d'un décalage existentiel en regard de cette transcendance dissoute, expression d'une *détresse* fondamentale à n'être plus *relié* à l'univers. Car précisément la mort *agit* en lui ; présence on ne peut plus *vivante* dans cet extrait, celle-ci le tient, « par delà l'infini », c'est-à-dire au-delà de l'espace-temps cosmique auquel il fut relié, sous son emprise : elle « guide » le poète non vers l'accomplissement intérieur religieux de lui-même auquel il aspire, mais au contraire vers la souffrance extérieure des « plaies » —qui renvoie, par la douleur, au corps non transcendé— et même vers le « doute » de Dieu. « Morts » corporelles qui travaillent donc à rebours du sentiment religieux en « sonn[ant] la frontière », c'est-à-dire en marquant une division, un *seuil infranchissable* séparant le sujet de son centre sacré, le séparant de ses propres aspirations existentielles. Le

⁵⁴ Dictionnaire étymologique de la langue française, *op. cit.*, p.1641.

dernier vers « Ô Dieu c'est de T'aimer que je suis effroyable ! », qui termine également le poème précédent du recueil, exprime avec emphase cette incapacité de la conscience sensible du poète envers sa propre révélation alchimique. Sentiment religieux qui, littéralement, lui *fait défaut*, au sens où l'entend Eliade lorsqu'il parle du « sentiment de sa nullité⁵⁵ » qu'éprouve l'être à l'égard de Dieu : Ô Dieu, pourrait dire Garcia, je suis effroyable parce que je t'aime et qu'ainsi je réalise que je suis, en regard de toi qui es pour moi toute la vie, effroyable de mort, de cette *vilaine* mort qui est plus forte et plus présente en moi que ta présence même...

2.1 Le « pays » de Juan Garcia

Ce sentiment de mort qui s'éprouve comme un véritable exil ontologique n'est pas sans rappeler la notion centrale de l'exil dans l'émergence de la littérature québécoise moderne dont a parlé Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel*. Ne se vivant ni dans le temps ni dans l'espace, la notion de l'exil en littérature québécoise serait intériorisée de la même façon dont se vit l'exil en Occident européen. Citant Naïm Kattan : « l'exil n'est plus un rapport avec l'espace mais une expression de la division de l'être, du conflit entre réel et conscience, acte et théâtralité. L'exil est intériorisé. Il devient une dimension de l'être⁵⁶ ». Il y a certes de cela chez Garcia, qui commence à écrire

⁵⁵ Mircea ELIADE, *op. cit.*:1965, p.14.

⁵⁶ *Op. cit.*, p.47.

justement dans les années suivant la Révolution Tranquille où tout un discours sur l'équation entre exil et modernité littéraire québécoise prend place. Mise à part la thèse de Petra Mertens⁵⁷, on a somme toute peu parlé jusqu'à présent des écrivains migrants de cette période. En deux mots, alors que la singularité des écrivains migrants des années 80-90 s'est avérée telle qu'elle est devenue une catégorie à part en littérature québécoise, les écrivains migrants des années soixante, dont fait partie Juan Garcia, certainement à cause de cette notion de l'exil en quoi ils pouvaient éminemment se reconnaître, ont littéralement fondu leur voix dans le projet même de la littérature québécoise. Comme l'a montré Mertens, le poème de Garcia « Compagnons de la neige », qui explicitement fait référence à Gaston Miron, ainsi que la dédicace du recueil *Alchimie du corps*, « À mes camarades Jacques Brault et Gilbert Langevin », qui souligne non seulement l'amitié mais la lutte commune, illustre bien la solidarité qu'éprouvait le poète envers ses nouveaux compatriotes. Lui qui avait vécu l'exil de son pays natal —le Maroc— et l'exil de ses origines espagnoles —il fut envoyé, comme je l'ai dit, à l'école anglaise avant d'écrire ses poèmes en français— était dès 19 ans très engagé dans la vie littéraire québécoise des années 1960. Au comité de direction de la revue *Passe-partout* en 1965, il avait d'ailleurs francisé son nom en *Jean Garcia*⁵⁸, ce qui

⁵⁷ Petra MERTENS, *La Poésie des (im)migrants (1953-1970)*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université Laval, Québec, mai 2003. Sa réflexion porte entre autres sur le poème de Garcia intitulé *Compagnons de la neige*.

⁵⁸ *Jean Garcia* était assistant-directeur du premier numéro de la revue *Passe-partout* (janvier 1965), dans laquelle on retrouve ses trois premiers poèmes publiés, alors que dans les numéros conjoints 6-7-8 (juin-juillet -août 1965), *Jean Garcia* se retrouve en tête du comité de direction.

montre bien la volonté d'intégration du jeune poète à sa nouvelle société en laquelle, on le suppose, il s'était reconnu.

Par contre, il me semble que ce qui n'appartient pas à Garcia, dans cette notion de l'exil, est la différence qui, en littérature québécoise, accomplit véritablement le passage à la modernité. Pierre Nepveu en parle comme d'

une distinction fondamentale entre exil « involontaire » et exil « volontaire ». [...] La différence (la modernité) intervient lorsque l'exil devient activité, choix d'un sujet libre. Seul l'exil volontaire peut être dépassé dialectiquement, peut fonder un retour⁵⁹.

Assurément, l'exil de Garcia n'est pas volontaire, et le retour est quasi impossible. Le poète éprouve ontologiquement

la terrible moisson de l'exil et celui
qui mesure le ciel dans les yeux de l'enfant
mais nul en cette errance au ras de l'horizon
ici partout par delà les climats et les cris
en moi ne souleva le poids de la Lumière (p.11)

Serait-ce l'une des raisons qui expliquent que, malgré les prix que cette œuvre majeure a pu obtenir lors de sa publication⁶⁰, celle-ci demeure, encore aujourd'hui, largement méconnue, voire quasi rayée de la carte de notre histoire littéraire *moderne* ? Fort probablement, mais ceci ne doit pas exclure ce qui constitue à mon sens la principale raison de cet *oubli* : la présence explicite de Dieu et du religieux, qui a rebuté nombre de lecteurs. En effet, ce à quoi aspire Garcia n'est certes pas caractéristique des aspirations laïques québécoises qui,

⁵⁹ *Op. cit.*, p.51.

⁶⁰ Le Prix de la Revue Études françaises 1971 et, lors de l'édition complète de son œuvre, le Prix Alain-Grandbois 1990.

en rejetant le catholicisme, ont également banni, pendant de nombreuses années, toute trace d'une quelconque aspiration à la transcendance, tout en préconisant l'épanouissement des plaisirs du corps. Peut-être mesure-t-on ainsi mieux le poids de la solitude du poète malgré sa présence active dans le paysage littéraire québécois des années 1960-1970. Car fondamentalement, l'exil de Garcia serait double : exilé de ceux qui se sont trouvés un « pays » dans la voie/voix de l'exil —*Compagnons de la neige* est vraisemblablement ici l'exception qui confirme la règle—, et exilé de son expérience transcendante. À l'encontre de la poésie du pays, de l'édification du pays, Garcia aspire à *retourner* en son « pays » essentiellement *religieux* :

Retourne en ce pays plus ample que tes plaies
où parmi tant de glaise et de larmes suivies
tu fus avant tes yeux rendu à la Lumière (p.13)

Le pays de Garcia, pays on ne peut plus existentiel, c'est l'expérience corporelle qui le relie ontologiquement à l'univers, c'est ce « temple sacré » qui, puisqu'il en est exilé, le détermine en tant que « profane ». Par le corps, cette « rose chair sans fond qui [l]e lie à la Chair (p.14) », Garcia sait qu'il a eu accès à son « pays » cosmique exempt de toute frontière. Le « pays » de Garcia se situe donc aux antipodes du pays de la modernité québécoise telle qu'elle s'est définie dans les années soixante. L'exil de Garcia ne peut être mis sur le compte de la colonisation et de l'aliénation qui ont marqué les oeuvres de Gaston Miron, de Paul Chamberland ou de Hubert Aquin, pour ne nommer que celles-ci. L'exil ontologique de Juan Garcia n'est pas la « désespérance ontologique » de Gaston Miron. En effet, même si « la force de Miron est

d'écrire l'exil comme l'aventure psychique totale d' « un homme debout qui s'insère / dans la fêlure de sa vie »⁶¹ », il faut préciser qu'en apparence semblables, les deux exils poétiques relèvent d'une dynamique foncièrement différente : l'exil de Miron se vit sans pays existentiel préalable, tandis que chez Garcia, c'est l'expérience religieuse préalable —le « pays » du poète— qui détermine, par son *retrait*, son exil spirituel. À la fois plus universel et plus existentiel, cet exil aurait pu se vivre absolument n'importe où. Précisément, il est directement lié à la capacité fondamentalement cosmique de la conscience sensible du poète et ce avec quoi celui-ci est quotidiennement aux prises et qui le définit à rebours tout aussi fondamentalement : le sentiment de la mort *mis à vif* suite à l'exil de son « pays », ce que souligne bien le verbe « retourner » du dernier extrait, qui ouvre et clôt le poème ; répétition qui fait ici figure de prémisse et de fin, au sens de ce qui est tout à la fois commencement inaugural, but et terme.

Le pays de Garcia, c'est donc essentiellement celui du corps transmué, celui des possibilités alchimiques que lui permet sa conscience sensible. Son corps est beaucoup « plus ample », plus cosmique, il le sait pour l'avoir déjà vécu, que ses « plaies » qui le tenaillent, et qui figurent la douleur de vivre. Dès lors incapable de « retourne[r] en son pays », le poète s'abîme dans la conscience de son propre exil ontologique : tourné essentiellement vers Dieu comme en son envers inaccessible, l'être ne voit en lui-même qu'une image du néant.

⁶¹ Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p.56.

2.2 L'œuvre au noir : une « nuit obscure »

Si l'on se réfère à ce que suggère le récit de *La Nuit Obscure*, de saint Jean de la Croix, l'expérience corporelle transcendante vécue par Garcia serait précisément ce qui lui procure, en revanche, ce sentiment aigu de la mort et la conscience de ses tourments. Cette certitude d'être *effroyablement profane* est expliquée par ce mystique chrétien du XVI^e siècle qui affirme que

ce qui tourmente le plus [l'âme], c'est la connaissance de sa misère. Plus clair que le jour, elle se voit remplie d'infirmités et de péchés, et cette clairvoyance est précisément un effet de la grâce que Dieu lui donne en cette Nuit de Contemplation⁶².

Les poèmes de Garcia feraient-ils donc état, dans cette conscience impitoyable de ses « morts moites » de tout à l'heure, d'une expérience mystique particulière de la « nuit obscure » ?

Voici que ta prière est sur le point d'être prise
maintenant que la Mort est l'issue de chacun
et qu'à chaque combat du corps en sa nature
l'homme n'est qu'un témoin du manque de son âme (p.61)

On pourrait en effet croire que celui qui ne voit en lui et en les autres que « la Mort » et le « manque de son âme » traverse, tout comme l'a expérimenté le mystique espagnol, une « nuit obscure », d'autant que la mystique éclaire avec profit la dialectique du sacré et du profane dans ses rapports avec les conceptions de la vie et de la mort. On se souvient que chez Michel Beaulieu la mort représente, telle que le soutient également la thèse de Georges Bataille,

⁶² Saint JEAN DE LA CROIX, *La Montée du Carmel. Première partie (Livres I et II)*. Traduction du Chanoine H. Hoornaert. Buenos-Aires : Desclée de Brouwer, et Montréal : Granger Freres. 1915, p.4.

une voie d'accès privilégiée au sacré. « La mort, dit le philosophe, *rupture* de cette discontinuité individuelle à laquelle l'angoisse nous rive, se propose à nous comme une vérité plus éminente que la vie⁶³ ». La mort, telle que véhiculée dans cette conception du sacré, est le signe le plus probant du sacré en tant que Tout autre, puisque c'est dans la continuité de la mort que ce Tout autre peut surgir : là où j'existe discontinu, je ne peux vivre le Tout autre. Il y a là une conception essentiellement dualiste du phénomène du sacré qui, comme on a pu le voir dans la première section de ce chapitre sur Juan Garcia, ne correspond pas à l'expérience corporelle des origines. Pour le poète, la présence en lui de la mort, loin d'être une « vérité », constitue l'obstacle qui en son corps non seulement *cache* son centre sacré en le recouvrant, mais également l'empêche d'y accéder ; elle va à l'encontre du sentiment mystique d'indivision ou de coappartenance originaire de l'être et du sacré se vivant dans et par la conscience *réveillée*. Dans l'œuvre de Juan Garcia, le sacré et le profane, répétons-le, se comprennent comme le noyau et la chair d'un fruit. Mais la comparaison serait incomplète sans l'opération alchimique : atteindre l'intérieur lumineux signifie également atteindre la lumière « divine », qui se révèle être la même. Telle est la révélation à laquelle nous avait conviés l'expérience corporelle des origines : l'infiniment petit rejoint l'infiniment grand, tout comme le noyau du fruit contient en puissance l'arbre fruitier. À la mort, chez Garcia, correspond donc le *profane*, et à la vie, le *religieux*.

⁶³ Georges BATAILLE, *op. cit.*, p.26.

Mais tout n'est évidemment pas aussi tranché dès lors que l'on joue avec cette frontière floue qui sépare le sacré et le profane. Car s'il est vrai que la présence vivante de la mort est effectivement liée à la *division* de l'être :

Il y a que la Mort divise plus qu'Elle n'use
 et que chaque matin est multiple d'un autre
 même si jour à jour le jeu de vie nous change
 et que l'âme qu'on a est remise en question
 au point que le soleil n'égale plus la nuit (p.70)

il est également vrai que la vie envahie par les souffrances existentielles équivaut à la mort. Chez Garcia, la fin de la vie peut donc parfois être considérée comme un moyen de réaccéder à l'expérience transcendante, de réaccéder à la totalité de son être :

Ta passion pèse unique aux confins de l'éclair
 plus entier que la vie tu vises l'oultre tombe (p.20)

La « passion » fait vraisemblablement référence ici à celle du Christ : l'exil ontologique est tel qu'il fait entrevoir « l'oultre tombe », au bout du chemin, comme une libération des souffrances. Car si le sujet a dans sa vie la possibilité d'accéder à son centre où se révèle l'indivision originaire sacrée, la mort semble dans cet extrait être perçue comme étant le moment où cesserait la « passion », où cesserait le duel entre le sacré et le profane, où le poète, véritablement, accéderait à ce qui est « plus entier », c'est-à-dire au sacré. En intervertissant les significations usuelles de la vie et de la mort, et apparemment faisant sien le célèbre aphorisme d'Euripide, —« Qui sait si la vie n'est pas la mort / Et si la mort n'est pas la vie ? » —, Garcia ne rejoint-il ainsi pas les assertions de Bataille quant à la conception dualiste du sacré ?

Qu'importe ce qui fut hors caste dans ton sang
et ce qui par ton cœur prolongeait la ténèbre

qu'importe aussi le temps que tu ne comptes plus
maintenant que tu meurs loin du centre de toi

tu porteras toujours le signe du feu natal
qui est le tout de vivre et le rien de la vie (p.63)

Ce « feu natal / qui est le tout de vivre » qui subsiste même si le sujet « meur[t] loin [de son] centre » ne peut rejoindre la conception dualiste du sacré chez Bataille. Dans l'œuvre du poète, la mort ne s'entrevoit pas comme ce seul moment ultime où se vit la continuité de l'être, pour reprendre l'expression du philosophe :

Je ne veux pas mourir comme on meurt en novembre
avec ce rien de nuit qui nous remplit les yeux
et cette fin du monde au bout de nos regards (p.69)

La mort ne peut constituer l'aboutissement de la quête *religieuse* du poète, mais elle se retrouve bel et bien sur le chemin qui y mène en tant que « nuit obscure » à traverser. Nuit obscure issue de son corps *profané*, mais recelant ce noyau lumineux qu'est le sacré, nuit qui tire justement sa difficulté du fait d'anéantir quelquefois en l'être toute *lueur* d'espoir. La dialectique corporelle du sacré et du profane dans ses rapports avec la vie et la mort chez Juan Garcia, plutôt que d'être comprise à l'aune de la compréhension dualiste du sacré telle que véhiculée par Georges Bataille qui postule « l'impossibilité pour l'être humain de « devenir tout », de réintégrer son unité essentielle avec

l'Un⁶⁴ », peut être plus fructueusement associée à l'alchimie sotériologique. Car il y a en fait équivalence entre la première phase du processus alchimique, l'œuvre au noir, et « la nuit obscure » :

la phase de putréfaction, de « noir » par laquelle passe la Pierre philosophale, désigne en réalité l'état spirituel que saint Jean de la Croix appelait « la nuit noire de l'âme », état négatif où l'homme mesure son indignité, mouvement de descente où l'individu croit toucher le fond de l'abîme, mais qui est nécessaire à la progression ultérieure⁶⁵.

De même chez Garcia, dans ce même mouvement de descente auparavant souligné, le sujet réalise qu'il a *tout* à laver pour atteindre son noyau sacré, pour revivre l'expérience corporelle des origines. Incapable de revivre ce lien existentiel religieux se révélant entre lui et l'univers, il se perçoit comme vil en regard de l'or spirituel que son corps recèle sans pour autant y avoir accès. Et en cela donc, le sentiment de la mort chez Garcia ne peut se comparer à celui de Michel Beaulieu : alors que chez ce dernier le sentiment de la mort renvoie à l'indifférence, voire à l'anesthésie du sujet, chez Juan Garcia, il s'agit plutôt d'une souffrance existentielle aux antipodes de ce qu'on aspire à revivre, à *être*. La quête *religieuse* de Garcia comporte donc un tout autre revers : en lieu et place de la plénitude du « corps de gloire » recherché, le poète fait face à ce qui semble son incapacité de dépasser cette première étape alchimique qui pourtant avait été transcendée lors de l'expérience corporelle originaire :

Me voici maintenant au niveau de la nuit
sans espace ni lieu où maintenir mon corps
sinon dans ce néant où l'homme s'est nié
ne pouvant que palper son cœur dans l'infini (p.57)

⁶⁴ Roger MARCAURELLE, « Mystique et paradoxe, lecture et paradigme », *op. cit.*, p.55. L'expression entre guillemets est de Georges Bataille.

⁶⁵ Serge HUTIN, *L'Alchimie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1951, p.92-93.

Lors de sa propre « nuit obscure », le sujet reste, en regard de « l'infini », avec la conscience de son « néant » qui constitue l'envers même de ses aspirations. C'est donc cette même conscience, qui auparavant lui avait permis de vivre l'accession religieuse à l'univers, qui le détermine en tant que « profane », c'est-à-dire *exilé*. Conscience aiguë qui, comme on le voit dans le prochain poème, joint à la perception de la continuité de la nature celle de la mort, soustrayant ainsi l'être à cette continuité :

Ô
 la terre calculée chaque fois pour la bête
 ô
 sache qu'il est dans le vert la moitié du soleil
 et que les feuilles poussent au-devant de la soif
 vide présent allumette des arbres
 savant que tout émeut jusqu'aux champs de trèfle
 dans le jaune l'oiseau fait des cimes solaires
 ô
 oiseau poisson éléments dans la chose
 je suis capitaine bateau et l'avril est en berne
 toute saison revient dans les lilas
 il dure au ciel une salve d'oiseaux (p.41)

Dans ce *paradis* qu'est non pas le ciel mais la terre, là où l'animal est *relié* au monde, le sujet se définit comme un « capitaine » : celui qui par la tête (capitaine vient du latin *caput*, « tête ») est aux commandes du monde et qui vit le deuil et la détresse alors que le mois d'avril est pourtant signe de renaissance. Le fait d'être humain, le fait de nommer et de se nommer, de dire « je suis », le soustrairait-il à ce paradis terrestre ? Si ce n'était du « savant que tout émeut », on pourrait facilement conclure que le *péché originel* est la conscience, et que tout est d'ores et déjà trop tard —ou trop tôt ! — comme le sous-entend la conception dualiste du sacré lié à la mort. Mais justement, il y a

cet autre qui vit l'expérience religieuse de l'être au monde. En qualifiant celui-ci de « savant », Garcia montre au contraire une planche de salut : son absolue conscience, ses connaissances et sa sagesse qui procurent la perception de l'unité entre l'horizontal et le vertical, le terrestre et le céleste : «sache qu'il est dans le vert la moitié du soleil / et que les feuilles poussent au-devant de la soif». Lui « que tout émeut jusqu'aux champs de trèfles » présente également une autre vérité qui me semble essentielle à l'éclosion du sentiment religieux : celle de vivre dans l'émotion, dans le corps tout entier, cette sagesse par laquelle l'essentielle *humilité* trouve sa raison d'être et son épanouissement dans le plus accessible de la terre. *Humilis* n'est-il pas d'ailleurs directement dérivé de *humus* ? En d'autres mots, le savant ici, à l'image du mystique et de l'alchimiste, vit, par l'intermédiaire de la nature, une expérience qui l'*émeut* ; contrairement au capitaine, il voit et ressent *toute* la beauté du vivant et fait donc une « expérience intérieure de l'expérience extérieure ». Étymologiquement, le verbe émouvoir signifie « mettre en mouvement ». L'émotion que procure même le plus infime de la nature met le savant *en mouvement* : elle lui permet d'échapper à sa propre réification, à ses propres remparts de définitions et d'habitudes rassurantes. Plus exactement, elle lui permet d'« *ex-ister* ». *Existere*, du latin, veut dire « sortir de » : l'émotion ressentie face à la nature le fait « être » en le faisant sortir de ses limites usuelles. Michel Hulin a bien résumé cet événement :

Une certaine forme de réalisation mystique est alors très proche : celle où le sujet prendrait conscience qu'en son ipséité essentielle il est, de droit, établi au même niveau de réalité que ces eaux, ces montagnes, ce

soleil —que ces choses ne peuvent pas davantage exister séparées de lui que lui d'elles et qu'ainsi un pacte éternel le lie à la *physis*⁶⁶.

