

RELIRE
JUAN GARCIA

*sous la direction de
Isabelle Miron et Pierre Nepveu*

Dans le texte qui nous invitait à participer à ce colloque, une phrase, ou plus justement un thème, m'a particulièrement frappé, parce qu'il suscitait en moi des questions difficiles à résoudre. Entre plusieurs formulations, je citerai celle-ci : l'œuvre de Juan Garcia « peut-elle être intégrée à notre modernité québécoise » ? Je m'attache d'abord au substantif, à la modernité, et je suis tenté de répondre par la négative. Mais de quelle modernité s'agit-il ? Le moins qu'on puisse dire, c'est que le mot comporte un assez grand nombre d'équivoques. Le premier recueil de Garcia, *Alchimie du corps*, a paru aux Éditions de l'Hexagone, les plus québécoises de nos éditions, en 1967, qui était l'année de l'Exposition internationale de Montréal, bien sûr, mais surtout, avec quelques années avoisinantes, celle

RELIRE JUAN GARCIA

Collection « Séminaires »
dirigée par
Robert Dion et Richard Saint-Gelais

Avec la participation de

Guillaume ASSELIN

Frédérique BERNIER

Jacques BRAULT

André BROCHU

François DUMONT

Louise DUPRÉ

Vincent Charles LAMBERT

Gilles MARCOTTE

Isabelle MIRON

Pierre NEPVEU

Sous la direction de
ISABELLE MIRON et PIERRE NEPVEU

RELIRE JUAN GARCIA

Collection Séminaires
Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil de recherches
en sciences humaines du Canada pour la subvention accordée
à la publication de cet ouvrage.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

© Les Éditions Nota bene, 2006
ISBN : 2-89518-233-7

Isabelle Miron

Université de Bologne

PRÉFACE.

LE « CAS » JUAN GARCIA

Le cas du poète migrant Juan Garcia au sein de la littérature québécoise est unique en son genre. Malgré la réception des prix *Études françaises* en 1971 pour *Corps de gloire*¹ et Alain-Grandbois en 1990 pour *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*², aucun poète québécois ne demeure encore aujourd'hui si largement méconnu. En effet, à peine citée dans les histoires littéraires québécoises, l'œuvre de Garcia n'a fait jusqu'à aujourd'hui l'objet d'aucun essai critique. On dira facilement, pour expliquer ce parcours d'étoile filante dans le ciel de notre histoire littéraire, que l'œuvre de Garcia, écrite le plus souvent en alexandrins, s'est située à contre-courant du formalisme contemporain et a rebuté nombre de lecteurs par la mention explicite de Dieu et

1. Juan GARCIA, *Corps de gloire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1971.

2. Juan GARCIA, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989.

du référent religieux. Cette explication soulève aujourd'hui plusieurs questions posées autant à l'histoire littéraire québécoise qu'à l'œuvre elle-même. Car celle-ci n'est-elle pas, trente ans après la première consécration du poète, encore soumise à un « exil » littéraire ? Afin de faire le point sur ces considérations, il est apparu incontournable de relire Garcia.

Réaborder cette œuvre impliquait d'emblée une approche plurigénérationnelle de critiques littéraires. Trois générations de critiques y ont donc été conviées : la première, qui l'a consacrée, celle qui, ensuite, lui a accordé une place somme toute évanescence dans l'histoire littéraire et, finalement, la jeune génération de critiques, qui aujourd'hui la redécouvre. La mise en contact de ces diverses voix a semblé essentielle pour interroger l'œuvre poétique de Garcia de façon appropriée.

Ainsi, comment lisons-nous Garcia aujourd'hui ? Qu'en est-il, en 2005, de notre réception critique à l'égard de son œuvre ? Celle-ci peut-elle être intégrée (et dans quelle mesure ?) à la modernité poétique québécoise ? Peut-on considérer que cette œuvre s'inscrit dans une fraternité littéraire et idéologique avec celles d'autres poètes ? Telles sont quelques-unes des problématiques abordées lors du colloque intitulé « Relire Juan Garcia », qui s'est tenu à Montréal le 1^{er} avril 2005.

PRÉFACE

Gilles Marcotte, le premier, a souligné l'importance de cette amitié littéraire fraternelle qui se manifeste dans la poétique de l'altérité et par laquelle l'œuvre fait partie de la littérature québécoise. Isabelle Miron a abondé en ce sens tout en montrant les obstacles qui auraient peut-être freiné l'intégration du poète à l'histoire littéraire québécoise. D'autres communications se sont penchées sur l'œuvre elle-même. André Brochu a su montrer les diverses significations que revêt le thème de la mer chez le poète ; Vincent Charles Lambert, lui, a proposé une lecture du parcours en écriture du poète, passant du temps de l'Avent au temps de l'Après, selon la terminologie de Pierre Popovic, et a souligné la reconnaissance, dans l'œuvre, du caractère sacré de la fondation du monde. Ce sacré, dont on sait l'importance chez Garcia, a, dans une plus complète mesure, fait l'objet de la communication de Frédérique Bernier, qui suggérait de voir en le poète un « hérétique » ; posture qui, selon François Dumont, exclurait Garcia d'une histoire de la subjectivité québécoise dans son rapport au sacré telle qu'elle s'est développée chez d'autres poètes tels Rina Lasnier, Fernand Ouellette et Jean-Marc Fréchette.

Des représentants de ces trois générations de lecteurs ont également été conviés à discuter, lors d'une table ronde, de la question de l'intégration de cette œuvre, paradoxalement consacrée et négligée, dans l'histoire littéraire

québécoise. Ce paradoxe a ouvert à de plus vastes considérations ; il a mené à une réflexion importante sur le rapport de Garcia à l'histoire littéraire – dont Guillaume Asselin a souligné le caractère problématique – et, inversement, sur le rapport de l'histoire littéraire québécoise à cette œuvre empreinte de religieux et, par là même, difficilement intégrée à une modernité se définissant pourtant par l'hétérogénéité. De fait, Jacques Brault, qui a partagé avec l'audience ses souvenirs du poète, a insisté sur l'inexistence de l'œuvre de Garcia sur le plan de l'histoire littéraire. La publication de ces actes réparerait-elle enfin cette indifférence ? On sait que l'histoire littéraire québécoise est marquée par de volontaires actes de relecture ayant permis de redécouvrir des œuvres aujourd'hui considérées importantes ; c'était d'ailleurs la raison d'être avouée de ce premier événement littéraire autour de Garcia : celle de vouloir remettre en lumière – et en *circulation* – la juste valeur de cette œuvre littéraire. Maintenant, ce sont le temps et les lecteurs de ces actes qui détermineront si le but véritable de ce colloque a été atteint.

Dans le cadre de ces actes, toutes les citations provenant de l'œuvre de Garcia sont tirées de *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988* (l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1989). L'extrait cité sera suivi du numéro de la page entre parenthèses.