Telle pourrait être à mon sens l'approche la plus simple de cette « expérience intérieure de l'expérience extérieure » que vit ici, par son émotion, le savant, alors que le « capitaine » semble pour sa part confiné à vivre l'exil ontologique du deuil et de la détresse. Exil qui met en lumière le conflit existentiel du poète entre ce qu'il sait être ses propres potentialités humaines d'*ex-istence* par le biais de la nature et ce qui l'en soustrait, le sentiment du deuil, lequel obscurcit la perception qu'il peut avoir de ce *paradis terrestre* :

Or sur ces étendues épaisses de la Mort
où bute l'horizon en cadence et cruel
je me devine inerte dans mon sang
moi qui dessus la cendre survécus au soleil
et tremblais de mémoire à même mes racines (p.10)

En fait, c'est le désir effréné de l'infini qui sape la capacité d'accès à la plénitude qu'offre la terre, comme si par sa faute le sujet était dorénavant aveugle devant l'émotion que pourrait lui procurer, contrairement au « savant que tout émeut », la beauté du vivant. On assiste ici à un aspect déterminant de la « nuit obscure » telle que l'a relatée saint Jean de la Croix, l'état de manque :

Tire-moi de cette mort,
Mon Dieu, et donne-moi la vie ;
Ne me tiens pas entravée
Dans ce nœud si rigoureux ;
Vois que de te voir je languis
Et mon mal est si entier
*Que je meurs car point ne meurs !*⁶⁷

⁶⁶ Michel HULIN, *Op. cit.*, p.82.

⁶⁷ « Strophes de l'âme qui languit de voir Dieu ». *Dans une nuit obscure. Poésie mystique complète*. Paris : Librio, 2001, p.77.

En effet, l'exil ontologique s'apparenterait ni plus ni moins à l'état dans lequel peut se retrouver le toxicomane. La comparaison paraît de prime abord choquante, mais elle révèle mieux que jamais l'état insoutenable dans lequel se trouve le sujet. Juan Garcia s'apparente ici à ceux qui expérimentent les « paradis artificiels » et qui, ensuite, basculent dans l'état inverse faute de ne pouvoir réexpérimenter cette béatitude :

Qu'est-ce que cette nuit réduite à son néant
où l'homme ne sait plus les lois de la formule
[...]
et dont nul œil de Dieu n'éclaire les coulisses
tant le deuil fait partie du domaine des morts

C'est la nuit sans appel que prépare le mal
et dont la seule issue est au sortir du corps
dont la seule rançon est la perte de vie
parce qu'il n'y a plus de salut qu'hors de soi (p.71)

État d'esprit qui, répétons-le, trouve son équivalence chez les alchimistes. Carl Gustav Jung, dans son analyse d'un traité alchimique, relate en effet que « les « ténèbres de notre esprit » coïncident ainsi sans erreur possible avec la *nigredo* ; l'auteur ressent ou vit le stade initial du processus alchimique comme identique à sa propre condition psychologique⁶⁸ » :

Ô Dieu j'ai les yeux clos depuis tant de ténèbres
que mon corps est troublé de la moindre étincelle
[...]
je cherche dans mes mains l'aumône du matin
et malgré le maintien que Tu as de mon âme
comme je n'y sens qu'une chaîne de plus
j'en couvre mon visage au point de le quitter (p. 52)

L'accession originare à l'infini, on l'aura compris, n'est pas tant disparue qu'inaccessible parce que le sujet a les « yeux clos ». C'est-à-dire que le

⁶⁸ *Op. cit.*, p.350.

drame ne se joue pas en terme d'un exil imposé par quelque instance extérieure, mais bien en terme d'incapacité, d'inaptitude de la conscience sensible à *révéler* le sujet à lui-même. On le voit bien ici, tout comme dans l'autre extrait : ce n'est pas Dieu —en tant que possibilité de plénitude salvatrice— qui est absent, puisqu'il est rattaché à l'être par « le maintien qu'[il a] de [son] âme », mais bien le sujet qui, impuissant à voir en cette attache une voie vers une possible libération, le sent au contraire comme une « chaîne », laquelle entérine l'absence d'alchimie. Tout comme « [s]es mains », qui proposent une figure du recueillement physique du lumineux mais qui, du même souffle, inscrivent leur impuissance. Présence corporelle qui s'offre ici comme possibilité de transcendance, les mains *peuvent* illuminer le sujet de ce qu'elles reçoivent, les mains peuvent le *relier* à la lumière. Mais voilà, cet autre « mauvais pauvre⁶⁹ » qu'est Garcia ne peut rien retenir de l'aumône. « L'aumône du matin » : quête du pauvre, de l'absolu démuné. Car y a-t-il plus démuné que celui qui ne peut contenir ce don universel qu'est la lumière sur le monde et qui plus est, couvre de ses mains ses yeux, étant ainsi seul responsable de son incapacité à voir et à vivre ? Telle est ici la teneur de l'affrontement de ses propres forces obscures, tel est l'effrayant constat de la conscience sensible : un corps —précisément ici des mains— que le sujet sait

⁶⁹ Pierre Popovic a également souligné, par un autre biais, la parenté de lettres entre Juan Garcia et Hector de Saint-Denys Garneau : « L'ère des génocides techniques et des institutions froides [...] se détourne de la sorte de la *seule* question. Aussi n'est-il pas surprenant que cette écriture prenne le parti des démunés et des laissés pour compte de la société : la misère est à la fois dénoncée comme production sociale et assumée dans un autre registre, sans la moindre vantardise, comme la seule situation permettant d'échapper au mensonge général. Le « *mauvais pauvre* » de Saint-Denys Garneau rencontre l'un de ses frères de lettres, plus emporté, plus lyrique, mais tout aussi intrançais dans la métaphysique veuve qui le tracasse ». Cf. Pierre POPOVIC, *art. cit.*, p.10.

avoir « alchimiquement » vécu la lumière, mais qui dorénavant empêche d'y accéder: L'état mystique chez Garcia prend la couleur d'un conflit existentiel : le sujet prend conscience des forces qui l'habitent et qui le définissent bien malgré lui :

Or je ne veux point vivre en amont de ma vie
ni prier le soleil d'un surcroît de lumière
tel ce mime de moi cassé dans ses genoux (p.69)

L'œuvre de Garcia témoigne d'une vision de l'être essentiellement en marge de lui-même. « Nous ne sommes pas contemporains de nous-mêmes⁷⁰ », note fort justement Jacques Brault dans l'essai qu'il consacre à Garcia. Tel que le perçoit Garcia, nous ne coïncidons pas avec nous-mêmes car nous vivons notre vie loin de ce qui lui donne un sens, nous ne sommes pas à la hauteur de nous-mêmes, de nos capacités humaines de transcendance. Nous, cette communauté d'êtres directement interpellés par le poète :

Hommes dit-il enfin en vous tout est absence
vous n'avez pas fermé les cendres sur le feu
vous avez laissé choir votre sang sur le sol
et sans ensemer vos poumons d'un air libre
vous avez trébuché dans votre vérité
comme on refuse un pauvre en lui rendant sa main (p.77)

Il est évident ici que la cause à laquelle *Jean Garcia* prête sa voix ne peut être que celle de la transcendance. Même l'image du pauvre, que l'on a vu être celle du poète, est ici employée pour dénoncer l'attitude humaine face à sa propre « vérité ». Ce qui rejoint les propos de Jean Baruzi sur saint Jean de la Croix :

⁷⁰ In Juan GARCIA, *op. cit.*, p.85.

Nous entrevoyons maintenant le drame de la nuit obscure : absorption douloureuse dans l'abîme de notre moi et, plus profondément encore, dans l'abîme du moi. Lorsque l'âme « voit ouverts l'enfer et la perdition », elle aperçoit le drame humain tout entier, et non seulement le sien propre⁷¹.

Le drame humain, c'est l'absence d'accès à l'infini, c'est la distance infranchissable entre soi et Dieu qui pourtant est latent en soi, c'est conséquemment vivre « en amont de sa vie ». Ainsi, dans « cette longue halte avant ce que tu es (p.19) », le poète s'abîme dans la conscience de son propre néant —cet envers exact de l'infini cosmique que l'on pourrait illustrer à l'aide de la métaphore du *négatif* photographique—, lequel néant, à l'instar de l'humanité, lui ferme le monde et donc également l'accès à la totalité métaphysique de son être.

⁷¹ Jean BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Paris : Alcan, 1931, p.595.

*Obscurum per obscurius
Ignotum per ignotius*
Devise alchimique

Vers l'obscur par l'obscur
L'inconnu par l'inconnu

*Enquêtant sur eux-mêmes
les Poètes surent découvrir
par leur réflexion
le lien de l'Être dans le non-être.*
Rg Veda, X, 129, 4

3. La Traversée de la folie

Ce constat désespéré auquel fait face Juan Garcia, constat issu de la conscience de cette force surgie de son propre abîme ne s'inscrit pas dans l'œuvre en tant que finalité de la quête de sens du poète. Bien au contraire, comme je l'avais déjà souligné dans la section précédente, si l'on tient compte du processus alchimique dans lequel s'engage le poète, il en constitue pour ainsi dire la première étape. Tout à l'opposé de la démarche du poète Michel Beaulieu, qui face à son propre abîme met de l'avant une exploration intense des sensations cherchant à se secouer de sa torpeur et à se faire revivre par un incessant *recouvrement* de son vide, Juan Garcia y plonge tout entier : c'est, comme on l'a vu, l'expérience de la « nuit obscure », nuit noire de la conscience dans laquelle le sujet va jusqu'à douter, à perdre la certitude de s'être engagé dans la « bonne » direction, celle, bien sûr, de la plénitude alchimique :

Ô Dieu je ne sais plus s'il faut vider mon corps
 et y plonger entier jusqu'au pardon de l'aube
 afin de protéger ce qui bat en silence (p.8)

Malgré l'incertitude issue de la souffrance existentielle, Garcia *sait*, tout comme le proclamait également Saint Jean de la Croix, que « la Nuit Obscure [est pour lui la] *seule* route menant à Dieu⁷² ». C'est de cette « route » dont il sera question ici, cette « traversée de la folie » accomplie dans la pure solitude qui forme l'essentiel du projet poétique de *Corps de Gloire*, traversée qui s'inscrit en tant que descente de la conscience vers le « centre sacré » du corps, et qui est décrit dans les poèmes comme un « passage » :

Ô Toi qui me condamnes à errer dans mon corps
 comme sur une grève et sous l'ombre
 assume sans frémir de Ton haut paysage
 celui qui maintenant doit franchir le silence
 et retourne ici-bas aux sources de ses veines
 car il est dit que l'Homme en tout homme naîtra
 de son propre passage entre les eaux du Fleuve (p.10)

« Et retourne ici bas aux sources de ses veines »... Le verbe « retourner », on l'a déjà vu dans un extrait de la section précédente : « Retourne en ce pays plus ample que tes plaies ». Une exacte équivalence peut être établie entre ces deux vers : le sujet « profane » veut accomplir la descente en son corps jusqu'à son centre sacré, et ce centre qui le transcende infiniment est désigné par « pays » ou ici par les « sources » ; l'un et l'autre précisant le lien qui unit, par le corps, le sujet à Dieu, ce qui ainsi souligne l'origine divine dont il est coupé. Celle-ci peut être comprise notamment à l'aide des propos de Mircea Éliade, déjà cités, sur la notion du seuil : « le seuil est à la

⁷² Gérard de SAINT JEAN DE LA CROIX, *op. cit.*, p.5. C'est moi qui souligne.

fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré⁷³». De même, dans les trois premières strophes du poème, l'accent est d'abord mis sur la distinction, voire l'opposition entre le sujet « sous l'ombre » et Dieu, qui est juché dans le « haut paysage ». Pour que s'efface cette opposition et que se révèle son origine divine, le sujet « doit franchir le silence » et effectuer le « passage entre les eaux du Fleuve », lesquelles séparent le monde profane du monde sacré. Lorsque le sujet profane atteint l'autre rive, « l'Homme », c'est-à-dire le divin, peut alors se découvrir en lui. Mais ce « Fleuve » est celui de la « nuit obscure » ou, pour reprendre la symbolique de la mythologie grecque, l'Achéron : le Fleuve des enfers. Le chemin vers la révélation alchimique suppose donc une traversée du corps, de l'envers exact de ce à quoi le sujet aspire, et ne peut se vivre que telle une véritable *expérience* au sens étymologique latin de *ex-periri*, une traversée d'un danger : « L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'*expérience* est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger⁷⁴ ». Son « passage entre les eaux du Fleuve » met le sujet face à l'éventualité d'une perte totale de ses repères, expérience qui, en revanche, offre la seule voie d'accès possible à la *révélation corporelle* de Dieu, ou autrement dit au « corps de gloire ». La poétique du corps de Garcia ne s'inscrit donc pas en terme d'exploration des sens, des sensations, comme chez Beaulieu, mais bien en terme de quête

⁷³ Mircea ELIADE, *op. cit.*: 1965, p.24.

⁷⁴ Roger MUNIER, cité par Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgois, 1986, p.31.

proprement religieuse *du* sens fondamental de l'existence. C'est-à-dire que selon Garcia, l'accession à ce sens fondamental n'est possible que par la mise à l'épreuve du sujet dans une traversée qu'il entreprend au plus profond de son corps :

et je me dis encore : donne espace à ton corps
la lueur naît de l'ombre et l'ombre l'élargit (p.9)

Vécue en tant qu'immersion dans le fleuve de la mort existentielle, la quête de sens par le corps de Juan Garcia s'inscrit dans un mouvement de descente, dans une traversée intérieure périlleuse —car au risque de sa propre vie, sinon de son équilibre vital ; unique *possibilité* de transmuier le non-sens en sens, le sentiment de la mort en Vie.

3.1 La question de la division de l'être

Cette traversée alchimique qui se donne à lire tout au long du recueil *Corps de gloire* me semble concorder avec la définition que donne Octavio Paz de « l'antique sentier » :

l'identité ultime entre l'homme et le monde, la conscience et l'être est la croyance la plus ancienne de l'homme. Toutes nos entreprises sont en quête de l'antique sentier, de la voie de communication oubliée entre les deux mondes⁷⁵.

On le sait, la conception du *religieux* chez Juan Garcia est essentiellement non dualiste, ce vers quoi tend également cet « antique

⁷⁵ Octavio PAZ, *op. cit.* :1965, p.135.

sentier ». Jusqu'à présent, on a vu que la conscience —et précisément la conscience sensible— permettait la révélation de cette identité entre le sujet et son origine divine. Mais comment cette conscience peut-elle également être responsable, après coup, de sa nuit obscure ? Justement parce qu'elle peut également lui révéler sa « misère », comme le dit Saint-Jean de la Croix. De nouveau sur le chemin de « l'antique sentier », en quête de la transformation de son corps en corps de gloire, le sujet réalise effectivement qu'un clivage entre lui, qui *vit* la mort, et Dieu, qui *incarne* la vie, agit tel un obstacle à sa révélation *religieuse*, clivage qui à mon sens constitue *l'expérience* même de la traversée alchimique :

Il se divise en deux pour être son miroir
mais il ne fait serment qu'à l'eau de son image (p.64)

Ou ailleurs :

Il y a que la Mort divise plus qu'elle n'use
et que chaque matin est multiple d'un autre (p.70)

Ce clivage entre l'être et Dieu que l'on peut relever dans maints passages de *Corps de gloire* aurait, aux yeux du sujet lui-même, une valeur initiatique. C'est-à-dire que ce « passage entre les eaux du Fleuve », représenterait littéralement un *rite de passage* lui permettant de changer d'état, de régime ontologique :

mais ne crains pas ce cœur qui te guide en tes lèvres
et verse à ton insu ton message de mort
délié de ton corps descends au creux des âges
[...]
et fais en ton tréfonds une demeure immense
pour celui qui déchiffre ici-bas la Lumière (p.15)

Rappelons pour l'essentiel les trois principales phases initiatiques du processus alchimique : l'œuvre au noir symbolise la mort du néophyte, l'œuvre au blanc, sa résurrection, et l'œuvre au rouge, son établissement dans le nouvel état spirituel. Si la résurrection —l'œuvre au blanc— correspond à cette identité, que révèle la conscience, entre le sujet et son origine cosmique et divine, il me semble logique que la première étape de ce processus, l'œuvre au noir, soit déterminée eu égard à la condition mentale préliminaire de celui qui s'y engage. L'alchimie souligne en effet que « l'œuvre et son but dépend[ent] très largement d'une condition mentale⁷⁶ ». Dans *Corps de gloire*, l'épreuve du « passage entre les eaux du Fleuve » me semble ne pouvoir qu'être à la hauteur de cette lucidité hors du commun par laquelle le sujet a vécu l'expérience corporelle des origines. L'épreuve initiatique de l'esprit, si elle a quelque valeur, devrait donc nécessairement le confronter au revers de cette même lucidité. C'est du moins l'expérience qu'en a fait le poète soufi Rûmî : « Tu as dit : « Il me faut une créature raisonnable. » / Celui qui t'a vu peut-il garder sa raison ?⁷⁷ ». Les alchimistes spécifient également que

la teinture ou eau divine est loin de n'avoir qu'une action curative et ennoblissante, mais que la préparation peut aussi agir comme un poison mortel qui pénètre les corps de la même façon que l'esprit (*pneuma*) pénètre la pierre⁷⁸.

Pour Garcia, cette traversée alchimique n'est effectivement pas sans conséquences. La conscience de ce clivage entre le sujet et Dieu ou l'univers

⁷⁶ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.337.

⁷⁷ Djalâl-od-Dîn Rûmî, *Rubâi' yât*. Paris : Albin Michel, coll. « Spritualités Vivantes », série Islam, 1987, p.163.

⁷⁸ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p. 382.

ne peut que lui rendre manifeste non pas tant la non-coïncidence avec Dieu qu'avec lui-même. Car si l'union parfaite avec Dieu et l'univers à laquelle il aspire fortement désigne l'accession consciente à la totalité de l'Être, en revanche, l'absence de cette union, manifeste dans l'épreuve initiatique de la traversée alchimique, s'inscrit dans l'œuvre tel un fossé quasi abyssal le séparant de ses aspirations religieuses. Chez Garcia, dressé l'un contre l'autre, cohabitent un « ce que je suis » et un « ce que je désespère être » ; dualité profonde qui intimement le définit, et qui se retrouve notamment dans le poème « Nerval ». Il ne peut y avoir ici aucun doute quant à l'allusion à la folie de ce poète français : lors de sa première publication dans la revue *Liberté*, ce poème s'intitulait éloquentement « Le fol » ; il mérite d'être repris entièrement, étant considéré ici comme l'une des clefs de voûte de la traversée alchimique de Garcia :

22. NERVAL

La Reine m'a repris dans le rôle du Roi
ne suis-je point celui dont la tête est en deux
et qui rêvait d'un cloître où terminer la Mort
avant de n'être en lui qu'une borne de plus

J'ai limité longtemps la terre à l'horizon
et j'ai marché en vain jusqu'au premier matin
mais nul ne m'a voulu en vigie sur la vie
hors Celle où je puisais l'eau natale du monde

Qui m'a volé ce cri qui me portait ailleurs
en me laissant en laisse avec ce que je suis
par éclipse du cœur dans toute la poitrine

Je sais qu'Elle est encore aux confins de l'Étoile
et que parfois la nuit me livre Son rayon
là même où je sommeille au niveau de mon âme (p.65)

Entrons d'abord dans ce poème par la troisième strophe, dans laquelle est décrit l'exil ontologique de Garcia, exil issu du vol de son « cri qui [l]e portait ailleurs ». N'étant plus capable dorénavant d'être porté par la force de sa propre voix, d'être propulsé par sa conscience en dehors des limites de l'horizon, le poète ne peut que se trouver *vilement attaché* à lui-même, « en laisse avec ce que je suis ». Dès lors, il se définit par une soustraction : non pas celle provenant de la mort de l'étoile⁷⁹, mais plutôt celle résultant de l'« éclipse » de son propre cœur (le lieu par excellence, comme on l'a vu dans la première partie de ce chapitre, où peut se retrouver l'étoile⁸⁰), le laissant ainsi en deçà de lui-même. Et qui donc est responsable de ce vol existentiel ? « La Reine », dont le nom d'entrée de jeu amorce le poème, celle-là même qui le subordonnait, en seconde strophe, à la « vigie sur la vie ». Reine qui par son règne sur le « Roi », c'est-à-dire sur le sujet, ne peut être autre que « la folie », pouvant être définie ici comme l'envers de l'esprit cartésien. Le poème ferait donc état d'un dédoublement de la conscience en deux camps opposés. « Ne suis-je point celui dont la tête est en deux », se demande d'ailleurs Garcia. En d'autres mots, la conscience *altérée* du poète est cela même qui lui donne la capacité de vivre l'expérience corporelle des origines, ce que présentent les trois derniers vers du poème dans lesquels le poète affirme qu'un lien lie la folie et l'étoile. C'est en effet par la folie que le sujet « puisai[t] l'eau natale du

⁷⁹ C'est pourtant de cette façon que le décrivait Gérard de Nerval dans *El Desdichado* : « Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé / porte le Soleil noir de la Mélancolie », « El Desdichado », in Gérard de Nerval, *Les Filles du feu. Les Chimères*. Paris : GF-Flammarion, 1965, p.239.

⁸⁰ On s'était alors penché sur un extrait du poème 11 : « Dicte-moi dans le cœur une carte du ciel / pour que je sois partout un sujet de naissance / et qu'il n'y ait de doute quant au lieu de l'étoile ».

monde », et cette « nuit » essentielle à la perception de l'Étoile ne peut, en revanche, que lui être constitutive : la conscience *altérée* lui ouvre —ou l'ouvre à— son propre abîme, cet exact envers cosmique qui provoque la crise existentielle de l'absence de coïncidence avec soi. On a affaire ni plus ni moins à un cercle vicieux : la maîtrise cosmique de l'être, manifestement, est liée aux capacités de conscience propres à la folie, mais si cette capacité de conscience lui révèle son absence de coïncidence avec l'univers, le sujet ne peut que tragiquement ressentir un décalage existentiel, un dédoublement identitaire qui ne peut être autrement décrit que par la présence vivante en lui de l'abîme de la folie. Redisons-le autrement : si la capacité de folie du poète lui permet d'être « port[é] ailleurs » (3^e strophe), c'est parce qu'il *maîtrise* la puissance de son esprit. Inversement, s'il ne la maîtrise pas, cette puissance de l'esprit se retourne contre lui. Tel un jeu d'échecs, la folie prend ainsi le dessus et l'*assujettit* à sa propre puissance. Et l'image du jeu d'échec sied ici parfaitement pour illustrer les pouvoirs dangereux de la Reine en regard de ceux, bien maigres, du Roi, d'autant plus que le « rôle du Roi » met l'accent sur l'artifice, sur le personnage joué plutôt que sur une qualité intrinsèque de l'être. « Échec ! », pourrait dire la Reine. Garcia sait que la puissance de la Reine peut lui faire perdre son équilibre et le mettre en position d'« échec et mat ». Traversée périlleuse qu'exprime le poème, lequel inscrit d'abord les marques de la folie, voie décrite dans les trois premières strophes, mais s'ouvre non sur le religieux, mais sur sa *possibilité*, voie porteuse d'espérance. Le poème

« Nerval » fait donc état d'un combat où lucidité et délire s'affrontent, tel un être traversant l'abîme sans *garde-fou*.

Ce combat intérieur gagnerait certainement à être lu à la lumière de la réflexion et de la question que posait Sudhir Kakar à propos de la différence entre l'expérience mystique et la folie :

la question n'est pas celle de la nature chaotique de l'expérience mystique, qu'elle soit ou non chaotique, mais celle de la capacité qu'a le mystique à créer un *ordre* suprême à partir du chaos apparent.[...] Comment le mystique se rend-il maître de sa raison autant que de sa folie, tandis que le schizophrène en demeure l'esclave ?⁸¹

Ce combat intérieur, qui par ailleurs rappelle — quoique dans un autre registre— ceux qui abondent dans l'œuvre de Gilbert Langevin, je le comprends encore une fois à l'aune de la double spécificité du sujet chez Garcia : à la fois maître de sa conscience et assujetti à « l'Étoile » que l'on voit ici être directement liée à « la Reine » : la folie. Assujettissement que l'on a vu éminemment salvateur, mais qui tout autant peut déstabiliser le sujet à un point tel qu'il peut lui faire perdre son équilibre mental. Double modalité qui ne va pas sans rappeler les paroles du Zarathoustra de Nietzsche qui proclame que : « ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un *passage* et une *chute*⁸² ». ' Dans *Corps de gloire*, la traversée du poète le révèle à la fois passage et chute, sens et non-sens, soit encore une fois doublement *sujet* : subordonné à sa folie et

⁸¹ Catherine CLÉMENT et Sudhir KAKAR, *op. cit.*, pp.110-111.

⁸² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le Club Français du Livre, coll. «10-18», 1982, p.14.

maître de sa conscience. L'œuvre s'inscrit dans ce rite de passage où se confrontent l'une et l'autre détermination de l'être l'atteignant dans ses plus intimes retranchements. Et bien sûr, le fait d'aborder la traversée alchimique de Garcia sous l'angle d'un combat intérieur entre la lucidité et la folie, combat manifeste dans le poème *Nerval*, permet d'en déterminer, au terme de l'épreuve initiatique, les deux éventuels aboutissants : l'expérience religieuse, qui unit l'être à Dieu et à l'univers, ou la division quasi schizophrénique de l'être. Car le sujet doit se défaire de son port d'attache, c'est-à-dire de sa conscience rationnelle, pour retrouver ce que Paz nomme « la voie de communication oubliée entre les deux mondes⁸³ ».

Comment s'effectue donc ce passage de l'un à l'autre « monde » que sont la dualité de l'être et l'expérience de son unité *religieuse* ? Il faut d'abord comprendre que la « division » du sujet chez Garcia correspond, sous un mode exacerbé, à la souffrance proprement existentielle liée à la dichotomie constitutive de toute vie humaine : ce qui est bon et ce qui est mauvais, la vie et la mort, ce que l'on désire et ce que l'on rejette, divise, dans une infinie variété de tons et de formes, chaque existence. C'est cette dichotomie fondamentale de l'être amplifiée chez Garcia qui, dans le rite de passage alchimique, doit être surmontée, transcendée, au profit d'une *Joie* totale qui résorberait en elle-même toute souffrance. Dans une analyse très fine de l'existence humaine fondamentale, Michel Hulin a admirablement bien rendu cet « horizon de toute expérience humaine » :

⁸³ Octavio PAZ, *op. cit.*: 1965, p.135.

la joie spirituelle, en effet, ne se nourrit pas directement, à la différence des joies empiriques, du déclin d'une souffrance empirique antagoniste. Elle se nourrit du déclin de la pertinence du clivage naturel de l'expérience en agréable et désagréable⁸⁴.

C'est la terrible prise de conscience du « fardeau », cette « douleur subtile inhérente à toute forme de vie structurée par la dichotomie affective fondamentale⁸⁵ » qui, chez Juan Garcia, jaillit lors de *l'expérience* de la traversée alchimique, et c'est donc cela même qui doit être transcendé. Mais à ce désir de transcendance s'oppose une angoisse existentielle qui chez Garcia constitue l'épreuve initiatique par excellence : l'angoisse d'être *totale*ment dépaycé, déstabilisé devant la résorption de ce clivage sur lequel tout être et donc a fortiori lui-même s'est forgé son *identité* :

L'angoisse est ainsi la compagne permanente du mystique, lequel, en tout état de cause, ne peut accéder à l'extase qu'en la surmontant. Par là, justement, s'explique la parenté profonde, attestée par d'innombrables témoignages et observations, du mysticisme et de la folie. La quête de l'extase est un jeu entre tous dangereux : [...] celui qui ne peut ni continuer à porter le fardeau ni le déposer est voué à sombrer dans une forme ou une autre de folie. Inversement, une folie, non pas « guérie » au sens de normalisée, mais maîtrisée grâce à une confrontation réussie avec l'angoisse, est susceptible d'ouvrir une porte sur le monde de l'extase.⁸⁶

Une confrontation volontaire avec l'angoisse existentielle de la perte de soi, ce qui ici fonde l'épreuve initiatique par excellence de la traversée alchimique, tel serait le principe constitutif de « La Transmutation ». La plongée dans le corps, qui auparavant avait permis à Juan Garcia de transcender sa réalité phénoménale « profane », ne va pas ici sans une

⁸⁴ Michel HULIN, *op. cit.*, p.245.

⁸⁵ *Op. cit.*, p.252.

⁸⁶ *Op. cit.*, p.252.

plongée dans ce « Fleuve » de l'abîme de la conscience qui lui est inhérent. La compréhension théorique de la direction à suivre ne saurait être suffisante pour atteindre l'autre rive : même si le risque de ne pas en revenir est omniprésent, cette plongée serait pour Garcia la seule façon de transcender cet abîme et ainsi défaire les bornes érigées par la raison, lesquelles empêchent la *révélation* —toujours au sens du passage de l'inconscience à la conscience— de l'indivision originaire de l'être et du sacré.

3.2 L'abîme de la conscience

Comment aborder un texte aussi déroutant que celui de « La Transmutation » ? Loin de moi l'idée de faire de Juan Garcia le « fou de service » de la poésie québécoise, ce fou moderne par lequel notre littérature pourrait se croire bien portante, bien *équilibrée*. Cependant, la lecture proposée ici ne pourra que tenir compte de cette particularité, sans pour autant tomber dans le piège de tout ramener à elle, de ne lire ce texte difficile qu'à partir de cette lunette d'approche. Ce qui est en revanche un fait incontournable, c'est que « La Transmutation » exige de nous, lecteurs, de remettre en question non seulement nos présupposés de lecture, mais plus essentiellement encore ce qui détermine chez nous notre conception du savoir et de la connaissance, bref encore une fois, mais autrement que ne le fait la poétique de Michel Beaulieu, notre conception de ce que nous appelons le *sens*. Car ce texte fait état non

pas de l'aboutissement de la quête de sens du poète, mais bien du mouvement même de l'être vers le « centre sacré » de son corps, du « passage entre les eaux du Fleuve » nécessaire à l'accomplissement alchimique qu'est l'expérience corporelle originaire :

Je mesure l'étendue, me hausse dans mes épaules, me
démunis encore de ma mémoire, j'approche de mon cœur.
Quelle étincelle charmera cet instant, quel couteau forcera
ce foetus ? (p.30)

Lire « La Transmutation », c'est d'abord considérer à quel point ce texte se situe dans un entre-deux entre le non-sens et le sens, entre la déréalisation et la représentation ; entre-deux qui par conséquent se situe au *seuil* de lisibilité et d'accessibilité du texte. Dans la conclusion de son essai *La Folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman tient cette affirmation qui à mon sens éclaire en partie cette démarche singulière de Juan Garcia :

Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie. Mais si la folie, à mes yeux, rend raison de la chose littéraire, ce n'est pas, comme on a pu le penser, en vertu d'une « sublimation » ou d'une fonction proprement thérapeutique de l'écriture, mais en vertu d'une irréductible *résistance de la chose à l'Interprétation*. La folie, en dernière instance, se sera définie dans ce livre comme une résistance en acte à l'interprétation⁸⁷.

Si l'œuvre poétique de Juan Garcia *résiste* quelque peu à l'interprétation —c'est d'ailleurs peut-être une autre raison pour laquelle celle-ci a été si peu lue—, la résistance opposée à l'interprétation du texte « La Transmutation » ne peut que nous sauter au yeux : si les phrases sont pour l'essentiel syntaxiquement lisibles, celles-ci échappent pourtant fréquemment à toute

⁸⁷ Shoshana FELMAN, *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978, p.349.

conceptualisation ; l'impression de déréalisation générale qui s'ensuit déterminerait ainsi le faible degré d'accessibilité du texte. On pourrait d'ailleurs avancer que cette résistance à l'interprétation que présente « La Transmutation » ne peut que se solder en un cri dans le désert, c'est-à-dire précisément en un échec apparent de la communication :

Je me punis par-delà ma capacité. Tout et rien deviennent faciles, je n'ai qu'à conserver mon corps et mon humeur changera pour le pour que je veux [sic]. Je me glorifie de louer ma gloire, je me déshabille de voir les autres nus (p.30)

En revanche, ne pourrait-on pas voir en ce texte une réussite indéniable du point de vue de *l'expression* de la folie ? Alors que la maîtrise du poète sur sa conscience se traduit dans son œuvre par la maîtrise des règles de la poésie classique, soit l'usage fréquent de l'alexandrin, le rythme régulier des vers et le respect de la mesure sur lesquels je reviendrai sous peu, le texte «La Transmutation» révélerait au contraire l'assujettissement du poète à la folie. Aussi se doit-on de souligner la *raison* de cette folie du texte : le poète ne relate pas un événement, ses poèmes n'en sont pas l'image. Plutôt : l'écriture de la poésie est cet événement même. Plus précisément, pour Garcia, c'est par la création poétique que s'effectue la traversée alchimique :

...Dans le peu je grandis à la place des mots, je me traverse de long en large pour que demain me conjugue au présent, pour perdre mon image, souder ma chair avec le temps qui n'est plus que plausible. Je subis tout ce chaos des quantités. L'allégorie m'attend au coin du verbe. (p.29)

« La poésie n'est pour moi qu'un moyen », disait Garcia. « Pour en arriver à la non-image, au paysage transparent, il me faut passer par l'expérience du poème⁸⁸ ». Sans être dit, le lien entre l'expérience poétique et l'expérience alchimique est, il me semble, évident : l'expérience poétique, telle que vécue et comprise par le poète, serait un processus alchimique. C'est-à-dire qu'au lieu de travailler sur la matière, comme le faisaient les alchimistes du Moyen Âge, et « viv[re] certaines expériences psychiques qui lui apparaissaient comme le déroulement propre au processus chimique⁸⁹ », le poète travaille sur la matière poétique même, c'est-à-dire sur le langage, et ainsi peut vivre certaines expériences psychiques. L'expérience poétique de Garcia ne fait donc pas que décrire la traversée alchimique, *elle est ce qui permet cette traversée*. Le processus alchimique par lequel il veut rejoindre le « centre sacré » de son corps s'accomplit par l'expérience poétique du recueil, et donc par « La Transmutation », texte situé —est-ce un hasard ?— au *centre* même de ce recueil. L'expérience poétique passant par la déréalisation à l'œuvre dans la « La Transmutation » offrirait donc au poète le *moyen* d'« arriver à la non-image », d'arriver à transcender la dichotomie fondamentale de son existence. C'est ce que réitère l'un des poèmes qui suivent « La Transmutation » :

et n'ai-je point les yeux à mi-chemin de l'âme
 même si je ne sais que la langue des hommes
 pour me trouver devant Toi sans image (p.56)

⁸⁸ Juan GARCIA, *art. cit.*:1965, p.11.

⁸⁹ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.319.

Tout comme la religion juive qui postule que l'image ou la représentation de Dieu forcément *Le* réduit, le sujet sait que sa propre image également le réduit et empêche sa compréhension ou peut-être plus exactement sa connaissance. Cette connaissance de Garcia par l'écriture du poème permettrait donc ce dépaysement radical dont parlait Michel Hulin. C'est ce qu'avait également relevé Jacques Brault à propos de « la Transmutation » : « La poésie n'a qu'un but : dissoudre le moi tenu pour propriétaire de son langage⁹⁰ » :

je tue mon tu, je ferme les volets, j'enrange mes pensées, et qu'est-ce que penser sinon s'accumuler, se faire monticule pour plaire à la grandeur, se limer jusqu'au sang (p.29)

« La Transmutation » *met en œuvre* le consentement conscient du poète à la folie —cette confrontation avec l'angoisse dont parlait Hulin—, épreuve par excellence de sa traversée alchimique. Le sujet sait que la *révélation* — l'angoisse et la souffrance transformées en *Joie*— n'a de chance de se reproduire que lorsqu'il n'exerce plus aucune résistance face à ce dépaysement radical de son être essentiel à la venue de l'expérience corporelle des origines :

Du fait que je voisine avec la vérité, je certifie que je m'attends, qu'au coin de moi l'angle mincit. Je me palabre de folie, je scelle en moi tous les envols, l'instant d'extase et le recul. Je trouve en moi les alentours, je m'environne de témoins, je m'attribue l'écho de Dieu. Je suis le sourd qui tend les lèvres, qui cherche un signe dans sa voix. Je versifie au retour de la nuit, jusqu'à la dernière étoile qui me sert de conscience, qui réfléchit le jour au hasard des distances, qui met l'accent sur le départ de ses rayons, sur un passeport du cosmos. (p.37)

⁹⁰ In Juan GARCIA, *op. cit.*, p.87.

Non pas se laisser tomber, ce qui serait passivité et abandon de la quête, mais plutôt s'ouvrir à soi, à ce qui en soi permet le « passage » de l'état de nuit à l'état de lumière, à ce qui en soi n'est pas la lumière, mais bien la nuit. Car il ne pourrait y avoir « aucun espoir de « ressusciter » à un mode d'être transcendant (c'est-à-dire aucun espoir de parvenir à la transmutation), nous rappelle textuellement Éliade, sans la « mort » préalable⁹¹». Ce qui donc serait pleinement *vivre* pour Garcia consiste donc en un détachement du sentiment de soi qui résulterait en recouvrance entière —et non en perte— de l'être :

Qui me soustraira à l'immensité que je vénère et qui me revendique au cours de mes vacances (p.29)

Les « vacances », mot dont l'étymologie *vacare* désigne le fait « d'être vide », seraient donc nécessaires à la venue de «l'immensité». Il est intéressant de souligner qu'on avait déjà vu ce même étymon lorsque j'avais analysé l'un des vers les plus caractéristiques de Michel Beaulieu : « tu vas, tu vaques à tes affaires... ». On était alors en présence d'une sensation d'anesthésie, d'un vide existentiel aspirant à soi toute volonté. Cette indétermination et ce vide chez Beaulieu font écho, au plan physique, à ce « centre vide » situé dans le corps du sujet et vécu comme le lieu « sacré » de sa quête de sens. Cette relation existentielle au vide se rapproche étonnamment de celle de Juan Garcia, à la différence que le vide, qui s'entend comme ouverture essentielle du corps, plutôt que d'être expérimenté de l'intérieur, comme chez Beaulieu, propulse ici le corps du locuteur hors de ses propres limites : « déjà mon corps est centrifuge [...] je plonge hors moi (p.35) ». Le principe d'ouverture totale au

⁹¹ Mircea ELIADE, *op. cit.*: 1956, p.16.

vide, tel serait pour Garcia le seul moyen de *Vivre*, tel serait le seul moyen d'être revendiqué par l'immensité de l'univers :

En haut, c'est la ration de jours, la bousculade des saisons, c'est le salut dans l'arrivée, la connivence avec son corps, en haut, je m'étire en longs soupirs d'étoile filante (p.35)

Dès lors, il lui faut surmonter la crainte de la perte de soi pour effectuer la traversée alchimique : « que chacun meure en soi sans répandre de sang (p.68) », précise ailleurs Garcia. Ce principe d'ouverture totale au vide initiatique, qui s'entend comme ouverture à la plénitude et à la totalité de l'être, ne peut pourtant s'atteindre sans heurt :

je fais partie de la géographie de l'univers, je suis ouvert à en vomir, et rien en moi n'est plus certain que ce visage que je m'offre, que ce profil de ma beauté qui cache en lui ce que j'affronte : cette plaie vive de mon moi. (p.34)

Peut-être commence-t-on à saisir la dynamique essentielle de cette œuvre poétique issue de ce clivage fondamental de l'existence : chaque conception du monde, chaque état de l'être comporte un revers révélé dans la traversée alchimique : l'accession à la vie se fait en passant par la mort, l'accession à Dieu et à l'univers, par la nuit obscure et la division intérieure de l'être et la « vacance », par « cette plaie vive [du] [m]oi », c'est-à-dire par une douleur existentielle fermant le sujet à tout autre qu'à lui. Reprendre possession de soi par la dépossession, se *relier* à soi par le détachement, s'habiter par la distance cosmique ne va pas chez Garcia sans l'expérience d'un repli sur soi et d'un enfermement. Ici, je reprendrai au compte de Garcia ce que Shoshana

Felman a compris de la folie de Nerval : « La tragédie de Nerval réside dans cette perte de l'autre : ce cercle vicieux de l'imaginaire —engrenage narcissique— constitue le noyau même de sa folie⁹² ». Également très près de Gauvreau et de son sujet mégalomane, « La Transmutation » —cela saute effectivement aux yeux—, malgré le désir qu'avait exprimé l'être de se détacher de lui-même, est tout entière écrite sous le narcissisme impérial de la première personne. Cette surenchère du moi qui *vide* le sujet de toute identité définie n'équivaut pourtant pas au vide initiatique :

Quand je me dédie une image avec laquelle je ne puis collaborer, je fais le jeu de mon regard et je me laisse dériver, je donne aux gestes une valeur, je me confie à l'apparence. Mon être seul est protégé, mon sens de vivre trouve un but. Si je me jette en bas de moi, si je grimace à mon toucher, rien n'apprivoise ma nature, rien sauf le fait que je suis là [...]. Je crains l'issue tant je suis moi. Rester dépend de la conscience (p.32)

On le voit bien ici, l'expérience de cet « engrenage narcissique » qu'est la folie peut entraîner le sujet dans un tourbillon qui, *tant il est lui*, peut le faire basculer irrémédiablement dans l'abîme de la division de l'être. Tel était ce que comprenait Michel Hulin en parlant du risque de la folie lié à l'angoisse de la perte de l'identité, tel est également ce que comprend Jung de ce qu'il appelle lui-même le « voyage aux Enfers » :

il émane de l'arrière-plan psychique, précisément de cette région sombre et inconnue, une attirance fascinante, qui menace de devenir de plus en plus subjuguante à mesure que l'on s'enfonce dans l'inconscient. Le danger ici est celui de la *désintégration* de la personnalité⁹³ :

⁹² Shoshana FELMAN, *op. cit.*, p.74.

⁹³ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.430-431.