Gilles Marcotte

L'ÉTRANGER INTIME

Dans le texte qui nous invitait à participer à ce colloque, une phrase, ou plus justement un thème, m'a particulièrement frappé, parce qu'il suscitait en moi des questions difficiles à résoudre. Entre plusieurs formulations, je citerai celle-ci : l'œuvre de Juan Garcia « peut-elle être intégrée à notre modernité québécoise » ? Je m'attache d'abord au substantif, à la modernité, et je suis tenté de répondre par la négative. Mais de quelle modernité s'agit-il ? Le moins qu'on puisse dire, c'est que le mot comporte un assez grand nombre d'équivoques. Le premier recueil de Garcia, *Alchimie du corps*, a paru aux Éditions de l'Hexagone, les plus québécoises de nos éditions, en 1967, qui était l'année de l'Exposition internationale de Montréal, bien sûr, mais surtout, avec quelques années avoisinantes, celle de la mise en question de la poésie hexagonale par les premières aventures dites formalistes. Je me souviens : ces poèmes austères, éloquents, hiératiques, comme sortis du fond des temps, où se multipliaient dans une sorte de fièvre sacrée

les invocations à un « Toi » qui devenait aussitôt un « Dieu », n'avaient pas grand-chose à voir avec les proses hachées, brisées qui s'insurgeaient contre la syntaxe et le sens commun. Je pense, bien sûr, à *La Barre du jour* et aux *Herbes rouges*, sur lesquelles je ne me sens pas tenu de donner des détails. Entre *Alchimie du corps* et les entreprises de la modernité, telle qu'elle est comprise et pratiquée par le courant dominant de la poésie québécoise de ces années, ce n'est pas d'une opposition qu'il faut parler, mais d'un abîme d'indifférence. Disons plus modestement, pour l'instant, que la poésie de Garcia a peut-être plus de chances de nous atteindre, aujourd'hui, qu'au temps des grandes manœuvres formalistes.

En ce qui concerne l'appartenance québécoise, elle semble aller de soi, puisqu'on sait ce qu'est la littérature du Québec, les œuvres qui la composent. Il n'y a qu'à consulter les manuels et les anthologies, les noms sont là. Comment une œuvre qui a été écrite en grande partie au Québec, qui a été publiée et couronnée au Québec – je pense évidemment au Prix de la revue *Études françaises* – pourrait-elle être exclue de la littérature québécoise ? On observera sans doute que Garcia n'est pas né au Québec, qu'il n'a fait qu'une partie de ses études à Montréal, dans un collège anglophone, et qu'aussitôt publié son premier recueil à l'Hexagone, il est passé en France et n'est jamais revenu au Québec, sauf

par poèmes interposés. Mais, d'autre part, à la différence d'un Robert Marteau, par exemple, qui vécut et écrivit durant plusieurs années parmi nous sans perdre son lectorat français, Garcia n'existe poétiquement qu'au Québec. C'est ici seulement qu'il a ses lecteurs, ses « camarades » comme il le dit de Jacques Brault et de Gilbert Langevin dans la dédicace d'*Alchimie du corps*. Il nous est étranger, oui certes il ne faut pas cesser de le dire, mais il est en même temps pour nous, si je puis m'exprimer ainsi, l'*étranger intime*, l'étranger de l'intérieur, celui que nous ne pouvons pas ne pas considérer comme autre, mais en vertu d'une altérité qui figure et rejoint la nôtre. Si la poésie de Garcia a été reconnue par Gaston Miron, le plus spectaculairement québécois de nos poètes, c'est peut-être que celui-ci, on le sait, était hanté par le vers d'Aragon : « En étrange pays dans mon pays lui-même¹ ».

L'étrangeté de la poésie de Garcia n'est donc pas seulement géographique, formelle ou thématique. Il faut ici ne pas refuser d'écrire le mot scandaleux, celui qui désigne de la façon la plus brutale la scission intérieure. Il ne se trouve pas dans les premiers poèmes de Garcia, ceux d'*Alchimie du corps* et de *Parler en nous*, pleins d'une intensité religieuse qui doit une part de sa séduction à l'inspiration alchimique. Le mot

1. Gaston MIRON, « La vie agonique », dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo/poésie, 1993, p. 81.

« folie » n'apparaît qu'en 1982, dans *Pacte avec ma poésie*, qui réunit des poèmes écrits de 1971 à 1979. Il y eut, dans l'histoire, des poètes atteints de maladie mentale ; on pense à Nerval, assurément – à qui Garcia dédicace un de ses poèmes, « L'abandonné » : « Je suis l'abandonné, le destiné au sombre / le presque mort [...] » (112) –, et il y a eu, plus près de nous, Claude Gauvreau, mais ils n'ont jamais écrit le mot, ou du moins dans le sens outrageusement clinique qu'il a dans quelques poèmes de Garcia : « Ce matin j'ai marché dans le parc / la folie m'a repris par la main » (103). On se souvient également d'Arthur Rimbaud parlant, dans *Une saison*, de « la folie qu'on enferme¹ », celle qui relève explicitement de la psychiatrie, mais c'était au sein d'une fiction, et l'on indiquait la sortie. La folie et l'enfermement, chez Garcia, ont un sens précis, autobiographique. En quatrième de couverture, l'édition 1989 de ses poèmes le dit en clair : « Il quitte le Québec la même année pour la France où il sera interné dans un hôpital psychiatrique. C'est de là qu'il écrit la plupart des poèmes qui seront publiés dans des revues québécoises. » Dont acte. Mais d'autre part, le mot « folie », tel qu'il apparaît dans *Pacte avec ma poésie*, ne saurait être reçu, dans sa crudité, comme le diagnostic d'une absence totale. La

1. Arthur RIMBAUD, *Vers nouveaux. Une saison en enfer*, Paris, GF/Flammarion, 1989, p. 131.

folie n'est pas non plus, à l'autre extrême, célébrée, à la romantique, comme une voie d'accès à quelque suprême vérité. Elle vient après – le « ne... plus » abonde dans les poèmes de *Pacte avec ma poésie* –, elle témoigne d'une rupture, ou d'une volonté de rupture. Plus précisément, parlons d'un vœu de simplicité qui rompt avec la superbe posture hiératique d'*Alchimie du corps* : « je ne dirai plus que la stricte vérité / la belle comme la vilaine vérité » (100). La folie est devenue familière, à la fois amie et ennemie, elle fait partie de cette existence qui, malgré tout, refuse d'oublier la poésie. « Pour la première fois nous parlâmes de la vie quotidienne [...] » (96), dit le poète, mais ce pacte de lucidité conclu avec le discours, réitéré à plusieurs reprises dans le recueil et confirmé par l'abandon presque complet du glorieux alexandrin, ne signifie pas une perte du langage poétique mais, osons le dire, une reprise, une relance.

Puisqu'il y a la mer. Ces promenades, ce compagnonnage avec la plus dure et la plus quotidienne réalité, cela se passe dans un paysage marin qui rameute sans cesse les tentations de la vie. Un poème dira plus tard le danger de la mer, de sa proximité constante, qui est de faire sortir le poète de sa décision de lucidité : « trop d'amour me lie à la mer / son image floue me poursuit / et sale mes blessures anciennes » (239). La mer serait-elle ainsi dans l'œuvre de Garcia l'image de ce qui est trop aimé, d'un

excès de l'amour qui est peut-être la poésie même, appel du large comme le dit l'expression consacrée – « cet essor de l'âme vers le large », dit un poème – et par là, dans *Pacte avec ma poésie*, persistance d'un rêve de grandeur, de dépassement qui n'accepte pas de se voir écarté ? La mer est partout, dans ces nouveaux poèmes, mais elle est crainte aussi bien que désirée, tenue pour ainsi dire à distance, en marge. Je cite, en vrac : « ô mer toujours ouverte aux supplices des âmes » (95), « partir pour un havre bénin / d'où l'on peut contempler les gestes de la mer » (107), « laisse-moi naufrager en marge de la mer » (112), « j'arpentais le rivage à lui-même rendu » (113), « Nous partirons en mer pour la dernière fois » (114), « mon corps qui avance jusqu'au seuil de la mer » (115). Le « pas gagné¹ », pour reprendre l'expression de Rimbaud, c'est sur le « seuil » qu'il est posé, la « marge », le « rivage », dans l'entre-deux de l'humilité terrestre et de l'ambition maritime, de la « folie qu'on enferme » et de l'autre, où elle perd peut-être son nom. Il n'y a pas de frontière entre ces deux postulations, un rivage n'est pas une frontière mais une rencontre toujours recommencée. La poésie de Garcia dit les deux simultanément, dangereusement.