La personne que je suis me défie maintenant me poursuit dans mon lit, m'empêche de vomir, m'étrangle par le ventre. Je me succède en sol connu, je tourne autour de moi avec des airs de victime (p.31)

On est encore loin, bien loin de la plénitude recherchée, de l'accession à l'union de l'être et de son origine cosmique et divine qui est accession à la *totalité* de l'être :

La nuit accuse enfin ce retard sur la terre, dépend de mon délire, refuse de m'unir (p.31)

À ce constat, qu'on imagine terrible, que reste-t-il donc ? Une prière adressée à son corps, et la conscience de la mort :

je prie mon sang, quoiqu'il ne coule que pour moi, de faire osmose avec le fleuve, de trouver rive à son errance. [...] je rends possible l'horizon dans la mesure du possible, dans la mesure de la mort (p.35)

Et ainsi de suite. On pourrait citer davantage, on pourrait tenter de cerner ce texte touffu qui s'étend sur dix pages continues, qui commence et finit par des points de suspension, lesquels montrent que ce texte ne décrit qu'un fragment de ce processus de transmutation :

Ma guerre est celle [...] de l'inertie du ciel qui descend jusqu'à moi. (Autrement que dans lui quel guerrier contredirait son arme, tomberait sur le sol, finirait par combattre, quel guerrier sans la guerre annulerait son corps, s'armerait d'un regard et finirait aveugle ?)... (p.38)

Ainsi se termine « La Transmutation », qui se clôt par une guerre, un point d'interrogation et une parenthèse. Texte qui laisse entrouvert le champ

des possibles et, par l'intrication de la lucidité et du délire, le champ de ce que nous appelons *communément* le sens.

Nous sommes revenus à notre point de départ : si « La Transmutation » bouscule notre conception du savoir et de la connaissance, on serait en droit de se demander ici *qu'est-ce en effet que le sens* ? Je répondrai par une autre question : n'avons-nous pas tendance à définir le sens comme ce qui est à l'intérieur des bornes du rationnel, le reste étant de l'ordre de l'insensé et de l'impensable ? Pourtant, un sens fixé, immuable, aurait plus de chances d'être condamné tôt ou tard à mourir ; ainsi en va-t-il effectivement d'une langue morte, qui est celle dont la transformation, l'évolution s'est arrêtée de telle sorte qu'on peut la circonscrire en sa totalité. Une définition de ce qu'est le sens, de ce en quoi consiste le sens trouvé au bout de la quête de Garcia, lequel détermine le sens même de sa quête, ne peut qu'inclure cette marge d'insaisissable à l'œuvre non seulement dans « La Transmutation », mais également, même si de façon moins flagrante, dans tout le recueil *Corps de gloire*. Cette marge d'insaisissable, c'est cela même que Shoshana Felman appelle la « résistance en acte à l'interprétation ». Mais alors que Felman voit en la perte de sens une fin en soi, cette perte de sens, ici, semble pouvoir au contraire *ouvrir* le sens. C'est-à-dire que si la folie, et la déréalisation qui y est liée, asphyxie le sens — c'est du moins l'exemple qu'en donne « La Transmutation » — n'est-elle pas justement ce qui l'empêche de se réifier, ce qui empêche tout texte, tout poème de devenir « lettre morte » ? Deux lectures

en apparence contradictoires s'offrent donc à nous : celle tenant compte de la pensée de Felman, qui est celle de la modernité, et une autre, qu'on pourrait qualifier d'ontologique, qui voit chez Garcia un désir que le Sens puisse se faire entendre par cette voix qui *traverse le fleuve* de la perte de sens. Un Sens qui transcenderait, il va sans dire, le sens commun, un sens divin contenu, en latence, dans le sens, tout comme «l'Homme», tel que le mentionnait un poème précédent, est contenu, en latence, en «l'homme». Un sens qui ainsi s'inscrirait au-delà des balises du sens, dans cet au-delà qui rejoint également celui de la perte du sens. Car cet au-delà ne peut être circonscrit par les mots : un *au-delà de la distinction entre sens et non-sens*. John E. Jackson, dans son essai sur la poésie moderne, a une réflexion à propos de la poésie de du Bouchet qui, il me semble, éclaire le rapport qu'entretient Garcia avec le sens :

Le point principal semble porter sur la mise en échec de la signification. La valeur d'usage du langage, c'est-à-dire l'emploi du langage comme *moyen* de communication recouvrirait une autre dimension, présémantique ou métasémantique, qui se découvrirait au contraire dans la cassure qui sépare, parfois, qui désolidarise, parfois, le locuteur de sa propre langue. Qu'est-ce que cette autre dimension ? Disons, par une première approximation, la dimension de la présence. L'abandon du langage comme instrument [...] permettrait de rencontrer la parole comme une *réalité* propre, autonome. L'arrachement du sujet à la fascination de la signification libérerait la rencontre de la parole comme parole⁹⁴.

De même, ne pourrait-on pas avancer que, pour Garcia, le passage par l'épreuve déréalisante de la folie serait ce qu'il lui permettrait d'accéder à «la rencontre de la parole comme parole» ? À cette autre *réalité* qui le transcende et qui pour le poète est le *Sens* par excellence ? Telle est la teneur ontologique

⁹⁴ John E. JACKSON, *op. cit.*, p.102-103.

de la lecture proposée ici, laquelle voit dans le langage poétique de Garcia une approche du Sens qui est proche de l'Être. Ainsi pourrait-on comprendre, dans le recueil, l'énergie *folle* déployée, lors de la traversée alchimique, pour atteindre l'*autre* rivage :

condamne le paysage dont les ponts sont visibles
 [...]
 prends garde toi qui lies une à une les îles
 voici que les frontières se dressent à l'affût
 et que les ports séparent les eaux du batelier
 [...]
 érige phare et bouées pour tes propres rivages
 l'inconnu est encore au couchant de ce monde (p.20)

Les « ponts visibles », les « frontières », les « ports » ne donnent de la vie, du monde, de l'univers qu'une vision étroite, étroitement enfermée dans des bornes qui séparent ce qui est de ce qui n'est pas, limitant ainsi le sens : ce qui est *lié*, au sens de *religere*, n'est ici que de l'ordre restreint du visible, piège induit par la rationalité dans lequel le sujet, se parlant, ne veut pas tomber : « condamne le paysage dont les ponts sont visibles⁹⁵ », et « prends garde », toi qui crois *lier* par le visible : car c'est l'invisible, « l'inconnu », l'au-delà de ton clivage existentiel sur lequel tu as forgé ton identité qui constitue le lieu de « tes propres rivages » que tu atteindras au terme de ta traversée alchimique :

ramper jusqu'à l'aurore pour en faire partie
 et situer ainsi l'Avenir pour toujours
 puis sans avoir trouvé l'issue parmi le jour
 lointains dans nos corps et dans notre mémoire
 sonder le mauvais sang qui œuvre dans les cœurs (p.12)

⁹⁵ Dans l'une des deux seules entrevues du poète (*art. cit.* :1965, p.11), Juan Garcia reprend ce vers pour « résumer » —comme il le dit lui-même— sa démarche poétique.

C'est « l'Avenir » qui à jamais situe le lieu par excellence de la quête de sens. L'issue n'est donc pas dans le connu, l'issue n'est pas « parmi le jour » ; elle ne peut être que dans la nuit, « lointains dans nos corps », c'est-à-dire là où se vit à la fois l'expérience des origines, qui est le *Sens* par excellence, et à la fois la folie, qui annule tout sens. En fait, on se trouve ici en présence d'une quête étonnamment proche de celle de Michel Beaulieu : ce désir d'aller par le corps vers l'insaisissable *Sens*, cet incessant désir de passer le *seuil* du profane au sacré, désir de cet horizon qui à chaque fois recule et fait de la quête des deux poètes un cheminement, un combat sans fin. Car « au bout de la nuit se lève la nuit⁹⁶ », comme l'a si bien relevé Jacques Brault :

c'est que la Mort défait son œuvre d'âge en âge
et qu'il se trouve encore à l'orée de ce monde (p.64)

En « défai[sant] son œuvre » —cette maîtrise particulière du sens— et en empêchant ce « il », c'est-à-dire le poète, de vivre *dans* « ce monde », la mort peut être considérée comme la marque destructrice de l'assujettissement du poète à la folie. Mais en revanche le fait de voir en la mort —ou la folie— ce qui divise l'être n'est-il pas une marque de lucidité ?

Je sais ce que l'étoile a d'intime dans l'eau
ce que notre mémoire a de vif en s'ouvrant
et combien de saisons nous sont pourtant permises
mais je sais tout autant que le sol est nomade
que je bégaie toujours du regard et du pas
et si l'on craint ici de terminer son corps
je sais que je repose au loin comme l'histoire (p.18)

⁹⁶ In Juan GARCIA, *op. cit.*, p.92.

On le constate, à l'image des deux faces d'une même pièce que serait la conscience du locuteur, la folie et l'extrême lucidité ne peuvent ici qu'être intimement liées l'une à l'autre. Précisément, selon la logique du processus alchimique, la folie qui divise et l'expérience religieuse qui unit seraient l'envers exact l'une de l'autre ; ce métal vil qu'est la folie pourrait se *révéler*, au terme de l'épreuve initiatique, être l'or de cette expérience religieuse qui donne un *sens* à l'existence.

Rappelons à cet égard le segment que j'avais omis d'analyser dans le poème 24 dans lequel Garcia fait état de son expérience corporelle des origines : « mon corps, auquel je dois toujours soustraire quelque début d'éclair (p.67) ». Compte tenu du fait que cette expérience fondatrice s'est accomplie en soustrayant du corps l'éclair, on serait logiquement tenté d'attribuer l'éclair à la folie. Ainsi, dans ce prochain extrait, il est spécifié que le « feu natal » n'est pas lié à la présence de l'éclair, mais bien à celle de « l'image du nul où le ciel est compris » qui renvoie expressément à la nécessité du principe d'ouverture au vide existentiel :

tu porteras toujours le signe du feu natal
qui est le tout de vivre et le rien de la vie

et ce n'est ni l'éclair que l'aveugle a conquis
ni cette étoile encore à portée de la terre

mais l'image du nul où le ciel est compris
qui trouvera ton corps au début de ses ailes (p.63)

Mais pour celui qui traverse les ténèbres du corps, l'éclair, même s'il est bref, procure une lumière intense, l'éclair donne cette lumière tant recherchée :

10.
[...] que l'éclair traverse une terre de plus
pour celui qui surgit de ses plaies dans la pierre

Voici ce corps ouvert qui devient ma demeure
et que je te confie dans la nuit la plus nulle
afin qu'ait lieu en moi le passage du feu
et que soit pur alors ce qui reste de chair (p.53)

Contrairement au poème 24, il est manifeste ici que « l'éclair » est *lié* à celui qui transcende « ses plaies », ce qui renvoie au vers «retourne en ce pays plus ample que tes plaies» que nous avons vu dans la section 2.1 de ce chapitre, et permet ainsi d'établir un lien entre l'éclair et le «pays» cosmique du poète. Cette interprétation concorde de fait avec les débuts de « La Transmutation » dans laquelle l'idée d'ouverture au vide ne va pas sans la présence de l'éclair : « J'ouvre ma vie par les deux bouts, je me prépare à mon éclair (p.29) ». Comment peut-on comprendre ces deux interprétations contradictoires de l'éclair ? Peut-être par le fait que se « prépare[r] à [s]on éclair » est inséparable de la maîtrise de l'esprit dont j'ai parlé plus haut à propos du poème « Nerval ». Jung spécifie d'ailleurs « qu'on admet qu'une sorte de puissance magique, capable de transformer jusqu'à la matière, réside dans l'esprit humain⁹⁷ ». Tout comme un cheval sauvage, cette « puissance » que symboliserait ici l'éclair doit être amadouée, doit être maîtrisée pour que l'esprit puisse servir l'être humain au lieu de le rendre fou. C'est justement cette maîtrise de la force de l'esprit, et non sa suppression, qui permettra à la

⁹⁷ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.338.

conscience d'ouvrir le corps et ainsi y entrer : « voici ce corps ouvert qui devient ma demeure ». Ouverture qui permettrait le « passage du feu », la première étape du processus alchimique —qui pourrait équivaleoir à cet «éclair [qui] traverse»—, entraînant la seconde étape alchimique, la « calcination » de l'existence profane : «et que soit pur ce qui reste de chair». «Calcination» ou, autrement dit, « dissolution » dans l'unité cosmique. J'emploie à dessein les mots « calcination », qui renvoie au feu, et « dissolution », qui renvoie à l'eau, tout simplement parce que l'alchimie voit une équivalence entre les deux : « le feu joue le même rôle que l'eau⁹⁸ ». Pour comprendre cette équivalence du processus alchimique, il faudra encore une fois garder en tête son fondement sotériologique : changer de régime ontologique par la calcination de l'identité forgée sur cette dichotomie constitutive de l'expérience humaine est synonyme de la dissolution, par la conscience sensible, de la réalité phénoménale dans le grand tout cosmique, ce qui, si l'on veut, s'apparente au sucre qui se dilue au contact d'un liquide chaud. Cette dissolution ou cette calcination de l'expérience profane ne peut qu'avoir une frontière commune avec la *désintégration* de la personnalité dont parlait tantôt Jung :

Châtelaine arpente un peu de mon royaume
 [...]
 Reviens la foudre seule a compris notre vœu
 [...]
 Châtelaine ce chemin s'ouvre autant que tes bras
 tant mes pas l'ont fait naître au bout de mon regard
 et tant parmi les fleurs j'ai vu l'aube flancher
 car mon corps me quittait et j'étais en dérouté
 dans mon mal de mêler mon haleine à la tienne
 et je n'ai pas laissé la folie m'envahir

⁹⁸ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.308.

au point d'être passible de silence et de paix
j'ai simplifié le monde à jamais dans mon œil (p.77)

Cet extrait du dernier poème du recueil intitulé « Le Château qui fut bref », long et très beau poème qui à mon sens offre une *mise en abyme*, au double sens de l'expression, de la traversée alchimique du recueil, cet extrait, donc, marque la volonté du poète de résister à la folie, de résister au désir de mort. Précisons d'abord que la « Châtelaine », à qui logiquement appartient le château, c'est celle à qui le sujet demande : « reviens », en début de poème. Celui-ci voudrait qu'elle « arpente un peu de [s]on royaume ». Ici, le rapprochement à faire avec *Le Château de l'âme*, de Thérèse d'Avila, est possible, et mérite que l'on s'y attarde quelque peu :

On peut considérer l'âme comme un château qui est composé tout entier d'un seul diamant ou d'un cristal très pur. [...] Voyons comment nous pouvons y pénétrer. [...] Mais vous devez savoir qu'il y a de grandes différences dans la manière d'habiter un appartement. Elles sont nombreuses les âmes qui se trouvent dans l'enceinte extérieure du château, là où se tiennent les gardes ; elles ne se préoccupent point d'y entrer, ni de savoir ce qu'il y a dans un si riche palais, ou quel est celui qui l'habite⁹⁹.

La traversée alchimique de Garcia recouvre ce désir même de pénétrer *au centre* du « château de l'âme », centre qui chez Garcia dévoilerait *en un éclair* que « la porte de l'enfer ou celle du paradis, c'est *en lui* qu'elle s'ouvre et que c'est une seule et même porte¹⁰⁰ ». On aurait donc affaire ici à ce même diptyque du Roi et de la Reine du poème Nerval, à la différence que la Reine, qui était la folie, est dans ce poème l'équivalent —ou la *révélation* !— du divin.

⁹⁹Citée par Alexis KLIMOV, *Diversions. Huit opérations poétiques pour une stratégie métaphysique*. Québec : Beffroi, 1983, p.92-93.

¹⁰⁰Alexis KLIMOV parle ici de *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam. *Ibid.*, p.91.

Révélation qui peut-être explique la lucidité du sujet qui, dans l'extrait cité ici, a conscience que c'est son désir incoercible de revivre l'expérience alchimique —« dans mon mal de mêler mon haleine à la tienne » — qui l'a empêché de transcender sa propre « dichotomie affective fondamentale » dont parlait Hulin à propos de l'existence humaine. Le désir effréné de l'infini, qui constitue le moteur de la quête de sens de Garcia, serait cela même qui l'empêche d'y accéder et de vivre ainsi la plénitude. Telle est l'impasse ontologique à laquelle est confronté le poète tout au long de *Corps de gloire* :

la faim depuis longtemps me distance du jour
 et prolonge mon mal dans le manque de sang
 je cherche sans arrêt à me trancher du temps
 je subis chaque fois les montées de mon cœur (p.8)

Que fait le locuteur suite à la prise de conscience de cette impasse ontologique ? « J'ai simplifié le monde à jamais dans mon œil », nous apprend Garcia dans le dernier poème du recueil. Le clivage entre « ce que je suis » et « ce que je désespère être » ou, en d'autres mots, la dialectique du profane auquel est liée la mort, et du religieux auquel est liée la vie, semble donc se résorber à la toute fin de *Corps de gloire* et permettre à Garcia de vivre... sans peut-être *Vivre* le religieux.

Mais ce combat, cette tension entre l'une et l'autre détermination de l'être serait pourtant cela même qui œuvre à la régénération du sens, et donc également à la *régénération de sa lucidité*. Pour Garcia, seul peut atteindre la

lumière celui qui par l'expérience du poème plonge dans les ténèbres de
l'esprit et du corps :

17.

La nuit provient aussi de la même ressource
et même s'il fait noir à trouver son mérite
l'homme la garde en soi pour de plus amples noces
et limite ses yeux au nombre des étoiles. (p.60)

*Mais où est le péril, là
Croît aussi ce qui sauve.*
Hölderlin, IV, 190.

4. La fertilité des déséquilibres

Cette tension issue de la présence de la folie, on l'a vu, constitue dans *Corps de gloire* un obstacle et une source de destruction dans le cheminement du sujet vers sa plénitude alchimique. Mais celle-ci, paradoxalement, peut également constituer un terreau propice à la venue du sens. Précisément, la possibilité salvatrice du sens émerge, dans la traversée alchimique de Garcia, lors du passage de la passivité et de la soumission à l'activité, ce qui n'est pas la mise à mort de la folie, mais plutôt son usage :

et j'ai longtemps subi à l'insu de la nuit
la terrible moisson de l'exil [...]
mais nul en cette errance au ras de l'horizon
ici partout par delà les climats et les cris
en moi ne souleva le poids de la Lumière
alors j'ai convoqué le froid dans les abris
mes poumons et mes pas apprirent la poussière
et l'aurore irrigua le fond de mes regards (p.11)

Ici, après la soumission —« j'ai longtemps subi »—, la prise en charge du sujet est évidente et permet sa transformation corporelle et existentielle. Ce passage à l'activité qui ici implique autant le corps interne qu'externe offre un moyen de retrouver au « fond de [s]es regards » cette lumière transcendant à la fois le corps et la perception, transcendance qui ainsi offre une résistance aux ténèbres de la folie et de la mort. Cette activité, qui a ici même valeur que celle

de « laver ce paysage de ses pleines ténèbres » vue dans la section précédente, constitue un moyen de survie, ou plus exactement, selon ses propres mots, un moyen de « naître ». Tel est ce qu'affirme Juan Garcia, dans un engagement pris envers lui-même :

*de naître est un devoir pour peu que je me trouve
en face d'un soleil qui brille par l'absence
et que dans le confort que procure la nuit
je m'écrive pourtant sans courbe sur la page (p.26)*

Cet engagement pris vis-à-vis de sa propre existence, engagement à « naître » et donc à surmonter l'obstacle de la nuit, de la folie et de la mort, est directement lié à l'écriture, c'est-à-dire précisément à l'expérience alchimique du poème. C'est l'écriture du poème qui, en franchissant d'abord l'obstacle de la division de l'être, à laquelle est liée l'épreuve déréalisante de « La Transmutation », *pourrait* permettre à Garcia de « naître », c'est-à-dire de retourner en son « pays » et de revivre sa propre expérience corporelle des origines. Alors que dans la section précédente, je m'étais attardée sur les obstacles jalonnant la traversée alchimique, ici je montrerai comment « la nuit » n'est pas que source de *maux*, elle est également source de *mots*.

Comment comprendre que ce versant positif qu'est celui de la création et du vivant puisse se révéler dans l'épreuve de la traversée alchimique de Garcia? On sait que pour le poète les ténèbres de la nuit sont essentielles à la perception de l'Étoile ; la folie et l'expérience corporelle des origines seraient dans l'œuvre du poète à la fois opposées et intimement liées l'une à l'autre. En partant de ce postulat, la logique voudrait que l'apport de l'astrophysique, qui a

su éclairer l'expérience originaire de Garcia, puisse également éclairer l'épreuve de la folie en nous faisant comprendre comment ce qui est destructeur peut s'avérer être la source même de la création.

On le sait, la quête du poète est tout entière tendue vers son désir de revivre l'expérience corporelle des origines par laquelle le partage de cette même réalité ultime entre le corps et l'univers se dévoile à la conscience sensible. Et le moyen choisi par Garcia pour que se dévoile de nouveau cette réalité —l'expérience alchimique du poème— se veut agir en tant que *processus révélateur* : la naissance du poème serait naissance de l'être, c'est-à-dire qu'elle permettrait précisément la révélation de cette réalité. Mais si la *révélation* est ici passage du latent au visible, c'est donc dire que même si elle n'est pas perçue au départ, même si le sujet est tout entier plongé dans l'épreuve déréalisante de l'abîme de la conscience, cette réalité serait néanmoins présente. Ce que je voudrais souligner ici, c'est que contrairement aux conceptions religieuses archaïques, qui voyaient l'identité entre le corps et un univers perçu comme un « système bien ordonné¹⁰¹ », l'identité entre le corps et l'univers chez Garcia comprend cette expérience de déréalisation issue de la présence en lui de la folie qui équivaut à ce chaos présent dans la

¹⁰¹ Voici, à titre de comparaison, la conception pharaonique de l'univers et du corps humain : « La conception classique du cosmos est : l'Univers considéré comme un système bien ordonné. [...] On établit ainsi un rapport erroné, —une comparaison de grandeur—, entre l'Univers « grand cosmos » et le « petit cosmos » humain, alors qu'il faut y voir une identité à travers les *fonctions causales* et leur projection dans l'existence phénoménale. [...] L'homme, comme produit actuellement final de la Nature, est la synthèse de toutes ces « incarnations » fonctionnelles, et son organisme représente la totalité de ces signatures. [...] Il y a rapport analogique entre le Macrocosme et le Microcosme humain qui en est l'image-synthèse ». Isha SCHWALLER DE LUBICZ, *Her-Bak « disciple » de la sagesse égyptienne*. Paris : Flammarion, coll. « homo-sapiens », 1956, p.392-393.

première étape du processus de transformation alchimique : la calcination ou la dissolution de la matière permet de la réduire à son état initial ou primordial qu'est le chaos, lequel est nécessaire à la progression ultérieure. L'expérience alchimique du poème par laquelle Garcia veut que se dévoile l'identité entre son corps et l'univers inclurait donc la présence de ce qui, au XXe siècle, a été décelé comme étant la composante incontournable de l'univers, le chaos : « le désordre, loin d'être un simple accident de parcours, [est] partie intégrante de l'univers dans toutes ses composantes. [...] L'ordre et le désordre constituent les deux faces d'un même phénomène¹⁰² ». L'ordre et le désordre pourraient être une autre définition de ces deux possibilités de la conscience mises à jour dans la traversée alchimique du corps de Juan Garcia ; cette traversée, que l'on a vu jusqu'ici être l'épreuve de l'abîme de la conscience, s'effectue véritablement telle une plongée dans le chaos du corps :

c'est aussi la lésion aux fers de tant d'asiles
et le chaos des veines où le sang se concentre (p.19)

Si je tiens à établir encore une fois ce parallèle paraissant a priori anachronique entre l'astrophysique et l'expérience poético-alchimique de Juan Garcia, c'est pour une raison qui me semble essentielle à la compréhension de son œuvre. D'abord, si vraiment le postulat de l'identité entre l'être et l'univers chez Garcia a pu être avancé à l'aide de l'astrophysique, il ne peut être validé qu'en tenant compte de tous les aspects de l'être. Et inversement, l'apport de l'astrophysique dans la compréhension de l'identité entre l'être et l'univers ne peut être défendu que s'il donne une explication à la question de la division de

¹⁰² Benoît MUNGER, « Partout le désordre » et « Le Chaos rassurant », *Le Devoir*, mercredi 18 mai 1994, p. B1.

l'être, c'est-à-dire à la question du chaos chez Garcia. Et c'est précisément ce qu'il fait ici : ce « chaos des veines » éprouvé tout au long de la traversée alchimique agit de la même façon que le chaos de l'univers. Il permet les conditions de la création :

ceux qui étudiaient la dynamique du chaos découvrirent que le comportement désordonné des systèmes simples agissait comme un processus *créatif*. Il engendrait la complexité : des formes richement organisées, tantôt stables, tantôt instables, tantôt finies, tantôt infinies, mais exerçant toujours la fascination du vivant¹⁰³.

De même Hubert Reeves, dans un chapitre intitulé « La fertilité des déséquilibres », dont je reprends ici le titre, souligne ce même processus créatif lié au chaos : « Seuls les contextes où les équilibres sont rompus peuvent engendrer la variété, l'imprévu, le nouveau. Pour préserver la richesse des formes, il est essentiel que l'activité des forces se déroule dans des conditions de *déséquilibres*¹⁰⁴ ». Puisque l'expérience poétique de Juan Garcia correspond au processus alchimique du grand Oeuvre —« le processus symbolique commence dans le chaos et se termine par la naissance du phénix (de la lumière)¹⁰⁵ »—, il est donc clair que la traversée alchimique de ce « chaos » qu'est l'abîme de la conscience que recèle le corps est indissociable de l'élaboration même de l'œuvre artistique du poète. Ainsi, à l'instar de la compréhension astrophysique de l'univers, la poésie de Garcia présente des conditions de déséquilibre par lesquelles l'activité des forces —j'entends par là les forces contraires issues de la conscience— engendrent la richesse de la

¹⁰³ James GLEICK, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*. Paris : Flammarion, 1991 [1987], p.65.

¹⁰⁴ *Op.cit.* : 1986, p.108-109.

¹⁰⁵ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.56.

forme —la forme du poème. Le recours aux explications astrophysiques ne pourrait donner lieu qu'à une belle métaphore pour parler du processus créatif du poète si ce n'était que l'absence de «cadence» du sang est explicitement vu comme étant la source même de sa poésie :

De ce sang sûr et sans cadence
où se prolonge ta lignée
puise le beau, fais la balance
et pousse l'art jusqu'à la plaie (p.47)

C'est de «ce sang sûr et sans cadence», donc de la présence affirmée ou assurée du chaos corporel qu'est «puis[é] le beau», c'est-à-dire l'esthétique, qui d'ailleurs est intimement liée au corps par son étymon *aisthanesthai* : «sentir». De fait, de ce chaos «se prolonge [la] lignée» du poète, laquelle précise encore une fois la teneur *sanguine* de la filiation spirituelle entre Garcia et son œuvre. En astrophysique, la relation entre force et forme se nomme, « le chaos sensible »¹⁰⁶. Il me semble donc que c'est là une définition qui correspond bien à la poétique de Garcia : cette relation entre « ce sang sûr et sans cadence » et « la balance » permet « l'art ». On sait que le rapport entre le corps et le langage a été maintes fois proclamé comme étant une dynamique essentielle de l'élaboration du sens en poésie moderne¹⁰⁷ —rapport sur lequel je reviendrai sous peu— mais ce qui est singulier ici, c'est que ce rapport se trouve déterminé chez Garcia par la présence du *chaos sensible* nécessaire à l'œuvre artistique. C'est ainsi que l'œuvre d'art serait poussée *jusqu'à la plaie*. Que doit-on comprendre ici ?

¹⁰⁶ James GLEICK, *op. cit.*, p.250.

¹⁰⁷ C'est par exemple la thèse que soutient Nicolas CASTIN. *Op. cit.*

4.1 L'Ouverture du sens

Qu'est-ce qu'entend Juan Garcia par le désir de « pousse[r] l'art jusqu'à la plaie » ? :

ainsi selon la loi que prêche ta parole
large en ton maléfice et militant de l'âme
saleras-tu enfin les plaies de ce poème (p.15)

Qu'est-ce que ce désir que cette plaie ne se cicatrise pas, qu'elle demeure ouverte, à vif ? L'expérience du poème, de cette œuvre équivalant pour Garcia au grand Œuvre alchimique, tel qu'on l'a vu dans la section précédente, doit impliquer son ouverture totale. Cette ouverture déstabilisante mais potentiellement régénératrice s'effectue par un travail visant à maintenir ouvertes les possibilités de sens du poème, c'est-à-dire à permettre ce que John E. Jackson nomme «la rencontre de la parole comme parole». Ainsi seulement la plaie du poème, qui fait directement référence au danger lié à « cette plaie vive de mon moi » de « La Transmutation », pourra rester « ouverte » et donc ne jamais totalement se circonscrire, ainsi seulement le poème pourra-t-il toujours inclure une part d'insaisissable, cette part même qui ne peut entièrement se traduire en mot, mais qui peut être communiquée—en tout ou en partie— par les sensations qu'elle procure. C'est toute la question des rapports entre le visible et l'invisible, dont parle Merleau-Ponty à propos de « la petite phrase » de Proust, qui est ici soulevée dans cette image de la plaie du poème. L'idée musicale, l'essence de l'amour rendues présentes à Swann par cette petite phrase « ne sauraient *comme idées* nous être données que dans une expérience charnelle. [...] Elles tiennent leur autorité, leur puissance

fascinante, indestructible, de ceci précisément qu'elles sont en transparence derrière le sensible ou en son cœur¹⁰⁸ ». Ce transfert de sens entre le corps et le langage, transfert fait d'évocation, illustre on ne peut mieux la poétique alchimique de Garcia : l'expérience sensible du poète trouve son *langage* dans la « plaie » du poème, et celle-ci, par effet de *révélation*, c'est-à-dire du passage de l'inconscience à la conscience sensible, peut se communiquer dans le corps du lecteur, de ce premier lecteur qui est le poète. Et cette communication véritablement alchimique, puisqu'elle s'effectue entre le poète et sa matière poétique —communication qui par essence ne pourra jamais être totalisante— pourrait ultimement l'*ouvrir* à ce sens que son corps contenait en latence et qui constitue chez Garcia le but de la quête. Cette idée d'ouverture de l'être, qui comprend le risque du basculement dans l'abîme de la folie, s'avère ici, par le biais de « la plaie » du poème, également porteuse de ce sens latent¹⁰⁹. S'il veut s'ouvrir et ainsi retrouver la conscience sensible de son identité avec l'univers, le travail alchimique de mise en forme du poème constituerait pour Juan Garcia un *passage obligé* :

car il est dit que l'Homme en tout homme naîtra
de son propre passage entre les eaux du Fleuve
et que seule sa voix lui donne d'être ouvert
de l'écorce à la chair et de la chair au cœur (p.10)

C'est la *voix* du poète qui, par l'expérience du poème, se fait entendre et peut ouvrir son corps « de l'écorce à la chair et de la chair au cœur » jusqu'à

¹⁰⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*. Paris : nrf Gallimard, 1964, p.197.

¹⁰⁹ Je rejoins ici la lecture de Gilles Marcotte : «cette solitude, cette plaie, ont pour singulière vertu de faire naître un chant du monde d'une plénitude admirable. Profondément (humblement) assurée de son langage au sein des plus dures épreuves de l'esprit, jouant son destin «dans le haut lieu où l'âme est légitime»». *Etudes françaises*, vol. VIII, no1, février 1972, p.88.

son centre « sacré », ce noyau lumineux qui se *révèle* être la même lumière que celle de Dieu. Telle est effectivement la conviction de Juan Garcia : « l'aube nous attend derrière nos regards (p.55) ». Le poème liminaire de *Corps de gloire*, qui est donc aussi celui du premier recueil du poète nommé *Alchimie du corps*, annonce de façon exemplaire non pas la *révélation* qui chez Garcia se situe dans « l'Avenir », mais bien ce désir que jaillisse du sujet cette lumière divine, laquelle ne pourrait être perçue que par la naissance de la voix du poète :

*Arrive Toi qui fus l'héritier de ces terres
muettes de leur sang et de leurs mâles vestiges
arrive à fond de ciel avec l'aurore au cœur
Toi l'unique passeur ô berceau de parole
Toi sur qui la moisson fut dite dirigée
ô Toi parmi les chants dans l'orge libérée
en le fait même d'être et en toute matière
arrive maintenant du haut de nos tribunes
et sème en nos dédales Ta légende fertile*

Et si la nuit sur nous anime son complot
et jusqu'en nos racines sa trame de mirages
qui donc affichera par les routes son mal
en te voyant calmer la voix basse de l'âme (p.7)

Dès le début, l'adresse du poète à Dieu est lancée : « Arrive Toi qui fus l'héritier de ces terres ». Cette adresse situe Dieu à la fois dans le futur —ce n'est que par *là* qu'il peut arriver— et dans le passé : il « *fu[t]* l'héritier », ce qui conséquemment place le sujet dans le présent, c'est-à-dire dans ce temps où Dieu n'est plus et n'est pas encore. Plus encore, cette adresse marque le fait que Dieu —et non pas l'être humain— est *déshérité* « de ces terres » : l'être humain —qui d'autre ? — aurait, dans ce présent, déshérité Dieu, lequel n'est ainsi plus riche des croyances humaines qui le haussaient alors dans un au-

delà inaccessible. On n'a donc pas affaire à la *mort* de Dieu, Dieu n'est pas remis en question. Plutôt, c'est son statut, son image qui l'est. Dieu ainsi déshérité n'est plus inaccessible puisqu'il est au contraire partout : « parmi les chants dans l'orge libérée / en le fait même d'être et en toute matière » et fait donc partie de la matière même de l'être qui est son corps, ce qui illustre cette conception indivise du *religieux* chez Garcia sur laquelle s'appuie l'idée de *révélation* avancée ici. Mais malgré cette omniprésence dans le matériel autant que dans l'immatériel, l'adresse même que fait l'être à Dieu montre bien qu'il n'est pourtant pas perçu par sa conscience sensible : « arrive maintenant du haut de nos tribunes / et sème en nos dédales Ta légende fertile ». Arrive dans le présent de mon existence, révèle-toi à moi, par moi, par ce qui me constitue : mes dédales. Quel mot riche de sens que les dédales ! Il contient en sa mémoire étymologique une partie importante de la mythologie grecque : Daidalos est l'inventeur du labyrinthe, bien sûr, mais également « le type de l'artiste universel¹¹⁰ ». « Nos dédales » symbolisent donc dans ce poème à la fois ce « lieu où l'on risque de s'égarer à cause de la complication des détours », tel que le précise le dictionnaire—, et le signe de la création, ce qui serait tout ensemble une autre façon de désigner cette relation entre force et forme qu'est le chaos sensible. Précisément, les dédales offrent une image de cet entrelacs de la conscience dans laquelle la lucidité et la folie, on l'a vu, déterminent l'essentiel de la traversée alchimique *et créative* de Garcia. À ce combat entre le Roi et la Reine du poème « Nerval » correspondrait donc ce

¹¹⁰ Dictionnaire historique de la langue française, *op. cit.*, p.564.

mythique combat de Thésée contre le Minotaure, au triomphe duquel est conviée la création. Le parallèle établi entre les dédales, lieu corporel de la traversée alchimique, et la création artistique est d'ailleurs attesté dans les écrits alchimiques :

L'image du labyrinthe s'offre donc à nous comme emblématique du travail entier de l'Oeuvre, avec ses deux difficultés majeures : celle de la voie qu'il convient de suivre pour atteindre le centre, —où se livre le rude combat des deux natures, — l'autre, du chemin que l'artiste doit tenir pour en sortir¹¹¹.

C'est cette sortie du labyrinthe qui doit ici permettre de relire *Corps de gloire* sous l'angle de la création et précisément de la fertilité des déséquilibres. Car si les dédales peuvent *perdre* le sujet, ils sont également le seul moyen par lequel celui-ci peut, *en en sortant*, créer et (se) donner du sens. Mais quel sens, justement ? On sait que le sens auquel Garcia voue sa quête est lié au fait de transcender sa réalité phénoménale. Ici, dans ce poème liminaire, est précisée la façon dont peut être révélé ce sens : « et sème en nos dédales Ta légende fertile ». Légende, de *legenda* —« vie de saint » —, provient de *legere*, qui veut dire « lire ». La légende évoquerait donc l'histoire de Dieu, de ce qui par essence serait non totalisable, et également la lecture de cette histoire, qui inévitablement ne peut que la circonscrire. Ce qui semble contradictoire ne l'est pas au demeurant si l'on considère que le pouvoir d'évocation que recèlerait toute *legenda* dépasserait largement la lecture qu'on pourrait en faire et s'apparenterait ainsi à ce pouvoir de communication dont parlait Merleau-Ponty à propos de « la petite phrase » de Proust. Mais cette légende doit, pour être

¹¹¹ FULCANELLI, *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1964 [1925], p.63.

accessible, être « [semée] en nos dédales ». Le verbe *semer* insisterait pour sa part sur le terreau, que sont les « dédales », qui permettrait l'éclosion de la « légende ». L'appel du poète à « Dieu » serait donc à saisir dans cette quête vers cet horizon —« arrive à fond de ciel avec l'aurore au cœur »— où l'être vivrait de nouveau l'expérience corporelle des origines par l'éclosion de la légende en sa propre voix, en sa propre parole.

4.2 Le logos

Dans la section précédente, l'être devait effectuer un « passage entre les eaux du Fleuve » pour que Dieu se révèle en son corps. Ici, dans ce poème, c'est Dieu, qui est « l'unique passeur ». On retrouve encore ici cette réversibilité qui est le signe de l'identité ultime, mais non encore perçue, entre l'être et Dieu. Pour que se dévoile cette identité à la conscience sensible, le poète doit trouver l'issue de ses propres dédales. Ce travail alchimique sur la matière poétique ferait ainsi jaillir sa voix, qui ne serait plus alors seulement la sienne, mais se *révélerait* également être celle de Dieu, ce « berceau de parole ». La parole du poète tirerait son origine même de Dieu, c'est-à-dire précisément de ce *religieux*, dont on a parlé en début de chapitre, qui qualifie l'expérience corporelle originaire. C'est donc ici qu'entre en jeu la seconde étymologie nécessaire à la compréhension du *religieux* chez Juan Garcia. Tel qu'indiqué, le mot religion tirerait également son origine de *relegere*. *Relegere*

et *legere*, du verbe « lire », comme on l'a vu plus haut, proviennent étymologiquement du même mot latin, qui veut dire « recueillir », « rassembler ». Ce mot est lui-même dérivé de la racine indoeuropéenne qui donna l'étymon grec *legein*, duquel provient le *logos*, la « parole », dont la définition recoupe exactement celle de *relegere*¹¹². Si « relier », la première signification étymologique du mot *religieux*, a permis de voir en l'expérience corporelle un être *relié* à l'univers, la seconde étymologie met en évidence la *manière* dont ce lien s'effectue : par la « parole », comme le présente l'extrait cité ci-haut, par l'expérience alchimique de la matière langagière qui ouvrirait l'être au *religieux*. Si à mon avis le sens de cette « parole » ne peut que faire référence au *logos*, la signification maintenant courante de cet étymon a fini par se restreindre aux désignations du rationnel ou du logique. Tel n'est pourtant pas le sens auquel fait référence « la parole » dans l'expérience *religieuse* de Garcia : ce poème liminaire invite à reconsidérer notre acception usuelle du *logos* et à redevenir sensible à la compréhension préplatonicienne du mot. Pour les préplatoniciens, le mot *logos*, tout comme d'ailleurs *legein*, prend sens en terme de rapport d'une chose à une autre et plus particulièrement encore d'un être à un autre : c'est-à-dire qu'il *relie* —au sens de *religere*— l'un à l'autre. C'est ainsi que chez Héraclite, par exemple, la pensée du *logos* est intimement couplée à celle de l'indivision originaire :

Si l'on écoute, non pas mes paroles, mais le *logos*
il est sage de convenir, à l'unisson et avec tout,
que toutes choses sont Un. (Fr.50)¹¹³

¹¹² Dictionnaire étymologique de la langue française, *op.cit.*, p.1141.

¹¹³ Héraclite, cité par Jean-Pierre Bernard. *L'Univers d'Héraclite*. Paris : Belin, 1998, p.275

Ici, Héraclite fait une distinction entre ses paroles, qui par les mots circonscrivent un sens, et le logos, qui manifestement englobe plus que les mots proférés. À cet au-delà de la parole qui est le logos, la parole ne constituerait qu'un *résidu*, au sens chimique du terme. Ceci éclaire peut-être mieux le travail « alchimique » de Garcia sur la matière langagière : celui-ci aurait pour projet de rendre à ce résidu son état d'infini, et ce passage de l'un à l'autre pourrait, comme on l'a dit, l'ouvrir au sens non totalisable, au logos :

n'aies frayeur des légendes qui dilatent l'iris
 ni du bourgeon qui dresse l'écorce de l'olivier
 L'Homme-Dieu chante aux cendres le feu de vérité
 pour que tes pas retrouvent la trace des anciens
 car la terre est sans fosse par-delà l'horizon
 où ton peuple construit de nouvelles demeures
 le soleil fait la roue comme une rose des vents
 et la maison s'épèle (sic) à chaque grain de sable (p.46)

Cette présence infinie du logos est la raison pour laquelle la « parole » à laquelle fait référence Garcia est *religieuse*, au sens étymologique de « rassemblement », voire cela même par laquelle l'expérience du corps chez Garcia, qu'elle soit ou non révélation de son identité ultime avec l'univers, est nécessairement liée à la parole. Le langage recèle en lui cette parcelle d'infini et c'est la raison pour laquelle Garcia, en alchimiste, utilise la « matière » des mots. Aussi, il est révélateur que la première publication de poèmes de Garcia, reprise dans *Alchimie du corps*, ait été intitulée « Extraits de Psaumes ». On le sait, les psaumes sont des poèmes religieux, des poèmes qui seraient, selon les religions juive et chrétienne, inspirés par Dieu. Cette idée d'inspiration divine à l'origine des poèmes prend ici un sens neuf, car elle est interprétée en fonction du corps, des dédales de ce corps qui, par la conscience sensible,

peuvent *révéler* un rapport d'identité avec l'univers. Ce sont ces dédales du corps, ces « conditions de déséquilibre » dont parlait Hubert Reeves à propos de « la richesse des formes » qui engendrent la création des poèmes, c'est-à-dire des « psaumes » que l'on pourrait comprendre ici d'après la double étymologie du religieux chez Garcia : poèmes qui se veulent établir, ou plutôt rétablir par la parole —la voix du poète— un lien avec Dieu. Psaume vient du grec *psalmos* : « air joué sur un instrument à corde ». Cette parole du poète est nécessairement *lyrique*. Indéniablement, les poèmes de *Corps de gloire* sont lyriques, la quête de sens de Garcia ne peut être empreinte que de lyrisme. Précisément, le lyrisme chez Garcia, étant la voie par laquelle le poète veut rétablir ce lien entre lui et Dieu, est donc le signe manifeste de son exil ontologique, de l'absence de coïncidence avec lui-même et avec Dieu. Et cela rejoint en un sens la question du lyrisme chez Gaston Miron. Si on a pris soin d'établir la différence entre l'exil de Gaston Miron et l'exil de Juan Garcia, entre celui qui n'est pas encore et celui qui n'est plus, force est de constater que la « désespérance ontologique » de Gaston Miron, que je préfère à l'idée d'exil qui à mon sens tronque la réalité existentielle de ce dernier, coïncide dans son expression avec celle de l'exil existentiel de Garcia. Comme chez Gaston Miron, le non-être de Garcia, qui rappelle encore une fois « les conditions de déséquilibre » dont parlait Hubert Reeves, constitue un principe créateur :

Jean Cassou a pu écrire que l'agent du lyrisme de *L'Homme rapaillé* était la « difficulté ». Il faudrait dire davantage : ce principe actif, c'est le non-être. Seul Saint-Denys Garneau avait précédé Miron dans cette découverte du néant comme principe d'écriture : là où je n'existe pas, ça ne peut pas écrire, et pourtant ça écrit. Suprême défaillance, magnifique

accident : manquer à sa propre inexistence, écrire que l'on n'est rien et par là devenir quelqu'un, acquérir un nom¹¹⁴.