Mais le danger, souvenons-nous, se trouvait déjà dans les poèmes de *Corps de gloire*, et peu

1. *Ibid.*, p. 142.

de lecteurs, si je me souviens bien, l'ont perçu à sa parution. On fut sensible surtout à la superbe invocation qui, du premier poème, se déverse jusqu'au dernier : « Arrive Toi qui fus l'héritier de ces terres » (11), à cette poésie altièrre jusqu'à l'intraitable qui faisait parler le sacré dans un domaine – le québécois – presque entièrement voué à la désacralisation, à la réduction textuelle, à l'effacement du sens. C'était beau comme une stèle de granit au milieu d'un champ de gravats. Mais l'inquiétude (« cette odeur de doute que charrie le brouillard » (21), disait le douzième poème), le sentiment aigu d'une solitude irrémédiable (« je sais que je suis seul avec un peu de nuit » (20), disait magnifiquement le poème précédent) et l'angoisse toujours au moins sous-jacente minaient l'idole de cette poésie apparemment si sûre de ses mots, de ses rythmes, de son pouvoir. Seul, peut-être, un contemporain capital de Garcia, Jacques Brault, allait aussitôt comprendre et donner, dans *La poésie ce matin*, paru en 1971, un poème intitulé « À Juan », qui se termine par ces vers d'une absolue justesse : « mais toi dans un asile comme en douleur / tu fais oraison en proie / au pire et au meilleur¹ ». Brault, le poète, sait ce qu'est la perte des repères. Il le dira encore plus fortement dans sa grande étude sur « Juan Garcia, voyageur de la

1. Jacques BRAULT, *La poésie ce matin*, Paris, Grasset, 1971, p. 47.

« nuit » où il se pose, non pas comme un critique au sens habituel du mot, mais comme le « compagnon de nuit » :

[...] *tu es mon compagnon de nuit, Juan, notre voyage n'est pas terminé, de loin. Et tant pis pour les convenances littéraires ou autres. Tes poèmes me brûlent, moi qui les ai vus s'écrire à même tes errances de douleur et d'abandon, quand plus personne, par les rues de Montréal, ne prenait garde à toi, sauf les veilleurs de toujours : poubelles et matous, chiens errants, fêtards, lampadaires et policiers*¹.

Évitons de ne lire dans ce texte ému que le simple témoignage d'une amitié. Oui, l'amitié est là, absolument convaincante, mais elle ne relève pas seulement du sentiment, elle débouche sur une poétique : une poétique de l'« altérité » qui, écrit Brault, « conteste sans cesse l'identité du moi et la contraint à la contradiction d'être ailleurs pour être ici – et inversement² », obligeant le lecteur « à chercher la raison de la déraison³ ». Il va sans dire que sont débordées, ici, les limites supposées de la « poésie qu'on enferme ». De la contestation de l'« identité du moi » qu'il lit dans la poésie de Garcia, Brault se déclare lui-même atteint, et plus qu'atteint, complice volontaire, en vertu de l'« amitié totale » dont il faisait état au

1. Jacques BRAULT, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », [1975] 1994, p. 163-164.

2. *Ibid.*, p. 166-167.

3. *Ibid.*, p. 167.

début de son texte. Je parlais d'une poétique, et je crois légitime aussi bien de parler de politique – au sens le plus large du mot –, pour rejoindre en fin de course la question évoquée auparavant de l'appartenance québécoise de l'œuvre de Garcia. Dans un livre qui porte le titre *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva écrit la phrase que voici : « Les amis de l'étranger, à part les belles âmes qui se sentent obligées de faire le bien, ne sauraient être que ceux qui se sentent étrangers à eux-mêmes¹. » Et, à la fin de l'ouvrage, elle reprend la même idée, mais en lui donnant une forme encore plus englobante : « L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers². » On voit ce qu'une telle proposition a de profondément dérangent, comment elle rend fragiles, poreuses, les frontières qu'on a l'habitude de dessiner entre les cantons apparemment séparés de la culture et de la politique, et comment cette révolution se fait sous le signe de l'amitié, par l'amitié – que Kristeva prend soin de distinguer de la « fraternité » des « belles âmes ». C'est par une telle amitié que l'œuvre de Garcia fait partie de la littérature québécoise – qui d'ailleurs y perd une partie substantielle de sa signification traditionnelle. Quand on lit *Corps*

1. Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 284.

de gloire, Pacte avec ma poésie et les poèmes divers qui suivent, on ne peut pas oublier Saint-Denys Garneau prenant « une rue transversale¹ », Miron ne cessant de citer le mot d'Aragon. Il faudra également rappeler quelques-uns des noms propres qui apparaissent dans ses dédicaces : Jacques Brault, Gilbert Langevin, Claude Beupré, Jean-Guy Pilon, Jacques Rancourt, André Vachon, Fernand Ouellette, Pierre Bertrand. Ces noms sont des preuves d'appartenance.

1. Hector de SAINT-DENYS GARNEAU, *Œuvres complètes*, édition critique de Benoît Lacroix et de Jacques Brault, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 34.

Vincent Charles Lambert

Université Laval

L'AVENIR DE LA PAROLE.

SUR UN POÈME DE GARCIA

D'abord, il y eut ces mots dont je prendrai bien quelques lignes pour raconter l'histoire : « parole prête pour la pierre » (64). Ils me vinrent au moment où je cherchais à décrire l'impression d'achèvement et de permanence que m'avaient laissée certains vers d'Alphonse Beauregard (si bien que je crus que Beauregard lui-même en était l'auteur) et je les retrouvai des semaines plus tard dans un poème de Juan Garcia que j'avais probablement lu d'un œil distrait, sans doute en feuilletant *Corps de gloire* à l'annonce du présent colloque. Ces cinq mots avaient cependant fait leur chemin dans le temps. Ils m'étaient revenus en mémoire bien après leur première lecture, et ce malgré moi, sans que je les aie reconnus. Et c'est ainsi que j'entrai pour de bon dans l'œuvre de Garcia, par cette formule dont j'oserais dire qu'elle est elle-même

« prête pour la pierre », en raison de sa brièveté et de son commerce souterrain avec la mémoire.

Mais quand je retrouvai ces cinq mots dans le livre, quand je lus enfin le poème dont je les avais extraits quelques semaines auparavant, j'eus la révélation d'un malentendu. Garcia leur donnait un sens bien différent de celui que j'appliquais à la durabilité, à la constance de l'écriture, un sens contraire en quelque sorte, qui signifiait plutôt sa perte. Voici le poème :

Tu sais ce qui se passe au seuil du paysage
et pourquoi ce pays ne publie plus son peuple
depuis que la parole est prête pour la pierre
et qu'il ne reste rien à pétrir dans la paix
car tout a été dit sur les versants du monde
avant même que l'homme ait nommé sa nature
et ce n'est que poussière à perte de poussière
que d'exprimer son cœur sur le verbe à venir
aussi te laisses-tu porter par les présages
toi qui sais le haut lieu où l'âme est légitime
et ne voyant que l'ombre à la place du corps
te souviens-tu d'un ciel à vivre de tout temps (64).