Ce que Pierre Nepveu appelle chez Gaston Miron « une plongée dans le vide intérieur, [...] une participation passionnée à la plus extrême pauvreté¹¹⁵ » est cela même qui est à l'œuvre chez Garcia. De plus, comme l'a d'ailleurs fait remarquer Mertens, ces deux poètes «donne[nt] à entendre des échos de la versification régulière dans un jeu entre l'appel et la mise à distance de la tradition¹¹⁶». Mais une différence doit être soulignée entre ces deux œuvres issues du principe créateur du non-être : l'«alexandrin libéré [de Garcia,] qui ne craint pas d'assimiler ses muettes internes¹¹⁷», *tend*, de façon beaucoup plus manifeste que chez Miron, à la perfection, à une richesse qui trahit une volonté de se couler dans le moule traditionnel. Pour cet alchimiste moderne —et l'oxymore, ici, est révélateur de ce duel entre le «ce que je suis» et «ce que je désespère être», il s'agirait certes de trouver sa voix —désir essentiellement moderne d'exprimer son individualité—, mais une voix qui pourrait faire entendre celle de Dieu : «alors pour que Ta voix s'élève dans la mienne (p.8)», indique d'ailleurs Garcia dès le second poème d'*Alchimie du corps*. Une voix singulière, à la fois *maître et assujettie* à la tradition poétique, qui aspire à retrouver son essence originaire qu'est le logos. Nicolas Castin, à propos des poèmes de Saint-John Perse, a cette réflexion qui, me semble-t-il, pourrait éclairer cette conception alchimique de la poésie de Juan Garcia :

¹¹⁴ Pierre NEPVEU, « Préface », in Gaston MIRON, *L'Homme rapaillé*. Montréal : éd. Hexagone, 1994, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.9.

¹¹⁶ Petra MERTENS, *op. cit.*, p.171.

¹¹⁷ Jeanne DEMERS, «Corps de gloire de Juan Garcia ou La Poésie salvatrice», *Livres et auteurs québécois 1971*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1972, p.128.

Ce rythme fondé sur le vide [...] est, au contraire, le souffle vivant d'un être que le poète cherche à épouser. Le manque se donne par là, non plus comme négativité, mais, si curieux que cela paraisse, comme un dynamisme sémantique, au fondement même de la quête poétique [...]. Il s'agira ainsi, pour le sujet, et par sa poésie, de *remonter* vers l'unité d'un Être que le temps subjectif [...] a égaillé¹¹⁸.

« Remonter vers l'unité d'un Être » et ainsi faire entendre en lui et par lui la voix de Dieu serait effectivement ce vers quoi *tend* Garcia. Remonter par une « matière » langagière qui recèle cette perfection, mais qui, par sa présence même, ne peut que l'évoquer sans jamais l'atteindre. Impasse « ontologique » du langage à laquelle fait référence Octavio Paz dans son livre *Le Singe grammairien* :

Le langage enfonce ses racines au cœur de ce monde mais transforme ses actions et ses réactions en signes et en symboles. Le langage est la conséquence (ou la cause) de notre exil hors de l'univers : il signifie la distance entre les choses et nous-mêmes. Il est aussi notre recours devant cette distance. Si l'exil cessait, le langage cesserait aussi¹¹⁹.

Si le langage, et précisément le langage poétique, est bien le recours de Garcia devant la distance entre lui et l'univers, celui-ci signifie également, par sa présence même en tant que « résidu », son exil hors de l'univers. Cela éclaire la raison pour laquelle « l'Avenir » relevé dans la section précédente constitue à jamais le but de la quête poétique de Garcia : la transcendance que recèle le langage ne peut que se situer à l'horizon de celui-ci, faisant ainsi écho à cet « horizon de toute expérience humaine » dont parlait Michel Hulin à propos de l'expérience mystique. Non pas tant à l'intérieur de ce que circonscrivent les mots, que dans ce qui ne peut surgir que dans l'horizon évoqué par ces mots.

¹¹⁸ Nicolas CASTIN, *op. cit.*, p.223.

¹¹⁹ Octavio PAZ, *Le Singe grammairien*. Genève : Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1972, p.123.

L'évocation dont on a parlé à propos de la possibilité de communication de la « petite phrase » de Proust, relève précisément de cet horizon de sens constitutif du langage poétique qui par essence ne totalise pas le sens, évocation et tout autant convocation de cette marge insaisissable de sens du logos.

4.3 À l'horizon du visible

Cet appel à l'invisible dans l'œuvre de Garcia ainsi que le classicisme de ses poèmes, qui ont éloigné jusqu'à aujourd'hui nombre de lecteurs, s'inscrit pourtant dans une problématique on ne peut plus centrale de la pensée et de la poésie contemporaines occidentales. Ce que j'ai appelé ci-haut « l'impasse ontologique du langage » recoupe cet « isomorphisme entre la perception et le langage¹²⁰ » qu'a d'abord relevé Jean Cohen et sur lequel s'est appuyé Michel Collot à propos de ce qu'il appelle « la structure d'horizon » du langage poétique. Cette structure serait constituée de ces significations virtuelles qui accompagnent chaque mot et l'actualisent différemment selon les contextes. C'est tout un horizon de sens insaisissable qui, derrière chaque mot, se dresse et lui donne son ampleur. Précisément, nous dit Collot, « à l'arrière-plan de toute parole écrite ou prononcée, se tient un horizon linguistique inaperçu mais déterminant, qui donne le sens, sans jamais être donné lui-même¹²¹ ». Ce sens

¹²⁰ Cité par Michel COLLOT, *op. cit.*, p.221.

¹²¹ Michel COLLOT, *op. cit.*, p.223.

informé —au double sens du terme—, qui se trouve à l'arrière-plan du sens correspond à cet *au-delà de la distinction entre sens et non-sens* évoqué, suite à la lecture de «La Transmutation», à propos de la question du sens. Et ce qui me semble fondamental, c'est que cette structure d'horizon rejoint la pensée du chaos en tant que processus créateur, cette relation entre force et forme dont on a vu qu'elle constitue le propre de la poétique alchimique de Juan Garcia :

L'horizon qui circonscrit, qui stabilise et donne de la consistance, ne fixe pas seulement le Chaos sous certains rapports, assurant ainsi le possible. *L'horizon laisse aussi et d'abord apparaître à travers sa transparente consistance le Chaos en tant que Chaos*¹²².

Cet horizon de sens du langage que Collot précise être « l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination¹²³ » aurait pour Garcia une valeur absolue, transcendante. C'est par cet horizon que la parole chez Garcia est *religieuse*, voire cela même par lequel *le religieux chez Garcia est nécessairement parole*. Pour Garcia en effet l'alchimie du verbe, cet accomplissement du Grand Oeuvre par ce matériau alchimique qu'est la parole peut *relier*, en tant que moyen, le sujet à cette « marge inépuisable » potentiellement chaotique, certes, mais combien porteuse de sens, de ce sens absolu. Les poèmes de *Corps de gloire* veulent établir un passage entre le sujet et le silencieux excédent de sens du langage devant lequel il se dresse, et par lequel *la plaie du poème* pourrait rester ouverte :

moi qui contre mon cœur obtins le choix des armes
mis en joue que j'étais par mon propre regard
je n'ai plus de recours qu'une poignée de mots

¹²² Collot rapporte ici les explications de Heidegger à propos du concept nietzschéen de perspective. *Op. cit.*, p.39.

¹²³ *Op. cit.*, p.7.

pour assumer ce monde où la Mort est commune
et me hausser vers Toi en de nouveaux silences (p.52)

Ainsi, à l'instar de l'œuvre de nombreux poètes modernes, la poésie de Garcia se veut passage du visible à l'invisible, et rejoint en cela les propos de Nicolas Castin sur ce qu'il appelle l' « alchimie du sentir » :

Et le poème aura, dès lors, charge d'exprimer ce passage[...], cette ouverture du visible à l'invisible, cette transitivity fondamentale de toute sensation. [...] cette conversion incessante du signe sensible en être, cette alchimie du sentir à l'œuvre dans la parole poétique, qui l'ouvre à ce qui l'excède¹²⁴.

On pourrait ici, par exemple, se souvenir de la médiation incontournable du paysage par lequel se révèle chez Garcia l'identité entre le sujet et l'univers : ce que le poète nomme plus globalement « la terre » est en effet toujours, de par son incarnation, soustraite en partie à son regard ; l'horizon déterminant ainsi la ligne de partage entre le visible et l'invisible. Le but de la quête de Garcia, qui est accession à la conscience sensible de cette identité entre le sujet et l'univers, est par conséquent également accession au côté invisible de la terre :

Mais nous voici voués à la dernière vie
qui nous rassemblera dans la même clarté
afin que nous sortions de l'impasse des morts
et que nous soit rendu le reste de la terre (p.55)
Ou encore :

Reviens la foudre seule a compris notre vœu
la terre est un fragment du château qui fut bref (p.73)

« Le Château qui fut bref » est le dernier poème du recueil de *Corps de gloire*. On s'en souvient, j'en avais parlé à la fin de la partie précédente pour

¹²⁴ Nicolas CASTIN, *op. cit.*, p.80.

souligner que le château appartenait autant au sujet qu'à la châtelaine¹²⁵ à qui, dans ce dernier extrait, il demande de revenir. J'avais également tracé un parallèle entre ce château et le « château de l'âme » de Thérèse d'Avila, ce qui éclairait à mon sens la traversée alchimique du sujet vers le centre « sacré » de son corps. Ici, il est dit que le château « fut bref ». Cette brièveté ne peut que faire référence à l'expérience corporelle des origines : le « château » désigne l'identité de l'être avec l'univers. Ce « château » —qui est tout à la fois celui de l'être, de l'âme, de l'univers— fut brièvement senti, entrevu par la conscience sensible qui telle une « foudre », tel un éclair, lui permit d'accéder, par le passage de son image visible à l'invisible, à l'essence profonde de son existence. C'est exactement ce dont parle Garcia dans le vers « la terre est un fragment du château qui fut bref ». La terre est ce qui est visible, et elle ne constitue qu'une parcelle du tout, de ce tout qui est invisible et dont on ne peut se former une image. La métaphore du château est précisément l'image poétique de *l'irreprésentable*¹²⁶, de l'invisible situé à l'horizon de la terre, du corps, du sens. La métaphore du château est la *révélation*, toujours au sens photographique du terme, de l'invisible, et agit donc littéralement tel un *processus révélateur* : passage de ce qui est latent à son image visible par le langage du poème. Tout comme les alchimistes qui s'enfermaient pour procéder à leurs expérimentations, Garcia s'enferme dans sa « chambre noire »

¹²⁵ J'avais tiré cette conclusion à partir du vers suivant : « Châtelaine arpente un peu de mon royaume (p.73) ».

¹²⁶ « Si la poésie donne à voir quelque chose, c'est un objet invisible. [...] Je lis et du milieu de moi [...] le sens reconnaît le sens. Mot à mot, je remonte à la source du langage et du monde. La poésie, c'est ce qui impose le silence », analyse pour sa part Georges-André Vachon. « De Juan Garcia et de la poésie », *Études françaises*, vol. VII, no.2, mai 1971, p.177 et 179.

jusqu'à ce que de son travail sur la matière poétique surgisse le poème qui, par l'expression des mots, *révélera* en lui l'invisible :

alors pour que Ta voix s'élève dans la mienne
 pour que la Vérité me trouve loin devant
 et que rien ne réduise la terre à mon image
 sinon ce bout du ciel qui m'indique Demain (p.8)

Tout comme on l'a mentionné précédemment, le travail alchimique de Garcia sur la matière poétique n'aurait pas pour but l'expression de sa voix propre —on retrouve ici le vers «alors pour que Ta voix s'élève dans la mienne», qu'on a commenté plus tôt—, mais bien au contraire sa libération spirituelle, laquelle pourrait advenir par l'éclosion en lui de la voix de Dieu. Tel est ici le souhait que formule Garcia, un souhait exempt de cet étalement de l'ego caractéristique du romantisme, dont l'une des marques probantes serait «la réduc[tion] [de] la terre à [l']image» du poète. Car celui-ci ne veut pas *trouver* la «Vérité» et en porter la gloire, il veut que la Vérité, une fois révélée, agisse sur son existence : qu'elle «[l]e trouve loin devant», c'est-à-dire qu'elle *dé-couvre* en lui sa part d'avenir, sa part de lui-même non-totalisable. Découverte faite en lui-même qui équivaldrait à cette accession au côté invisible de la Terre : «ce bout du ciel qui m'indique Demain».

À ce travail en solitaire a pu être substitué, quoique de rares fois chez Garcia, le rapport amoureux. Dans un très beau poème d'amour, Garcia fait directement allusion à cette *révélation* alchimique de l'indivision originale :

Ton corps a des versants qui m'ouvrent l'infini
 là où l'on doit fermer le soleil dans les yeux
 et profond dans le sang le silence d'eau douce

tient d'antiques rumeurs de ruisseau dans les feuilles
 quand s'émeuvent de mousse les fourches les plus fermes
 et que du cœur béant comme un début de mer
 surgissent par milliers les archipels de mots
 qui glissent dans l'odeur et pénètrent la peau (p.21)

Ici, le corps de la femme et le corps du poète révèlent, par l'émotion de l'amour, cette part non-totalisable qui est celle du corps autant que celle de la Terre. Le corps de la femme a «des versants qui ouvrent [au poète] l'infini» ; il recèle «profond dans le sang [un] silence d'eau douce», en une osmose du corps et de la Terre qui ainsi permet à Garcia d'entendre l'immémorial chant de la Terre qui est chant du corps humain. Mais pour se faire entendre, ce chant d'amour doit d'abord passer par le travail alchimique sur les mots de manière à accomplir en lui la révélation. Ainsi, de son «cœur béant comme un début de mer» doivent *surgir* les poèmes qui, alchimiquement travaillés, produiront cette expérience charnelle dont a parlé Merleau-Ponty à propos de la «petite phrase» de Proust : «les archipels de mots / qui glissent dans l'odeur et pénètrent la peau», ouvrant le corps du poète à l'infini. « Les ressemblances entre l'amour et l'expérience du sacré sont plus que des coïncidences, nous rappelle Octavio Paz. Il s'agit d'actes jaillissant de la même source¹²⁷ ». L'amour, l'évocation de «l'infini», le «corps», la terre et l'essentielle *humilité*, tous réunis dans cette célébration ininterrompue de l'Un et dont « les archipels de mots » que sont les poèmes —qui rappellent l'image des «polders» que j'avais utilisée à propos des poèmes de Michel Beaulieu— sont la seule chose visible se détachant de cette mer d'indistinction. « Mer », cette autre image *révélée* de l'Un qui, pour

¹²⁷ Octavio PAZ, *op. cit.*: 1965, p.176.

reprendre les paroles de Michel Hulin à propos de l'horizon de toute expérience humaine, se situe au-delà de ce « clivage naturel de l'expérience en agréable et désagréable¹²⁸ », *au-delà de la distinction entre sens et non-sens*.

Il est ainsi clair, répétons-le encore, que le but de la quête de Garcia n'est pas l'alchimie du verbe. Celle-ci est précisément le moyen, pour Garcia, d'accéder à l'alchimie du *corps*, à la transformation de son corps en « corps de gloire », au passage du visible à l'invisible. Son but n'est pas « l'invention d'un verbe poétique accessible à tous les sens », comme le proclamait Rimbaud, c'est proprement *l'accession de l'être à tous les sens par le moyen du verbe poétique*. Il y a là une différence fondamentale entre les deux démarches, une différence de moyen et de but. Au terme de sa quête poético-alchimique, l'être ainsi illuminé pourra vivre sa vie véritable, entraînant conséquemment la mort de la distinction entre l'être et Dieu, qui est mort de l'image de Dieu comme de l'image de l'être ; passage de la représentation à la *présence* conjointe de Dieu et de l'être par le biais de la parole.

4.4 Le Passeur

Si toute parole est fondamentalement acte de communication, l'œuvre de Juan Garcia porte haut et fort ce désir de communiquer cet horizon de sens et *du sens commun* à ses « camarades », mot qu'emploie le poète dans la

¹²⁸ Michel HULIN, *op. cit.*, p.245.

dédicace d'*Alchimie du corps*, qui connote l'idée d'un combat pour la même cause, laquelle ne peut être autre, ici, que celle de la transcendance :

Ô Dieu voici le corps dont Tu m'as fait l'aumône
et qui renonce encore à renaître en matière
tant il ne veut mourir au détriment de l'âme
avant que ne provienne en nombre la Lumière (p. 53)

Ce «renonce[ment]» à sa propre renaissance alchimique par pur altruisme —ce qu'évoque le dernier vers de l'extrait— pourrait rappeler la position de Jésus-Christ qui prend sur lui les péchés du monde. Mais ce parallèle est inexact car il ne correspond pas à la version alchimique occidentale de la vie de Jésus, laquelle version, que reprend Garcia, voit au contraire une équivalence entre Jésus-Christ et la condition humaine :

Ô Dieu je nous vois tous installés dans Ta mort
maintenant que le prêtre a préparé le Sang
et que dans chaque temple où le soleil est clos
la prière et la peur nous partagent les mains (p.12)

Tel que le précise le premier vers, «tous», c'est-à-dire chaque être humain, se reconnaît dans la mort de Jésus. Plus encore, la «mort» de Jésus-Christ, de laquelle tous participent dans la cérémonie de l'eucharistie¹²⁹ —«maintenant que le prêtre a préparé le sang»—, représente ici cette première étape du processus alchimique, cette mort initiatique que tous peuvent vivre pour ensuite accéder à la transformation de leur corps en corps de gloire. À l'encontre de la pensée chrétienne qui voit en Jésus la seule et unique incarnation de Dieu, Garcia n'est pas, par essence, plus «Dieu» ou moins «Dieu» que quiconque et ne se différencie donc ni de Jésus, ni de ses

¹²⁹ Voir à ce sujet Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, pp.390-406.

camarades. Ainsi, de façon à ce que «provienne en nombre la Lumière», Garcia doit révéler Dieu en son corps. Précisément, s'il veut sauver les autres —vœu explicite dans le prochain poème cité—, il doit le faire en se sauvant lui-même : «*l'homme est aussi bien celui qui doit être racheté que le rédempteur*¹³⁰». Dès lors, au lieu d'employer l'image de Jésus-Christ pour parler de la démarche poétique de Juan Garcia, je préférerai utiliser celle de Saint-Christophe, dont l'histoire se rapproche étonnamment de celle de la traversée alchimique de Garcia. On se souvient que Garcia devait effectuer le « passage entre les eaux du Fleuve (p.10) » pour atteindre cette *autre* rive de l'existence qu'est la transcendance. Cette idée de passage se retrouve dans cette figure du protecteur des voyageurs et des navigateurs qu'est Saint-Christophe : celui-ci traversa le fleuve en portant le Christ sur ses épaules, le sauvant ainsi des flots et se *sauva* par le fait même. De même Garcia, dans sa traversée alchimique, plutôt que de «porter les péchés du monde», porte Dieu sur ses épaules, c'est-à-dire qu'il porte la Parole et de fait apporte aux autres le message de la transcendance et ainsi peut espérer être sauvé. Il est donc une autre raison pour laquelle la parole chez Juan Garcia est *religieuse* : en pouvant *relier* l'être à son origine divine, celle-ci peut ouvrir aux autres la voie de leur propre transcendance¹³¹ :

11.

Ô Dieu dicte-moi l'ombre autant que la lumière
afin que je rédige un présage pour tous

¹³⁰ Carl Gustav JUNG, *op. cit.*, p.390 et 393.

¹³¹ Je rejoins ici la position de Jacques Brault, dans la réédition, en 1975, de «Juan Garcia, voyageur de nuit» : «Voyageurs de nuit, nous le sommes à n'en pas douter, quand nous consentons, malgré le pire toujours présent, à être des «passeurs» d'espoir (un espoir indéfendable)». *Op. cit.*, p.135.

et que soient mis à jour les nombres et les lettres
 car mon peuple en entier est inné en paroles
 et c'est selon la foi qu'il veut vivre en haut lieu

Dicte-moi dans le cœur une carte du ciel
 pour que je sois partout un sujet de naissance
 et qu'il n'y ait de doute quant au lieu de l'étoile
 et quant à son message au niveau de chacun

Dicte-moi la maison où naître de tout âge
 et la date où le jour doit s'ouvrir à nouveau
 à ceux dont le don même a mené hors de Toi
 tant il y avait d'âmes à moissonner sur terre (p.54)

On se souvient, j'avais lu ce poème dans la première partie de ce chapitre en m'attardant alors sur l'expérience corporelle des origines. Ici, je voudrais surtout attirer l'attention sur ce parallèle fait entre Saint-Christophe, qui porta Jésus, et Juan Garcia, qui veut *porter* cette présence infinie que recèle la parole : « dicte-moi » cet au-delà du sens où chaque être peut « naître de tout âge », non seulement pour moi-même, non seulement pour mon propre salut, mais également « à ceux dont le don même a mené hors de Toi ». Garcia ainsi veut « rédige[r] un présage pour tous ». Présage : ce qui annonce cet événement à venir qu'est celui de la transcendance humaine, cette transcendance originaire que recèle chacun en leur corps, et qui constitue le propre de la quête alchimique de Garcia. Dès lors, « il ne faut qu'il n'y ait de doute quant au lieu de l'étoile / et quant à son message au niveau de chacun ». Le « lieu » de l'étoile est dans le « cœur » humain, et son « message », qui est celui de la transcendance, est universel. Selon la conception alchimique du langage véhiculée ici, ce serait en travaillant sur la matière langagière que Garcia peut « m[ettre] à jour les nombres et les lettres » au profit des autres comme de lui.

Garcia sait que les *arcanes* de la parole cachent celles du monde, tout comme celles du corps, celles de la Terre. Ainsi *lesté de cette charge sacrée qu'est la parole, Garcia traversera les fleuves et les tempêtes*¹³² et ainsi se sauvera en sauvant.

Cette image du passeur permet d'affirmer que l'œuvre de Juan Garcia, l'une des seules à mon sens de la littérature québécoise, est *épiphanique*, selon la définition que donne Charles Taylor des grandes œuvres de la modernité. L'œuvre de Juan Garcia, cette œuvre qu'on a si vite oubliée, est une grande œuvre moderne. Tout en étant d'après les critères de Taylor, un accomplissement indéniablement subjectif, elle fait partie d'un projet humain ; tout en ayant une résonance éminemment personnelle, elle s'ouvre sur ce qui constitue une interprétation de l'essence de notre condition humaine, dans une « interpénétration du subjectif et du transcendant¹³³ ». L'art de Juan Garcia, tout comme l'art épiphanique, « est authentiquement mystérieux, et il contient peut-être la clé —ou une clé— de ce que c'est être humain¹³⁴ ». Charles Taylor précise également plus loin une autre composante de l'œuvre épiphanique qui s'applique on ne peut mieux, à mon sens, à l'œuvre de ce passeur qu'est Garcia : « Une grande œuvre épiphanique peut réellement nous permettre d'entrer en contact avec les sources dont elles s'inspire. Elle peut *réaliser* ce

¹³² Je paraphrase ici la description que fait Michel Tournier du patronat de Saint-Christophe. *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio plus », 1996 [1970], p.76.

¹³³ Charles TAYLOR, *op. cit.*, p.608.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.601.

contact ¹³⁵». N'est-ce pas ce qui constitue, sans l'ombre d'un doute, l'horizon du projet poétique et alchimique de Juan Garcia ?

et même si ma voix faiblit le long du temps
tant les mots perdent pied à être sur des pages
je veux parler en nous pour que l'on s'en souviennne (p.25)

On sait que l'expérience alchimique de Juan Garcia s'est soldée, en 1968, suite à la rédaction de *Alchimie du corps*, par son internement dans un hôpital psychiatrique, ce qui en dit long sur l'absence de compromis dans l'engagement de l'auteur vis-à-vis sa démarche poético-alchimique. Mais ce n'était pas là son dernier mot : Juan Garcia a continué à écrire et publier jusqu'en 1996¹³⁶, ce qui il me semble n'est pas rien, et contraste avec l'œuvre de cet autre « fou » de la littérature québécoise qu'est Émile Nelligan, œuvre terminée une fois le poète interné. Sans entrer dans la lecture de ces poèmes plus récents, je dirai simplement que ceux-ci témoignent en un sens de la persistance de cet affrontement créateur entre les deux camps de la conscience à l'œuvre tout au long de la traversée alchimique du recueil étudié ici, affrontement qui est un signe de l'engagement de ce poète passeur vis-à-vis le message de transcendance qu'il se devait de *porter* :

À moi dit-il encore de faire pâlir le soir
à moi de refermer le chapitre du jour
j'ai courage de naître ébloui de saison
et fermeté dans l'œil jusqu'aux dernières étoiles
ma parole est soudaine comme l'était son corps

¹³⁵ *Op. cit.*, p.639.

¹³⁶ À ma connaissance, son dernier poème publié figure dans la revue *Liberté* en avril 1996, Vol. 37, numéro 2, p.36-37.

je ne dois pas au temps le salut de mon âge
mon testament ne fut qu'un chant de cygne
ma douleur prend un siècle à convaincre (p.75)

Si la voix de cette œuvre épiphanique a « faibli le long du temps », si «[s]a douleur [a pris] un siècle à convaincre», j'ai la conviction que c'est parce que nous n'avons pas pu, pas su l'écouter, et non par un quelque *défaut de fabrication*. Il aura fallu ce qui me semble également l'équivalent d'*un siècle* de silence et d'oubli pour effectivement entendre la voix que porte et nous apporte Garcia. Entrer dans ce nouveau siècle pour entendre son «chant [du] cygne», déchirant chant de cet homme tendu vers l'éblouissement définitif.

CONCLUSION

*Car l'affectation apparaît, comme vous savez,
dès que l'âme (vis motrix) se trouve en un autre
point qu'au centre de gravité du mouvement.*

Heinrich Von Kleist¹

Tout au long de la rédaction de cette thèse, la *théorie*, mot dérivé du grec *theôros*, qui traduit la position de celui qui observe, fut pour moi le moyen d'entrer en contact avec les œuvres. M'imprégner du poème, ne pas l'éclairer, mais plutôt le laisser m'éclairer : cet *ancrage théorique* particulier impliquait que le choix des approches introduites ici ait été issu de ce huis clos entre ma pensée et les œuvres poétiques.

Ainsi, pour Beaulieu, l'anthropologie m'a permis de déplier, avec le concept de «liminarité» de Victor. W. Turner, la conscience particulière du corps, le recours à la mémoire en tant que pèlerinage et, plus globalement, avec la théorie des déplacements du sacré dans la société moderne, la quête de sens du poète. Quant à l'œuvre de Garcia, elle m'a fait recourir entre autres à l'alchimie sotériologique et a établi, indirectement, un pont entre les études du phénomène mystique et l'astrophysique. Cette thèse a été rédigée en l'absence de perspective théorique préalable à la lecture et au carrefour de plusieurs

¹ Heinrich VON KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*. Suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*. Paris : Séquences, 1991, p.24.

disciplines. C'est-à-dire que j'ai moi-même adopté d'emblée et inconsciemment une position liminaire : un seuil où s'entrelacent plusieurs postures théoriques choisies au gré de la lecture des œuvres. J'ai écrit en «l'absence du maître²», et en ne sachant pas, au moment de la première version du chapitre de Beaulieu portant sur la liminarité, que sortait à la même période le livre de Michel Biron, dont la réflexion sur des œuvres littéraires québécoises prend appui sur ce même concept anthropologique. À propos de Saint-Denys Garneau, Biron cite un passage de *Intérieurs du Nouveau Monde*, de Pierre Nepveu, qui me semble éclairer ma démarche *théorique* particulière :

Écrire en Amérique, c'est se retrouver non pas sans tradition, mais devant *toutes les traditions*, comme devant un marché ou un bazar chaotiques, un «tournoiement kaléidoscopique sans forme ni sens défini» [Northrop Frye]. La France, l'Angleterre, l'Europe ne sont pas absentes, mais apparaissent désormais comme arbitraires, contingentes, multiples³.

Biron poursuit : «Écrire «devant toutes les traditions», tel est le sort de l'écrivain liminaire». [...] C'est ainsi que Garneau passe *tout naturellement* du poème au journal et vice versa, par une nécessité d'expression qui n'engage que lui⁴». Tel est également le choix —car cela en a été un— de la posture théorique liminaire assumée ici : *une nécessité d'expression* dictée par les œuvres même, et cherchant, dans le mouvement entre l'une et l'autre approche son centre de gravité, comme pourrait l'entendre Kleist à propos des marionnettes. Un point de vue se voulant a priori «sans appui», où l'enjeu

² Michel BIRON, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2000.

³ *Ibid.*, p.58.

⁴ *Ibid.*, p.58.

consistait à trouver un *seuil critique* entre imagination et observation, pesanteur et envolée, là exactement où, dans ce croisement et cette communication inédite entre des disciplines différentes, s'établirait ce que Merleau-Ponty nomme «une vérité dans la situation⁵» : *une*, seulement une, écoute respectueuse des œuvres. Car une conséquence est bien sûr reliée à cette lecture critique puisant dans mon propre regard sur le monde sa relation théorique particulière à l'œuvre. Je ne peux regarder les poèmes d'un point de vue omniscient, de la façon dont on a voulu, en science classique, regarder l'univers : en croyant le saisir dans sa totalité.

Aucun langage [...] ne peut épuiser la réalité du système [...]. Ce caractère irréductible des points de vue sur une même réalité, c'est très exactement l'impossibilité de découvrir un point de vue de survol, un point de vue à partir duquel la totalité du réel serait simultanément visible.⁶

Cette richesse du poème qui déborde tout éclairage particulier, je ne pouvais espérer en exprimer qu'une facette. Dans ses limites autant que dans ses choix, cette approche ne pouvait qu'exclure certaines avenues critiques fécondes, voire nécessaires à la compréhension, à la connaissance de ces œuvres. Mais cette lacune pourra peut-être s'avérer une chance : si ma thèse peut susciter d'autres lectures de Beaulieu et de Garcia et ainsi contribuer à remettre en lumière leur juste valeur, c'est que j'aurai atteint mon but.

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, cité par Ilya PRIGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1986, p.373.

⁶ *Ibid.*, p.313.

Ainsi, au terme de ce double parcours des œuvres de ces deux poètes, je voudrais revenir sur quelques traits saillants de cette étude et mettre en valeur ici aussi bien l'incontestable singularité de ces deux parcours poétiques que leur visée commune. Le fait de mettre côte à côte ces deux auteurs a priori aux antipodes l'un de l'autre permet une approche originale non pas tant par les différences inévitables qu'elles relèvent que par ce qui, dans ces différences même, permet de mieux comprendre l'une et l'autre œuvre ; compréhension qui, justement, fait surgir une étrange connivence entre les deux.

D'entrée de jeu, on peut dire que le point en commun le plus évident se situe dans leur différence la plus caractéristique : tous deux offrent une solide résistance au formalisme contemporain, une résistance qui s'inscrit chez Michel Beaulieu par un jeu avec la syntaxe et, chez Juan Garcia, par son recours à la tradition, par le respect des règles de la poésie classique. Mais bien sûr il y a plus : la conscience sensible constitue chez ces deux poètes la source principale de leur œuvre. Cette conscience sensible ne donne pourtant pas accès à la même réalité. Ici, imaginons deux triangles dont les pointes se touchent : l'un s'ouvre vers le haut tandis que l'autre, vers le bas. Michel Beaulieu, c'est le triangle du bas : la conscience sensible mène le sujet à ce qui, en lui, vit et meurt, jusqu'à la conscience des atomes, jusqu'à une ouverture à son vide infini et constitutif délogeant tout savoir préalable. Cette rare expérience offre dans l'œuvre un horizon qui détermine la *direction* même de la quête de Beaulieu. Juan Garcia, c'est le triangle du haut : par la conscience

sensible, le sujet accède à la lumière étoilée de ses origines cosmiques, il n'a plus la conscience de lui-même qu'en relation *liminaire* avec l'univers qui l'englobe ; relation qui lui fait transcender les frontières de son propre corps. À l'expérience de l'infiniment petit et de la table rase chez Beaulieu correspond cette expérience de l'infiniment grand et de l'inclusion pure de Garcia, lesquelles dévoilent aux deux subjectivités leur *autre* réalité constitutive, certes opposées l'une à l'autre, mais combien semblables dans leur rapport d'étrangeté vis-à-vis leur réalité quotidienne.

Cette conscience d'un décalage entre les deux réalités corporelles qui caractérise chacune des deux œuvres offre un point d'ancrage commun. Alors que l'*autre* réalité est toujours à venir, la réalité dans laquelle baignent les deux sujets se définit essentiellement par un vide existentiel, par un sentiment de mort. Mais alors que pour Beaulieu cette idée de vide et de mort, à laquelle est liée la souffrance corporelle, définit le plus essentiellement son existence, le rapport au vide et à la mort chez Garcia s'instaure *suite* à son expérience corporelle des origines. L'impossibilité d'*Être* de Juan Garcia se vit tel un exil ontologique, exil qui, en ses fondements, s'apparenterait plus à la dichotomie existentielle de Saint-Denys Garneau qu'au non-être de Michel Beaulieu. D'ailleurs celui-ci, à l'instar de Gaston Miron et de Jacques Brault, vit le non-être comme une détermination constitutive.

Cette différence entre les conceptions existentielles des deux poètes permet de mieux saisir leur rapport à la vie et à la mort. Pour Beaulieu, c'est sa vie, dont on sait qu'elle est déterminée par un non-être pétri de douleur physique, qui doit être mise en question, selon la formule de Georges Bataille. En voulant assourdir son vide et sa douleur, le poète recherche des sensations qui pourraient parler plus fort, pour ainsi dire, que son mal-être. L'œuvre de Beaulieu est tout entière tendue vers la mort qui constitue son but et son repoussoir ultimes. À l'opposé, ce à quoi tend Garcia est la Vie, c'est-à-dire l'accession consciente à la totalité de son être. Si, comme c'est le cas chez Beaulieu, son sentiment de mort fait obstacle à sa quête, le poète de *Corps de gloire* utilise en revanche un autre moyen pour franchir celui-ci : plutôt que d'empiler sensations par-dessus sensations, comme le fait Beaulieu, Garcia plonge au contraire *dans* son vide : tel est le propre de la traversée alchimique.

Si ces deux expériences semblent opposées l'une à l'autre, elles sont pourtant toutes deux régies par un même désir de sortir de la réalité habituelle caractérisant les deux sujets. De plus, ce « passage entre les eaux du Fleuve », cette plongée dans l'abîme corporel de la conscience chez Garcia permet cette même déstabilisation totale par laquelle Beaulieu veut accéder à son autre réalité. Autre similitude : le narcissisme, qui chez l'un comme chez l'autre constitue l'obstacle le plus grand de leur quête. À ce sujet, on pourrait reprendre en tous points le dialogue entre Alexandre et Louis, dans *Les*

silences du corbeau de Yvon Rivard, à propos de la différence entre une prière et un poème :

—Quelle différence y a-t-il entre une prière et un poème ?

—Une différence énorme ! Le poème est sa propre fin, il ne recherche que son plaisir alors que la prière n'est qu'un moyen de parvenir à la plus haute connaissance, à la fusion divine.

[...]

—Ne crois-tu pas que la prière, écrite ou mentale [...], est encore quelque chose d'impur ?

—Où veux-tu en venir ?

—À ceci que c'est toujours quelqu'un qui prie, que le sujet s'affirme encore même dans son désir de dissolution, et que la prière finalement est peut-être le refuge le plus subtil de l'ego⁷.

De fait, cet attachement envers son identité que révèle bien malgré lui Garcia fait étrangement écho à l'identification passionnée de Michel Beaulieu à sa douleur physique et existentielle qui entrave sa quête de sens et la situe à jamais, comme chez Garcia, dans *l'à-venir*.

Enfin, cette autre réalité toujours à l'horizon des œuvres correspondrait, au plan du langage, à la part insaisissable de sens que la parole recèle. Ce parallèle entre le corps et le langage poétique qui, différemment chez les deux poètes, ouvre le sujet à l'indétermination, ajouterait une autre similarité entre ces quêtes de sens par le corps. Chez Beaulieu, le langage est perçu comme une limite du sens au-delà de laquelle se trouve le non-savoir qui fait écho, justement, à l'abîme de sens constitutif du sujet. Le désir de repousser cette limite en incluant dans la structure du poème le plus possible d'ouverture à cette

⁷ Yvon RIVARD, *Les Silences du corbeau*. Montréal : Boréal, coll. «compact» : 1998 [1986], p.85-86.

indétermination —j'avais parlé, à propos de la forme des poèmes, de ses multiples *jours*— permettrait au poète d'avoir un contact avec l'altérité du langage, contact proprement salvateur car déstabilisant sa matérialité immanente. Aux antipodes, la structure classique des poèmes de Garcia s'ouvre tout autant à l'indétermination du sens : j'ai nommé son rapport à la Parole, entendue ici au sens de logos, qui, en englobant *tout* le sens, désigne on ne peut mieux cette inépuisable marge d'indétermination.

La thèse de Nicolas Castin, qui a parlé de ce rapport étroit, en poésie moderne et contemporaine française, entre le sensible et le sens me paraîtrait éclairer avec profit la poétique du corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia, si elle ne manquait pas ce qui, il me semble, constitue l'essentiel de la démarche des deux poètes : le désir d'ouvrir leur *corps*. Cet essentiel rapport à l'horizon d'indétermination du langage poétique ne peut se comprendre que comme un *moyen* d'ouvrir leur corps à ce qui chez l'un, s'appelle « l'inamovible lieu de la connaissance », et chez l'autre s'appelle « Dieu ». Telle est la principale raison pour laquelle ma lecture ne s'est pas, sauf exception, appuyée sur la thèse de Castin. Une autre raison qui m'en a éloignée tient à cette tradition littéraire et philosophique française dans laquelle je ne reconnais point ni Beaulieu ni Garcia, tradition qui « tend, de fait, à disjoindre ces deux catégories, ces deux modalités de l'être, l'intelligible et l'affectif, les opposant même, le plus souvent de manière antithétique⁸ ». Ce qui me semble le plus caractériser la poésie québécoise moderne, c'est bien justement cette ouverture du sens au sensible :

⁸ Nicolas CASTIN, *op. cit.*, p.6.

depuis les années soixante-dix, le rapport au corps, même excessivement problématique, est primordial. Ainsi à l'encontre de ce qu'affirme d'entrée de jeu Nicolas Castin dans sa thèse, on ne peut pas dire ici que ma lecture prenant appui « sur l'hypothèse d'une ouverture du sens au sensible [...] pourrait, *d'emblée*, paraître sinon hasardeu[se], du moins paradoxal[e] ⁹ ». Bien au contraire, celle-ci me semble, du moins en ce qui a trait à la poésie québécoise, aller de soi.

Que doit-on penser de cette différence somme toute fondamentale entre les poésies québécoise et française ? À propos de Paul-Marie Lapointe, Nepveu souligne que le poète réécrit l'Amérique comme une « aventure de la conscience [...] dans un désir de présence toujours travaillé par l'altérité¹⁰ ». Ne pourrait-on pas également affirmer que l'habitation de l'Amérique rend possible la réécriture de la conscience vécue à partir du corps ? Cet espace intérieur non totalisable, ce que Beaulieu nomme le « paysage du corps où chaque pli se débride / et se fait accessible (*Vi*, p.24) » peut être vécu, si l'on songe à l'abîme du non-savoir ou à la traversée alchimique de Garcia, comme « gouffre, énergie mugissante, voix d'avant toutes les langues, avant tout discours articulé¹¹ ». La teneur ontologique d'une telle description du paysage qui habite l'être en sol nord américain n'apparaît-elle pas évidente ? Il me semble bien que ce serait ce rapport au corps vécu telle une altérité essentielle que la poésie québécoise

⁹ *Op. cit.*, p.6. C'est moi qui souligne.

¹⁰ Pierre NEPVEU, *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, p.190.

¹¹ *Ibid.*, p. 168.

moderne n'a cessé de cultiver pour en faire son propre mode identitaire. Cultiver non pas au sens d'appropriation, mais d'exploration : une exploration de ce *terrain d'entente* proprement liminaire entre le sens et le sensible.

Ceci me ramène à la problématique de la liminarité telle que développée dans *L'Absence du maître*. Dans le chapitre portant sur Saint-Denys Garneau, Biron a cette réflexion qui pourrait apporter un éclairage sur le rapport familial qu'entretiennent Beaulieu et Garcia, et plus globalement la poésie québécoise moderne, entre le sens et le sensible :

La modernité de *La Relève* n'oppose pas à la technique parnassienne une autre méthode du poème, une nouvelle poétique : elle refuse que la poésie soit d'abord et avant tout une technique, un jeu formel, indépendant de l'expérience du sujet¹².

De même, on a vu que, dans les œuvres étudiées, les poètes donnent voix à une *expérience du sujet* qui, on le sait, en est essentiellement une du corps. Une expérience qui doit être comprise à l'aune de la définition que donne Biron de la culture en tant que «composante profonde de l'être [et] condition de l'éveil de la conscience¹³». Expérience d'éveil de la conscience à partir de la réalité liminaire du corps dont les fruits, chez l'un comme chez l'autre, ne se veulent destinés aux seuls sujets¹⁴. Car les deux œuvres, à l'instar de celles des écrivains liminaires telles que comprises par Biron, sont «défini[es] par la communication» : nombre de poèmes de Beaulieu, écrits à la

¹² Michel BIRON, *op. cit.*, p.56.