Pourtant ces mots, « parole prête pour la pierre », m'étaient malgré tout revenus en mémoire. Ils annonçaient l'oubli prochain de la parole et c'est ainsi, en renonçant, qu'ils s'étaient mis à durer, qu'ils résistaient. Cette écriture avait conscience, non pas de son immuabilité dans le temps, mais de sa propre finitude. Elle proclamait ouvertement son inutilité comme sa déchéance, et me proposait ainsi l'énigme de sa présence.

Non seulement « tout a été dit » mais tout, également, demeure informulé, voilà bien longtemps qu'on le répète et ce poème me donnait l'impression d'insister du simple fait d'être là, sur la page, à réclamer encore de la parole au moment où la parole n'était plus pour lui « que poussière à perte de poussière ». Pourquoi donc ? D'où vient qu'un tel aveu soit soudain nécessaire à la poursuite de l'écriture ? Il faut comprendre que ces préoccupations sur la vacuité de la parole sont inséparables, en effet, d'un parcours en écriture : elles laissent entendre qu'il n'en a pas toujours été ainsi, qu'il y eut peut-être, en contrepartie de cette déconvenue, un état antérieur de la parole qui lui donnait l'illusion d'être présente au monde et en mesure de le nommer, de lui donner corps. On peut imaginer que cette parole antérieure se savait « prête pour la pierre » au sens où je l'entendis d'abord, c'est-à-dire prête pour le monde, prête à rompre les liens qui faisaient d'elle une parole individuelle pour toucher enfin la matière et se confondre avec elle. « Je suis pour tous la dernière vigie, le monument perpétuel » (41), écrivait Garcia quelques années auparavant.

Le désir, ou la nostalgie, d'une telle parole serait celui, sans doute propre aux années 1960, d'une parole dont la permanence et l'immutabilité n'auraient de sens qu'au sein d'un espace commun, au moment d'atteindre à l'universel : « je veux parler en nous pour que l'on s'en

souviennne » (30), c'est le dernier vers de « Compagnons de la neige ». L'un de ceux qui appartiennent, selon la formule de Pierre Popovic, dans son étude sur le Gaston Miron des poèmes de *Deux sangs*, au « temps de l'Avent » de cette écriture, auquel correspond nécessairement un « futur de conscience » : « une projection vers l'avenir d'un "Je" en situation qui a intériorisé le passé et le présent. » Il poursuit : « Sur l'écran de ce devenir, le "Je" se projette également dans un nous, dans une collectivité nombrable appelée à grossir, qui vit les événements au même rythme que le sujet lyrique¹. » Certaines phrases, certains vers des premiers poèmes de Garcia, je pense à ceux qui vont d'*Alchimie du corps* à « La transmutation », laissent entendre qu'une telle projection de soi dans l'avenir, et dans le monde, est possible, qu'elle est même en train d'avoir lieu : « tout en moi se lie pour un début du monde » (31), « je me traverse de long en large pour que demain me conjugue au présent » (35), « Je me prévois à chaque pas » (44), « Je suis le point d'arrivée de ce que je suscite » (45). Et à certains moments de cette écriture on croirait presque cette traversée de l'être achevée, on se dit que la poésie a vu juste et que désormais le monde est ouvert et praticable, qu'il correspond peut-être à cette « géographie de l'univers » (41)

1. Pierre POPOVIC, *La contradiction du poème*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 346.

qu'évoquait Garcia dans « La transmutation ». Je dis « évoquait », et pourtant rien n'est plus étranger au temps de l'Avent que l'évocation : le présent de cette écriture est ce qui advient par l'écriture elle-même. Un énoncé comme celui-ci : « je remue l'atmosphère, je fais partie de la géographie de l'univers, je suis ouvert à en vomir » (41), ne semble accuser d'aucun retard sur le déroulement du monde, puisque c'est par lui que le monde est rendu possible. On se souvient que la même année, en 1967, Georges-André Vachon décrivait son temps comme « un âge de la parole poétique qui *fait* le monde¹ ». À mon sens, aucune écriture de ce temps, mis à part peut-être celle de Fernand Ouellette, n'aura à ce point reconnu le caractère sacré d'une telle fondation, pour la trop simple raison peut-être que cette fondation, dans le cadre qui était le sien au début des années 1960, ne pouvait survenir dans l'esprit de plusieurs qu'à l'encontre du religieux, au moment de rompre avec le sanctifié. Or le monde de Garcia, celui qui se *fait* ou qui devrait se faire à certains moments du poème, ne peut être conçu en dehors du religieux, c'est-à-dire de ce qui a pour tâche de réconcilier le monde avec l'esprit et plus encore de maintenir cet accord en un lieu qui lui soit

1. Georges-André VACHON, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. III, n° 3 (août 1967), p. 321.

propre. Et parfois, comme ici, cela semble en effet se produire : « La nature est entière, dehors l'horizon est intact, vertical à vrai dire, à portée de l'esprit, praticable au regard, dehors les choses ont l'intérieur du monde » (43).

Mais il y a d'autres moments, de plus en plus nombreux vers la fin des années 1960, où la poésie de Garcia se replie et avoue, comme je l'ai dit, sa propre déconvenue, où l'écriture se convainc soudain de l'inutilité « d'exprimer son cœur sur le verbe à venir » et dit, pour la première fois, « te souviens-tu », ou encore « tout a été dit » : où le temps de l'Avent se change en celui de l'Après. Revenons donc au poème que je lisais plus tôt, en nous arrêtant cette fois aux derniers vers. D'un poète créateur, pour qui le monde est un prolongement de l'esprit, nous voici devant un poète pour qui le monde est déjà là, mais hors de portée cette fois, un poète soumis au hasard, qui n'a d'autre choix dirait-on que de se laisser « porter par les présages ». Et de surcroît, un poète qui se tutoie. Voilà qui ne saurait être ignoré, ce « tu », cette façon imprévue de revenir à soi, mais à un soi appauvri, alors qu'auparavant, je veux dire dans les tout premiers poèmes d'*Alchimie du corps*, le grand Toi, c'était Dieu, et les rares poèmes où Garcia se tutoyait comportaient une dimension prophétique qui sera presque évacuée par la suite :

délié de ton corps descends au creux des âges
où parmi les fléaux la Fable t'annonçait
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 (17-18).

Celui qui écrit « tu » dans ce poème se voit venir ; il s'annonce. Il n'a pas d'autre existence que celle qui est projetée dans ce « tu », véritable « point d'arrivée de ce que je suscite ». Mais le plus étonnant demeure pour moi que la venue d'un tel être puisse être annoncée par une « Fable ». Car c'est précisément ce qui fait défaut au temps de l'Après, un récit plus vaste, un fond d'histoire auquel l'esprit se rapporte au besoin pour se justifier l'existence. Ce « tout a été dit » pourrait aussi bien signifier que tout était écrit, au sens où rien ne peut survenir qui ne soit déjà prévu, annoncé, prédit ; c'est en fait, à l'évidence, le contraire qui se produit. C'est l'absence de fable prophétique (ou encore l'impossibilité d'y recourir) comme de tout « point d'arrivée » pour l'esprit qui donne à voir la vacuité, et l'accumulation, de la parole. L'écriture de l'Après se sent porteuse d'anciennes visions, de vieux projets, mais se sait incapable de les mettre en œuvre ou de les remplacer. On le voit en fin de poème : s'adresser à soi-même comme à un pauvre, se laisser porter, se souvenir, ces activités de l'après coup ne peuvent être chez Garcia que les gestes corollaires d'une sorte de certitude ébranlée (« te souviens-

tu d'un ciel à vivre de tout temps») quant à l'existence d'un autre monde.

Sur ce « haut lieu où l'âme est légitime », je me rapporterai aux propos d'Yves Bonnefoy :

Un « haut » lieu, et disons même, tout simplement, un lieu vrai, un lieu qui soit déjà une vie, ce devrait être une relation de leurs habitants à leur site qui serait si intense, si accomplie, que ces êtres feraient corps avec cette terre, ce ciel. Et nous qui viendrions jusqu'à eux, ils ne nous verraient donc pas sauf dans la relation la plus personnelle, pour nous aider à changer : les intrus seraient parmi eux de simples ombres¹.

Ces derniers mots rappellent étonnamment l'avant-dernier vers du poème de Garcia : « et ne voyant que l'ombre à la place du corps ». Il me semble soudain que c'est là, dans cette ombre, dans ce peu de réalité, que le temps de l'Après se vit. Et c'est pourquoi ce « ciel à vivre de tout temps », cet autre monde, est devenu *autre* : auparavant l'horizon était « à portée de l'esprit », écrit Garcia ; il n'y avait pas d'autre monde en fait que celui qui se composait au moment de la parole, et le poète habitait, semblait faire « partie de la géographie de l'univers » comme les habitants du lieu dont parle Bonnefoy font « corps

1. Yves BONNEFOY, « Existe-t-il de “hauts” lieux ? », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 357.

avec cette terre, ce ciel ». Que s'est-il passé entre-temps ? Qu'est-il donc arrivé pour que la parole ait ainsi perdu son empire sur le monde ? Je remarque d'abord qu'un lieu devient « haut », selon la définition qu'en propose Bonnefoy, au moment d'être élu par une communauté, et plus encore au moment où cette communauté se lie de façon presque fusionnelle avec lui : c'est d'ailleurs cette relation, non pas simplement cette terre ou ce ciel, que Bonnefoy désigne comme un haut lieu. Il se peut maintenant que le sens de cette communauté se soit perdu, à un moment ou un autre, dans la poésie de Garcia, et qu'après coup cette relation n'ait plus été possible qu'allusivement, par éclaircies.

Ce vers, « aussi te laisses-tu porter par les présages », m'apparaît soudain comme le vers central du poème, dans la mesure où s'y dessine une sorte de regain, de franchissement, la possibilité d'un projet qui ne serait guère en mesure de recourir à une prophétie quelconque mais qui se vivrait néanmoins, en solitude, dans l'ordre du présage et de l'errance. Ce qui sépare le temps de l'Avent de celui de l'Après tient d'ailleurs peut-être dans ces deux mots, dans ces deux manières de concevoir l'au-delà, la prophétie et le présage : l'un est une prédiction et l'autre est un signe, l'un tient de la parole et l'autre de l'écoute, l'un annonce un nouveau monde et l'autre, un monde en place (qu'il s'agirait de reconnaître).

Mais je m'aperçois, en retournant lire *Corps de gloire*, que ce passage d'un Avent à un Après de l'écriture n'est peut-être pas si clair, qu'aucune rupture ne peut être définie sans que ne surgissent ici et là, alors qu'on voudrait sans doute ne pas les voir, certaines visions prophétiques, certains relents d'illumination. C'est que, jusque dans ses dernières années, la poésie de Garcia semble prise avec une fatalité (que l'on pourrait dire, avec beaucoup d'égard, romantique) dont elle prend peu à peu conscience et qui est peut-être bien, après tout, sa condition propre. Qu'est donc ce « Pacte avec ma poésie » sinon le poème d'une résolution, celle qui consiste justement à résister à cette condition considérée alors comme illusoire :

j'ai fini pour toujours de séparer les vents
 et de guider mes mots sur des pages si hautes
 que même l'aventurier s'y perd en paraboles
 j'ai fini pour toujours de signaler mon âme
 comme un feu rouge à l'entrée de la nuit
 je ne dirai plus que la stricte vérité
 la belle comme la vilaine vérité
 et tant pis pour ces paroles blanches
 qu'ont prononcées mes lèvres ouvertes sur le
 monde (100).

Et quelques pages plus loin, dans un poème intitulé « Grève romantique », qu'il dédie à Baudelaire :

je ne veux plus penser
 qu'à la quotidienne habitude de naître (106).

Ces propos formulent ouvertement, par le poème, un nouveau projet d'écriture qui ne paraît avoir de sens ou de portée réelle que dans le refus d'une écriture antérieure. Se pourrait-il que cette volonté de dire « la stricte vérité » ou de ne plus « signaler mon âme » – c'est-à-dire, je suppose, écrire sobrement, s'en tenir à l'observation journalière des faits, se garder d'élever ce peu de réalité « à portée de l'esprit », bref, se résoudre à demeurer dans l'ombre – ne parvienne jamais à être autre chose au fond qu'un projet de plus sur la table, que d'autres ambitions ? Je n'en suis pas sûr, mais je vois bien cependant que ces résolutions, que ce pacte avec la poésie ou cette « philosophie nouvelle » (107) dans laquelle Garcia soutient qu'il a « cherché trop longtemps une sortie de ciel / là où les hommes même avaient cousu de l'ombre », ne sont qu'une manière encore de survivre au présent, de continuer à écrire *malgré* cette ombre et ce peu de réalité plutôt que d'aller à leur rencontre. Il faut revenir quelques pages en arrière pour constater que le monde visible, rapproché, n'apparaît dans la poésie de Garcia qu'au moment où le regard n'est plus en mesure de voir au-delà :

Maintenant je ne sais où tourner mon regard
 je n'ai plus dans ma bouche que des restes de mots
 qui ne disent plus rien que des choses visibles
 tout ce que j'ai connu s'en va à la fontaine (85).

C'est donc par empêchement, d'une certaine façon, que Garcia s'en remet au visible. Cette écriture, malgré ses nouvelles ambitions, est toujours celle de l'Après, et je dirais même, au risque d'aller nulle part, qu'elle n'a d'autre choix que de trouver sa source, son Avent, dans l'Après. Sur cet Après, je me reporterai cette fois-ci à Jacques Brault, qui écrit en 1981 :

Avoir aimé, avoir écrit, ces deux états se conjoignent pour instaurer l'instant d'après, instant double en apparence mais secrètement réuni en une espérance désespérée où le futur a l'air d'être passé, où hier prend figure de demain. Et voici la vertu de cette poésie encore inaccomplie : on y avance avec dans la gorge séchée d'angoisse un goût de naissance¹.

L'instant d'après (c'est-à-dire maintenant dans l'après coup, tardivement) ne peut se vivre que dans un temps de finitude, où, à certains moments, futur et passé, hier et demain, correspondent, où la mort elle-même se confond à la naissance : « L'instant d'après, la terre fut réduite à sa première image » (83), écrit Garcia. C'est aussi là sans doute, en même temps qu'un amincissement presque achevé de l'espace, l'image d'un recommencement, une clairière.

Et c'est sur cet espace rétréci, et dernier, sur cette « terre » à peine entrevue, que je conclurai,

1. Jacques BRAULT, *Trois fois passera*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1981, p. 68.

en faisant simplement lecture de ce poème de Garcia qui me semble décrire, en trois temps, le parcours d'écriture que j'ai voulu mettre au jour :

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

*

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

*

Et me voici enfin au repos de mes pas
parmi ce peu d'espace où l'on place la pierre
(60-61).