¹³ Michel BIRON, *op. cit.*, p.49.

¹⁴ La prise de conscience par la littérature serait, selon Pierre Nepveu, «l'exigence de modernité» des écrivains québécois du début des années soixante. *Op. cit.* : 1999 [1988], p.17-18.

deuxième personne du singulier, interpellent le destinataire. Par son désir de déstabilisation identitaire, le poète témoigne de l'inconscience caractéristique de la société moderne et conséquemment cherche à la déstabiliser, à l'éveiller. Les poèmes de ce passeur qu'est Garcia, dans leur appel à Dieu, se veulent en même temps porter au lecteur, à la lectrice, le message de la transcendance. À travers leur expérience subjective, tous deux ont un rapport avec la société qui est celui de la «reconnaissance fraternelle¹⁵». Ni incompris, ni à part, ces poètes sont au contraire des «hommes de même dimension que les autres¹⁶».

Par conséquent, si la question du sujet a pu, ici, être essentiellement liée à celle de l'Amérique et du Québec américain, comme l'a souligné Nepveu¹⁷, il me semble qu'elle n'a pu faire abstraction de cette perspective d'éveil de la conscience liée à l'altérité essentielle du corps. Ainsi pourrait être éclairé, par delà les exils différents, le lien unissant Garcia à Jacques Brault et Gilbert Langevin, nommés dans la dédicace de *Alchimie du corps*, et plus globalement à ses «compagnons de la neige». Ceux qui font état «d'une manière d'accéder au savoir qui passe par la sensibilité du sujet¹⁸» œuvrent à cette lutte commune que serait l'épanouissement d'une conscience non pas exilée du corps, mais au

¹⁵ Michel BIRON, *op. cit.*, p.59.

¹⁶ Michel BIRON, *op. cit.*, p.59.

¹⁷ Précisément, «pour que l'Amérique et le Québec américain deviennent un problème et un enjeu créateur, il a fallu que soit posée d'abord la question du sujet qui peut assumer et inventer ce Nouveau Monde». *Op. cit.* : 1998, p.159.

¹⁸ Petra MERTENS analyse ici le vers «vous qui savez par cœur l'origine des vents» tiré de «Compagnons de la neige». *Op. cit.*, p. 179.

contraire y ayant fondé *sans appui* son appartenance comme à quelque insondable vérité¹⁹.

Au nombre de ces «compagnons de la neige», il faut donc compter Michel Beaulieu. Car ce n'est certes pas un hasard si Juan Garcia, dans ses poèmes les plus tardifs publiés dans la revue *Liberté*, lui a dédié l'un d'entre eux. Je voudrais citer ici une partie de ce long poème intitulé « Abstraction », qui me semble faire foi de cette étroite parenté en regard du fort désir d'éveil de la conscience sensible qui, au-delà des différences, lie les deux poètes :

ils seront la mèche
et l'illumination des lampes
ceux que le temps a trouvés
reclus dans leur exil
[...]

qu'ils marchent vers leur mort
investis de lumière
[...]

grands voyageurs des limbes
que le sommeil surprend
ils chercheront le nom
et le sens des tabous²⁰

Pour ce voyage accompli dans le silence de leurs mots, je remercie ces « grands voyageurs des limbes » que sont Michel Beaulieu et Juan Garcia.

¹⁹ «Compagnons de la neige» renvoie, comme je l'ai mentionné, à «Compagnons des Amériques», de Gaston Miron, qui d'ailleurs affirme : «Nous plongeons pour nous saisir, pour nous révéler à nous-mêmes, pour la rédemption en nous de ce qu'il y a de plus humilié, de plus risible, de plus honteux. Mais le temps doit venir de faire surface et de marcher dans l'univers qui est la patrie des hommes». Paroles rapportées par Jacques BRAULT dans «Miron le magnifique», *op. cit.*, p.38.

²⁰ Juan GARCIA, «Abstraction», *Liberté*, no 218, Vol. 37, no 2, avril 1995, p.23.

Avant de refermer le livre, je voudrais ajouter une note personnelle. Après maintes tentatives infructueuses de retrouver Juan Garcia, je dois avouer que je ne sais même pas si ce poète est toujours vivant²¹. Constat inouï que cette absence de certitudes qui montre à quel point Juan Garcia a été oublié, jusqu'à en être rayé de la carte des évidences les plus infimes que l'humanité puisse se prévaloir. *Est-il mort ou vivant ?* Terrible question. La seule consolation que j'ai eue, tout au long de ma traversée de son œuvre, à ne même pas pouvoir obtenir de réponse à cette question fondamentale a été de voir en cette absence absolue de certitudes un *horizon* : Juan Garcia est à l'horizon de ses propres mots, dans cette marge insaisissable du monde en lequel j'ai, en tant que lectrice, cet espoir *fou* qu'il apparaisse de nouveau, qu'il puisse savoir, par delà l'essentiel de sa vie vécue dans l'oubli le plus complet, que l'on reconnaît enfin son talent, que l'on reconnaît en lui un grand, un immense poète. «Juan Garcia est un des hauts poètes que j'ai lus. Je ne veux que commencer à lui rendre cet hommage que nous lui devons tous²²». C'est ce que disait de lui Michel Beaulieu, et que je reprends à mon compte au terme de ce parcours.

²¹ Garcia a séjourné, au moins jusqu'en 1989, dans un centre hospitalier de Pau (France). Pour cause de secret médical, on n'a pu faire suite à ma demande de renseignements à son sujet.

²² Michel BEAULIEU, «Juan Garcia : un poète glorieux», *Point de Mire*, vol. 2, no 26, 31 juillet 1971, p.37.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Michel Beaulieu :

- Beaulieu, Michel, *Trivialités*, Montréal, Noroît, 2001.
- , *Vu*, Montréal, Noroît / Le Castor Astral, 1989.
- , *Kaléidoscope, ou les aléas du corps grave*, Saint-Lambert, Noroît, 1984.
- , *Images du temps*, Saint-Lambert, Noroît, 1983.
- , *Visages*, Saint-Lambert, Noroît, 1981.
- , *Desseins, poèmes 1961-1966*, Montréal, Hexagone, 1980.
- , *Oracle des ombres*, Saint-Lambert, Noroît, 1979.
- , *Le Cercle de justice*, Montréal, Hexagone, 1977.
- , *L'Octobre suivi de Dérives*, Montréal, Hexagone, 1977.
- , *Anecdotes*, Saint-Lambert, Noroît, 1977.
- , *FM*, Saint-Lambert, Noroît, 1975.
- , *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue études françaises », 1973.
- , *Pulsions*, Montréal, Hexagone, 1973.
- , *Paysage*, Montréal, Jour, coll. « Les poètes du jour », 1971.
- , *Charmes de la fureur*, Montréal, Jour, coll. « Les poètes du jour », 1970.
- , *Érosions*, Montréal, Estérel, 1967.
- , *Pour chanter dans les chaînes*, Montréal, La Québécoise, 1964.

Œuvre de Juan Garcia :

- Garcia, Juan, *Alchimie du corps*, Hexagone, coll. « Les matinaux », 1967.

-----, *Corps de gloire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue études françaises », 1971.

-----, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989.

Références théoriques et philosophiques :

Andrieu, Bernard, *Le Corps dispersé. Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Barbaras, Renaud, *Le Tourmant de l'expérience. Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.

Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Paris, Alcan, 1931.

Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1957.

Bédard, Jacques, « Nicolas de Cues et le bonheur mystique de la docte ignorance », *Liberté*, no 252, vol. 43, no 2, mai 2001, pp. 7 à 23.

Bergson, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1966.

Bernard, Jean-Pierre, *L'Univers d'Héraclite*, Paris, Belin, 1998.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993.

Braut, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1975.

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, nrf Gallimard, coll. « Idées », 1950.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, nrf Gallimard, coll. « Idées », 1942.

Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, PUF, coll. « Écriture », 1998.

Clarke, Lynda, « The Universe Alive. Nature in the *Masnavi* of Jalà al-Din Rûmi », conférence présentée à l'automne 2002 au Département des sciences religieuses de l'UQAM.

Clément, Catherine et Kakar, Sudhir, *La Folle et le saint*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993.

Collot, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

-----, « L'Autre dans le même » (pp.25-32), *Poésie et altérité*. Actes du colloque de juin 1988, Presse de l'ENS, 1990.

-----, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1989.

-----, *L'Horizon fabuleux. Tome II, XXème siècle*, Paris, José Corti, 1988.

Dasgupta, Surendranath, *A History of indian philosophy. Vol I*, Delhi / Varanasi / Patna, Motilal Barnasidass, 1975.

Eliade, Mircea, *Alchimie et cosmologie babyloniennes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1991.

-----, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

-----, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.

-----, *Le yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954.

Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand oeuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964 [1925].

Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, nrf Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.

Gleick, James, *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion, 1991 [1987].

Hulin, Michel, *La Mystique sauvage*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1993.

Hutin, Serge, *L'Alchimie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 1951.

Irigaray, Luce, « Questions à Emmanuel Lévinas sur la divinité de l'amour » (pp. 911-920), *Critique*, Paris, 1990, no 522.

Jackson, John E., *La Poésie et son autre : essai sur la modernité*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1998.

Jacques, Robert, *Le vif du sujet. La confiance charnelle*, Montréal, Fides, 1998.

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, 1970.

Klimov, Alexis, *De l'abîme. Petit traité à l'usage des chercheurs d'absolu*, Québec, Beffroi, 1985.

-----, *Diversions. Huit opérations poétiques pour une stratégie métaphysique*, Québec, Beffroi, 1983.

-----, *Éloge de l'homme inutile*, Québec, Beffroi, 1983.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1974.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois.

Lavand, José, « Phénoménologie du corps et philosophie de l'esprit » (pp.106-110), in Colette-Chantal, Adam [et al.], *Le Corps. Volume II*, Paris, Marketing, coll. « Analyses et réflexions sur -- », 1992.

Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être : ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « essai », 1996.

-----, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

Marcaurette, Roger, « Sacré, non dualisme et ravissement esthétique », *Religiologiques*, no 5, printemps 1992, pp. 203-229.

Marcaurette, Roger, « Mystique et paradoxe, lecture et paradigme », *Religiologiques*, no 7, printemps 1993, pp.49-72.

Marcotte, Gilles, *Le lecteur de poèmes*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2000.

Ménard, Guy, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969.

-----, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

-----, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Mertens, Petra, *La Poésie des (im)migrants (1953-1970)*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, mai 2003.

Moisan, Clément, «La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. 1-La Poésie», *Études françaises*, vol. 13, no 3-4, octobre 1977, pp. 279-300.

Munger, Benoît, «Partout le désordre. La théorie du chaos est maintenant utilisée dans toutes les sphères d'activité», *Le Devoir*, 18 mai 1994, p.B-1.

-----, «Le chaos rassurant», *Le Devoir*, 18 mai 1994, p.B-1.

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998.

-----, «Préface», in Gaston Miron, *L'Homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, Hexagone, 1994, pp.7-12.

-----, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988.

Ouellet, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Balzac, coll. «Les univers du discours», 1992.

Paz, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Paris, nrf Gallimard, coll. «essais», 1965.

-----, *Le Singe grammairien*, Genève, Skira, coll. «Les Sentiers de la création», 1972.

Prigogine, Ilya et Stengers, Isabelle, *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1986.

Richir, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, coll. «Optiques», 1993.

Reeves Hubert, *Patience dans l'azur. L'Évolution cosmique*, Québec, Québec Sciences / Presses de l'Université du Québec.

-----, *L'Heure de s'enivrer. L'univers a-t-il un sens ?*, Paris, Seuil, 1986.

-----, *Poussières d'étoiles*. Paris, Seuil, coll. «Science ouverte», 1984.

Rouger, François, «Le Corps comme étranger intime» (pp.457-469), *Études philosophiques*, Paris, 1990, no 4.

Schwaller de Lubicz, Isha, *Her-Bak «disciple» de la sagesse égyptienne*. Paris, Flammarion, coll. «homo-sapiens», 1956.

Strauss, Erwin Walter Maximilian, *Du sens des sens*, Grenoble, Millon, 1989, (trad. : G. Thines et J.P. Legrand).

Taylor, Charles, *Les Sources du moi*, Montréal, Boréal, 1998.

Œuvres littéraires :

de Nerval, Gérard, *Les Filles du feu. Les Chimères*, Paris, GF-Flammarion, 1965.

Jean de la Croix, saint, *Dans une nuit obscure. Poésie mystique complète*. Paris, E.J.L, coll. «Librio», 2001 (trad. François Bonfils).

-----, *La Montée du Carmel. Première partie (Livres I et II)*. Traduction du Chanoine H. Hoornaert. Buenos-Aires, Desclée de Brouwer, et Montréal, Granger Frères, 1915.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Club Français du Livre, «10-18», 1982.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

Rivard, Yvon, *Les Silences du corbeau*, Montréal, Boréal, coll. «compact», 1998 [1986].

Rûmî, Djalâl-od-Dîn, *Rubâ'iyât*, Paris, Albin Michel, Coll. «Spiritualités Vivantes», 1987.

Tournier, Michel *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio plus », 1996 [1970].

Yourcenar, Marguerite, *L'Oeuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

Articles publiés sur Michel Beaulieu :

Bayard, Caroline, «Du retour des années 60 aux reflets de l'amour», *Lettres québécoises*, no 37, printemps 1985, pp. 50-52.

Beaulieu, Ivanhoé, «Beaulieu : le désir poursuivi», *La Presse*, 13 février 1982, p.C-3.

Beausoleil, Claude, *Les livres parlent*, Montréal, Écrits des Forges, 1984, pp. 46-50.

Bonenfant, Joseph, « Michel Beaulieu ou la familiarité de l'écriture », *Ellipse*, no 36, 1986, pp.4-12.

Bouchard, Christian, «Michel Beaulieu. *Visages*», *Estuaire*, no 25, automne 1982, pp. 86-87.

Brochu, André, « Entre les mots et les choses », in *Tableau du poème*, Montréal, XYZ, 1994, pp.67-69.

Chamberland, Roger, «*Visages et Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, recueils de poésies de Michel Beaulieu», in Boivin, Aurélien (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome VIII, 1981-1985*, Montréal, Fides, 2003, pp.1013-1015.

-----, «Michel Beaulieu et la scénographie du réel», *Québec français*, décembre 1985, p.26-27.

-----, «*Visages*», *Québec français*, mars 1982, p.16.

Cloutier, Guy,«Michel Beaulieu (1941-1985) collectionneur de fureurs, aurait aujourd'hui 50 ans», *Nuit Blanche*, no 45, septembre-novembre 1991, pp.8-9.

-----, «Michel Beaulieu ou la feinte indifférence», *Nuit Blanche*, no 10, février-mars 1985, p.4.

Demers, Jeanne, «Michel Beaulieu : *Variables, Pulsions*», *Livres et auteurs québécois 1973*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, pp. 133-136.

Desgent, Jean-Marc, «*Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*», *Nos livres*, janvier 1985, p.16-17.

Dupré, Louise, «Entres autres villes : Montréal», in Marcotte, Gilles (prés.), *Lire Montréal*.

[EN COLLABORATION], «Entrevue avec Michel Beaulieu», *Hobo / Québec*, p.19-24.

Giguère, Richard et Yergeau, Robert, «L'Écriture doit être impudique. Rencontre/entrevue avec Michel Beaulieu», *Lettres québécoises*, no 30, été 1983, pp. 46-54.

Gilbert Lewis, Paula, «*Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*», *The French Review*, december 1986, pp.287-288.

Giroux, Robert, «Michel Beaulieu 1941-1985», *Canadian Literature*, no108, spring 1986, pp. 197-198.

Lawall, Sarah, «Visage», *The French Review*, october 1983, pp.130-131.

Leclerc, Rachel, «Michel Beaulieu. Le dernier aléa d'un précurseur», *Lettres québécoises*, no 39, automne 1985, p.13.

Malenfant, Paul Chanel, «*Charmes de la fureur* et autres recueils de Michel Beaulieu», in Lemire Maurice, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome V, 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, pp. 142-145.

-----, «*Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*», *Nuit Blanche*, no 18, avril-mai 1985, p.5-6.

Marcotte, Gilles, «Les mots comme des choses...», *Études françaises*, vol. X, no 2, mai 1974, pp. 125-138.

Mélançon, Robert, «Ordonner le chaos», *Ellipse*, no 36, 1986, pp. 64-66.

-----, «La deuxième personne du singulier», *Estuaire*, no. 38, 1985, pp. 141-154.

-----, «Poésie», *Liberté*, mai-juin 1982, pp.118-120.

-----, «Gagner sur le silence», *Le Devoir*, 25 août 1979, p.15.

Nepveu, Pierre, «Michel Beaulieu : un engagement à la durée», *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p. 1-p.17-p. 20.

-----, «Les matières du réel», *Spirale*, juin 1985, p.6.

-----, « De l' « importance » de la littérature », *Lettres québécoises*, no 19, automne 1980, pp.28-31.

-----, « Le poème inachevé », *Études françaises*, vol. XI, no 1, février 1975, pp. 55-65.

Paquin, Jacques, «*Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*», *Estuaire*, printemps 1985, p.91.

Paradis, Suzanne, «Michel Beaulieu. *Desseins*», *Livres et auteurs québécois*, 1980, pp. 86-88.

Royer, Jean, «Chronique pour non-liseurs de poésie. «Les narratifs du monde enchevêtré»», *Le Devoir*, 8 juin 1985, p.23.

-----, «La Poésie qui se fréquente», *Le Devoir*, 15 décembre 1984, p.27.

-----, «La vie littéraire», *Le Devoir*, 14 septembre 1985, p.24.

-----, «Vivre en poésie», *Le Devoir*, 20 juillet 1985, p.17-20.

-----, «Michel Beaulieu : fasciné par le futur», *Le Devoir*, 31 janvier 1981, p.19.

Théberge, Jean-Yves, «(Éclisses de la mémoire vous volez bien bas) Michel Beaulieu», *Le Canada français*, 20 juin 1973, p.86.

Thomas, Réjean, «Visages», *Nos livres*, mars 1982, no 98, n.p.

Van Schendel, Michel, «Métier et Hommes de Michel Beaulieu. Témoignage», *Le Devoir*, 7 septembre 1985, p.25.

Articles publiés sur Juan Garcia :

Beaulieu, Michel, «Juan Garcia : un poète glorieux», *Point de Mire*, vol. 2, no 26, 31 juillet 1971, p.36-37.

Brault, Jacques, « Juan Garcia, voyageur de nuit », in Juan Garcia, *Corps de gloire*, Montréal, Prix de la revue Études françaises, 1971, pp.81-93.

Brochu, André, «Mystiques et spiritualistes», in *Tableau du poèmes*, Montréal, XYZ, 1994, pp. 169-170.

-----, «Quelques grands recueils», *Voix et images*, no 44, hiver 1990, pp. 301-309.

Brunet, Yves-Gabriel, «Jean Garcia, poète, et Robert Gauthier, dramaturge», *Le Devoir*, 5 juin, 1965, p.11.

COLLECTIF, «Tendances et orientation de la nouvelle littérature. Sept jeunes auteurs témoignent», *Culture vivante*, no 5, 1967, pp. 58-69.

Demers, Jeanne, « Corps de gloire de Juan Garcia ou La Poésie salvatrice », *Livres et auteurs québécois 1971*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1972, pp.126-131.

Légaré, Romain, «Alchimie du corps», *Culture*, décembre 1967, p.425-426.

Major, André, «Des poèmes de Juan Garcia dans «les Matinaux», *Le Devoir*, 3 février 1967, p.8.

-----, « Alchimie du corps, de Juan Garcia », *Livres et auteurs canadiens 1967*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1968, pp.94-95.

Mailhot, Laurent, «Alchimie du corps, recueil de poésie de Juan Garcia», in Lemire, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome IV, 1960-1969*, Fides, 1984, pp. 20-21.

Malenfant, Paul Chanel, «*Corps de gloire*, recueil de poésies de Juan Garcia», in Lemire, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V. 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p.192.

Marcotte, Gilles, «La poésie — pour l'âme», *Études françaises*, vol. VIII, no 1, février 1972, pp. 87-100.

-----, «La poésie. Godin, Garcia, Saint-Denys Garneau», *Liberté*, mai-juin 1967, pp. 79-83.

Paradis, Suzanne, «*Alchimie du corps* de Juan Garcia. Naissance de l'homme, naissance du poème», *Le Soleil*, 11 mars 1967, p.28.

Pontaut, Alain, «Six jeunes poètes entre un Balzac du XVIIe et le «n'importe qui» de Sartre», *La Presse*, 1^{er} avril 1967, p.25.

-----, «Les livres. Les métaux de l'aube», *La Presse* (suppl.), 11 février 1967, p.4.

Popovic, Pierre, « Coupelle d'or, d'air, de feu et de sang », *Spirale*, no 91, octobre 1989, p.10.

Rioux, Gilles, «Défi relevé. *Alchimie du corps*, par Juan Garcia», *Sept-jour*, 11 mars 1967, p.45.

Straram, Patrick, «Préface à livre des comptes», *Parti pris*, mars-avril 1967, p.96-104.

T[héberge], J[ean]-Y[ves], «*Alchimie du corps*», *Le Canada français*, 9 mars 1967, p.56.

Vachon, Georges-André, « De Juan Garcia et de la poésie », *Études françaises*, vol.7, no 2, mai 1971, pp.171-179.