En regard des deux premières strophes, la dernière peut être conçue comme la strophe d'un instant, peut-être bien l'instant d'après : après l'élévation vers Dieu et la rencontre du néant, le corps est enterré, au repos, littéralement *prêt pour la pierre*. Mais à cette strophe manque deux vers : la fin du poème (et la mort du poète) est mise en doute par ce blanc, qui prend figure de fin nouvelle. Du sens, du contenu de ce blanc, on pourra dire ce qu'on voudra, Garcia n'en dit rien. Tâchons tout de même d'imaginer une suite au poème. On me permettra de recopier ici, dans l'espoir peut-être de tirer des limbes une filiation qui me semble étrangement bienvenue

entre des poètes que rien, à première vue, ne pouvait rapprocher, quelques vers de « Résignation », un poème d'Alphonse Beauregard :

On se réveille las, mais sur la terre encor ;
On est surpris devant un familier décor,
Étrangement les sons parviennent à l'oreille.
Il circule du sable en soi depuis la veille.
L'idée a des ressacs autrefois inconnus¹.

1. Alphonse BEAUREGARD, *Les alternances*, Montréal, Roger Maillet, 1921, p. 29.

André Brochu

JUAN GARCIA : LE POÈME DE LA MER

Quand on lit la poésie de Juan Garcia, surtout cette partie relativement considérable de son œuvre qui fait suite à la publication des premiers recueils et qui est rassemblée dans la « bible » de 1989, *Corps de gloire*, on est frappé par la récurrence d'un motif emprunté au vaste magasin de la nature et qui a quelque chose d'universel. Il s'agit de la mer, rien de moins, et ce thème étonne un peu chez celui qui se présente, à certains égards, comme le chantre de la vérité individuelle, donc intime, même si cette vérité est traversée des grands souffles de la souffrance et de la foi en l'infini. Chez Garcia, la mer est accordée à la démesure qui s'installe au cœur du tourment quotidien.

Il faut savoir que le poète est né à Casablanca, un port du Maroc, et qu'il a émigré au Québec à 12 ans, mais les rares notes biographiques disponibles n'en disent pas plus. L'enfant a-t-il vécu dans le voisinage de la mer pendant plusieurs années ? On peut le supposer, vu l'importance du thème chez lui. On peut

croire aussi que ses souvenirs ont été réactivés à l'occasion de ses séjours européens, après son départ du Québec.

Quant à l'universalité du motif, bien accordée à la tonalité du discours poétique de Garcia, elle se reflète dans le traitement que lui ont réservé nombre de poètes importants, notamment de langue française. Pour m'en tenir à des exemples très connus, je citerai Victor Hugo avec « Oceano nox » et « Pleine mer », Charles Baudelaire et son poème « L'homme et la mer », « Le bateau ivre » d'Arthur Rimbaud, l'ode au « vieil Océan » dans *Les chants de Maldoror* (Lautréamont), Paul Valéry et son « Cimetière marin », tout le recueil *Amers* de Saint-John Perse ; et dans notre littérature, *Suite marine* de Robert Choquette ou, mieux encore, « La malemer » de Rina Lasnier. Tous ces auteurs ou ces textes ont exprimé, chacun à sa façon, l'émotion qui saisit l'homme devant le spectacle d'une immensité matérielle propre à évoquer l'infini et les chemins radicaux qui y mènent. Et ces textes étaient tous, ou presque, connus de Garcia, comme l'attestent des réminiscences précises.

On peut dater de 1973, sauf erreur, l'apparition véritable du thème chez Garcia, si l'on fait exception de brèves mentions de la mer dans *Alchimie du corps* (1967) – j'en ai tout de même relevé quatre dans cette mince plaquette – et dans un poème qui a pour titre « 1965 » (ce qui est sans doute aussi sa date de rédaction) : « Ô

toi ma Bien-Aimée [...] sur tes lèvres se scelle la rancœur / des siècles et des mers en un même baiser » (127). Le temps et l'espace les plus vastes (siècles et mers) sont évoqués ici dans une image conflictuelle (rancœur) qui se résout paradoxalement en baiser. La femme qui, dans ce poème, est décrite comme dédaigneuse est l'objet d'un amour où le corps de l'homme en elle ressemble à « une large épine » (127). La mer participe de la nature menaçante de la femme, à laquelle le poète ne peut répondre que par une égale pugnacité, du reste doublée d'une sensibilité suicidaire. Mais c'est plusieurs années plus tard que la mer se manifesterà sous un jour favorable, et de bien plus consistante façon.

Dans l'œuvre compacte et peu abondante de Garcia, pas moins de quatre poèmes d'une ampleur certaine sont consacrés à la mer : « Sortilège marin » (193-196), « Chronique marine » (233-237), « Mer recluse » (238-239) et « Marine » (256-257). Le recueil intitulé *Pacte avec ma poésie* (daté de 1982) contenait aussi quelques poèmes qui en faisaient mention : « Prose marine » (84), « Propos dans le large » (93) et surtout « Hymne à la mer » (94-95), qui atteint presque à l'ampleur des quatre poèmes majeurs. Le texte le plus important à mes yeux est « Sortilège marin », qui semble avoir été écrit autour de 1980 et qui débute par l'évocation au passé d'un programme révélateur :

J'avais fait le projet d'écrire le grand poème de la mer
 avant que le soleil ne la comble de son or
 d'écrire et de rassembler la mer en une seule
 [symphonie
 sous la séquence de ses vagues (193).

La mer apparaît ici comme un sujet éminemment digne de retenir l'attention du poète et, plus encore, d'inspirer tout un poème, « le grand poème de la mer », ce qui suppose la volonté d'égaliser et même de surpasser les prestigieux devanciers. L'idée de cette concurrence n'est peut-être pas évidente, encore que plusieurs vers du poème attestent la fascination du poète pour ceux qui ont abordé le thème avant lui. Par exemple, Valéry : « la mer la grande mer chaque fois reconquise » (194) rappelle « La mer, la mer, toujours recommencée » du « Cimetière marin ». Le verbe et le deuil de « Ô mer en deuil ô mer qui palpète en silence » (195) font écho à ceux du même « Cimetière marin » où la mer, toit tranquille, « [e]ntre les pins palpète, entre les tombes ». Par ailleurs, des « pontons » (194) viennent rappeler le dernier vers du « Bateau ivre » : « [Je ne puis plus] ... nager sous les yeux horribles des pontons ». Pour ce qui est de la forme, le verset, qui apporte de la solennité à l'évocation très imagée de la mer, ressemblerait à celui de Lasnier dans « La malemer » si ce n'était, chez cette grande poète sûrement connue et appréciée de Garcia, l'usage original du tiret pour souligner la césure médiane.

Mais le propos, formulé au passé antérieur, d'écrire le grand poème de la mer suppose encore une situation où le poète ne s'est pas encore essayé lui-même à donner verbe et figure à la grande inspiratrice, comme s'il s'agissait, pour tout écrivain, d'un rite de passage. Rimbaud, débarquant à Paris, avait affirmé sa maîtrise grâce au « Bateau ivre », qui raconte l'exaltation puis la défaite du moi face à l'immensité de la mer. Soumis à de grandes épreuves dans sa vie, misère et folie, Garcia voit peut-être dans la mer l'occasion d'un triomphe sur l'adversité. Chanter la mer, c'est faire la preuve de sa maîtrise du discours poétique et, du même coup, de sa vie.

D'emblée pourtant, il semble que le projet d'écriture se heurte à un obstacle. Il s'agissait d'écrire le poème « avant que le soleil ne [...] comble [la mer] de son or ». L'intervention de l'astre aux connotations paternelles ou viriles, l'astre qui comble la mer comme l'amoureux comble la femme, semble rendre obsolète la démarche du poète qui visait à créer l'unité de la mer en réalisant un seul tout organique, à réduire la multiplicité associée aux vagues, à la périphérie : « J'avais fait le projet [...] / d'écrire et de rassembler la mer en une seule symphonie... ». Le soleil devance donc le poète et donne à la mer sa voix, qui rend peut-être inutile celle du poète :

mais la mer déjà chantait sur le rivage sa mythique
chanson

la mer déjà marchait avec les hommes de la terre
[jusqu'à
la fin du jour (193).

La complicité de la mer avec le soleil se double d'une complicité avec les hommes, et c'est le poète qui semble rester en retrait, à la fois de l'une et de l'autre. L'optimisme d'une nature en harmonie avec la marche triomphante de l'humanité s'affirme en dehors du projet du poète, qui pourrait s'apparenter à celui, solitaire, de Lasnier dans « La malemer » : descendre dans les eaux les plus profondes, « sous cette amnésique nuit de la malemer qui ne se souvient plus de l'étreinte de la terre, / ni de celle de la lumière quand les eaux naissaient au chaos flexueux de l'air¹ ». Cet « avant », évoqué par Garcia, où le soleil ne comble pas encore la mer correspondrait à l'étape originelle où l'eau est plongée dans la nuit du chaos préalable à la création.

Puisque cette avenue est refusée au poète, que le monde est en marche et que l'humanité s'y accorde, il faut se résigner à ne plus rejoindre la mer dans sa vérité première, essentielle, et à ne plus « retrouver son nom[,] perdu depuis des siècles[,] de berceuse d'enfant ». Si la mer est la femelle comblée, elle est perdue comme mère, son nom introuvable ne peut plus fonder le poème. La mer « s'échappait de son destin de

1. Rina LASNIER, « La malemer », dans *Poèmes*, t. II, Montréal, Fides, « coll. du Nénuphar », 1972, p. 11.

mer » et elle apparaît comme manquant à elle-même, à son identité, à sa vocation. Le poète qui recherchait en elle le lieu de son origine se retrouve face à la comédie des vivants, et la mer n'est plus qu'une bête sans nom qui « de sa gueule béante vomissait sur le sable son âme gigantesque ». Le sable est partie prenante de cette terre avec laquelle la mer se compromet, rendant une âme qui n'est plus que déjection ou ordure.

On voit comment, chez Garcia, un symbole positif peut se charger rapidement de négativité, en s'associant à des éléments du contexte – ici la terre – qui le privent de son intégrité. Le même processus apparaît dans les vers suivants, où la mer est évoquée à un autre niveau puisqu'elle est désormais intériorisée. Le poète semble avoir maintenant retrouvé le nom perdu de la mer des origines, et noué avec elle une relation bénéfique, comme s'il avait comblé le manque creusé par la séparation d'avec le temps premier :

or j'avais dit son nom aux étoiles des nuits
et la mer fomentait de multiples miracles
et la mer me hantait déjà comme un oracle
et la mer bienheureuse investissait ma vie
(193).

Relation, donc, totalement gratifiante avec la mer. Mais le reste du poème sera, sans propos délibéré, une lente et impitoyable déconstruction de cette image d'une mer synonyme de bonheur

et d'inspiration bienfaisante pour celui qui la chante. La mer est d'abord minéralisée (« je cherchais moi aussi la force de ses fers » (193) – on peut penser au forceps qui facilite l'enfantement, mais ce sens ne s'impose pas absolument), puis elle est comparée à une église dont les voix nous submergent (194). La mer est aussi roulis assujettisseur, parois creuses, étai qui n'enserme plus personne, bref matérialisations diverses d'un fantasme du sein maternel dévastateur ou dévasté. Dans ces images désordonnées, la mer apparaît comme la consolatrice pouvant tirer le poète de sa « solitude », voire de sa « dérélition », celle qui peut apporter le salut (elle « présente[,] à ma folie fixe en moi[,] une étoile » (194)) ; seulement, ces bienfaits restent virtuels, ils sont l'objet d'une demande et non des acquis avérés.

Puis, la mer se charge carrément de négativité : « ô mer en deuil ô mer qui palpite en silence » (195). Elle a réconforté le poète rebuté par « le chaos des choses telluriques » qui rend si pénible l'espace de la terre, mais c'est avec son « cœur vert-de-gris » qu'elle accueille celui qui l'implore, c'est une « vie tumultueuse » qu'elle offre aux hommes, notamment aux « poètes pris de rêves étranges » (le poète se trouve ici mêlé à la commune humanité), et le discours du poète, qui reprend le projet initial d'« écrire le grand poème de la mer », sert tout juste, maintenant, à couvrir « son souffle chaotique » (195). Le chaos est désormais partout, et aussi dans le côtoie-

ment des images positives et négatives du poème où l'on voit, par exemple, le poète évoquer les morts qui surgiront de la vase éternelle de la mer « afin de louer mon âme mise en croix » (196). Le poète s'identifie au Christ immolé pour les péchés des hommes, il est celui qui se perd pour le salut de tous alors que, au début du poème, la mer le tirait de sa misère et assurait son salut. Désormais, au terme du poème, « c'est un horizon noir qui repose sur l'onde » (196) et la seule perspective qui se présente, loin d'être celle du salut, est la venue, hypothétique mais bien possible, d'un « destructeur » qui « encore rompra le monologue de la mer ». Ce destructeur est-il l'analogue et, en même temps, le contraire du soleil qui comble et qui, dès le début du poème, empêche le poète de mettre en œuvre son projet de chanter la mer, est-il une image du mauvais père ?

On peut dire en tout cas que le poète s'abandonne au flot indiscipliné des images, fidèle en cela à cet art poétique intitulé « Pacte avec ma poésie » qui annonçait, en 1982, la rupture avec toute forme de classicisme (sinon formel) :

Je n'écrirai plus de poèmes ayant la hanche fine
et au rythme cardiaque haché comme une viande
non je n'écrirai plus de poèmes au souffle doux
comme autrefois quand j'étais auteur de rêves
j'ai fini pour toujours de séparer les vents
[...]
je ne dirai plus que la stricte vérité
la belle comme la vilaine vérité (100).

La mer apparaît tantôt comme un symbole d'harmonie, tantôt comme son contraire ; elle est mère et berceuse d'enfants, mais aussi chaos frayant avec les chaos quand elle se donne aux puissances viriles de la terre et du ciel. Le poète dit la mer bénéfique et la mer maléfique, sans ménager de transition entre les deux, ce qui est bien conforme à sa poétique baroque ainsi, sans doute, qu'à son propre rythme existentiel.

*
* * *

Il est presque fatal que la mer symbolise la mère, dans tout texte littéraire qui donne voix à l'inconscient. Chez Garcia, l'association des deux motifs s'impose d'autant plus que la référence à la mère est fort importante, par exemple quand il écrit, dans « Ode à la blancheur » :

[...]

et pourtant je n'étais qu'au début de moi-même
déjà veuf d'un amour qui n'avait pas de nom

[...]

mon aventure n'était que l'effet d'une eau trouble
et je ne voulais plus que conquérir la mer
en quête de courants où rouler sans fatigue
jusqu'à ce que mon corps retrouve son roulis (85-86).

Le roulis qu'il faut retrouver est celui de l'enfant porté dans ce temps premier où la mer était « berceuse d'enfant », où elle ne se donnait pas encore à l'étreinte du soleil ni ne se prêtait à la camaraderie des hommes. La mer va représenter

l'espoir d'une renaissance à soi-même, mais dans un temps d'avant la vie, et autrement, ne pourra que témoigner de la dégradation du monde à laquelle participe le poète dans son éprouvante vie quotidienne.

*
* *

Un mot maintenant sur les autres poèmes consacrés à la mer, du moins sur les plus importants.

« Chronique marine » (233-237), en vers relativement brefs et non en versets comme « Sortilège marin », évoque la mer surtout depuis le rivage, et dans une perspective de conte, avec roi et dents de dragon, mais aussi, et abondamment, des références mythologiques : les « dieux », « Thébaïde cité sacrée » (en fait la Thébaïde, dont la capitale est Thèbes, est une région de la Haute-Égypte), Daphnis, Hermès, Jason, Moloch, Python le serpent fabuleux, auxquels se joignent inopinément Dieu, les anges et les saints. Ce syncrétisme digne de Chateaubriand est quelque peu superficiel et sent beaucoup le souvenir scolaire. Il s'accompagne, du reste, de réminiscences comme la suivante : « qu'un héros force encore / la porte d'ivoire et le porche / où volent les colombes » (236). La porte d'ivoire rappelle l'incipit de l'*Aurélia* de Gérard de Nerval (« Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde

invisible »), et les colombes nous ramènent, une fois de plus, au « Cimetière marin » : « Ce toit tranquille, où marchent des colombes [...]. »

Les autres textes, « Mer recluse » (238-239) et « Marine » (256-257), auxquels on peut ajouter « Notes » (245-246), sont plus intimistes et formulent, en vers brefs qui se rapprochent de l'octosyllabe, les sentiments intimes soulevés par la mer chez le poète : « trop d'amour me lie à la mer / son image floue me poursuit / et sale mes blessures anciennes » (239). Ces beaux vers suggèrent que la mer ranime une blessure originelle, selon un schème que nous avons rencontré déjà. Et malgré son action tonique, elle ne peut apporter l'apaisement :

nul paquet de mer
ni d'écume moussante
ne saurait trouer le mystère
auquel j'appartiens (245).

La mer est à la fois acclamée et dénoncée, elle est source de tous les bienfaits et de tous les tourments, et si elle est « le berceau des dieux », elle est aussi un lieu d'ombre : « la Lumière ne sert de rien / la mer assombrit l'homme ! » (256) Les contraires se touchent.

« Hymne à la mer », dans le recueil de 1982, *Pacte avec ma poésie*, développait un discours beaucoup plus harmonieux, homogène, sur la « mer mobile et bleue » (94). Mais la rhétorique y prend le pas sur l'inspiration, faisant de la mer

« un vieux songe à la mesure de l'homme », capable de « mettre un terme aux sévices de l'ombre et de ne plus être sous l'emprise d'un pays où souveraine est la désolation » (94). Ce pouvoir salvateur de la mer, exprimé d'ailleurs négativement par l'évocation du désastre, sera dénié partout ailleurs.

*
* *

Pour conclure, je voudrais dire que ma relecture de Garcia, qui s'est attardée à un poème et à un motif en particulier, mais qui s'est aussi promenée *in petto* du côté des autres textes qui composent *Corps de gloire*, m'a inspiré des sentiments mêlés. Il y a des moments de fulgurance dans cette poésie, des images très neuves, des accents poignants, mais aussi des passages où l'inspiration se cherche, séduite tour à tour ou simultanément par des affects contraires, ce qui mène à des textes parfois peu articulés. Comme tout ce que le poète a à dire se présente simultanément à sa conscience, on a une impression de grande densité, mais en même temps, d'une certaine confusion. Le poète n'a pas une maîtrise parfaite de son discours ; de là sans doute la présence de nombreuses réminiscences qui témoignent d'un relatif manque de maturité poétique. J'ai donné des exemples dans les poèmes sur la mer. Je voudrais en ajouter un, bien caractéristique, tiré de la « Chanson pour mes amis » :

où êtes-vous tous mes amis
depuis que je suis pauvre et nu
avez-vous aussi disparu
dans cet enfer où l'on m'a mis (159).

On reconnaît Rutebeuf (« Que sont mes amis devenus / Que j'avais de si près tenus / Et tant aimés ! ») et « Épître à mes amis » de François Villon (« En cet exil ouquel je suis transmis »). Le côté parfois chaotique de l'expression exerce une fascination sur le lecteur, qui est partagé entre l'émerveillement et un certain agacement. C'est mon cas, d'où ma réticence relative devant un « grand poème de la mer » qui à la fois se propose et se dérobe, déchiré qu'il est entre l'aspiration à la félicité d'un temps premier, prénatal, et la condamnation aux contraintes d'une réalité douloureuse et éminemment poignante.

Frédérique Bernier

Université McGill

JUAN GARCIA

OU LA COMMUNION INSUFFISANTE

« *Hoc est corpus meum* / Ceci est mon corps », telle est la formule de la communion. Mais je me serai trompée de mot et de corps. J'ai voulu réfléchir à la question de la communion chez Juan Garcia, et interroger à cet égard l'usage si fréquent de quelques conjonctions dans certaines suites – en particulier, dans *Alchimie du corps*, ces lancinants « car », « et », « or » qui scandent le texte et le parent d'articulations aussi riches que visibles –, jusqu'à ce que je me rende compte, en allant mon chemin de lecture, qu'il ne s'agissait peut-être pas de ce corps-là, que j'étais peut-être en train de me tromper de schème pour comprendre ce qu'il en est du religieux et du sacré chez ce poète. Peut-on parler de communion, me suis-je demandé, alors que la grande affaire, la grande passion de cette poésie est celle d'une fusion absolue, d'une parfaite coïncidence du verbe et de la chair et, surtout, d'une coïncidence à faire advenir chaque fois en soi, à la faveur d'un travail alchimique sur le

corps propre – cette fameuse « transmutation » qui signe l'absence, chez Garcia, de toute médiation ? Entre la chair et le divin, entre le corps propre et l'infini, pas de véritable tiers chez Garcia. Et cette absence du tiers est bien, me semble-t-il, ce qui fait sans cesse basculer cette poésie de la plus pure présence – où « la Lumière coule pure de ce qui fut enceint » (21) – à l'exil le plus cru, « nul » n'apparaissant plus « en cette errance au ras de l'horizon » (15).

Or, c'est précisément le tiers, le médiateur qui fait toute la réalité de la communion, si celle-ci est bien le nom de cette communauté dans la foi qui se tisse à la faveur de la transsubstantiation du corps de l'autre, d'un corps véritablement tout autre. Cette communion suppose chaque fois dans le rituel que la transsubstantiation – soit le changement de toute la substance du pain et du vin en toute la substance du corps et du sang de Jésus-Christ – est le signe, renvoyant à une scène unique et pourtant valable jusqu'à la fin des temps, d'une consubstantialité : « Moi et le père nous sommes un », dit Jésus¹. De cette consubstantialité, la communauté des hommes, simples hommes et non fils de Dieu, se trouve précisément soulagée au moment même où elle y participe, par médiateur interposé.

Pas de communion sans séparation préalable, séparation qu'a justement pour rôle de venir

1. Jean, 10, 30.

comblé, en la recreusant, le médiateur ; pas de communion sans distribution stricte des rôles et des places, sans ligne de partage entre le divin et le mondain, ligne que le trépas d'un corps singulier ne fait que réaffirmer. Au « Ceci est mon corps » répond en effet, en contrepoint, le « *Noli me tangere* / Ne me touche pas » adressé à Marie-Madeleine, formule qui établit la distance entre les corps et rappelle au dernier instant que la véritable présence n'a lieu qu'au moment de l'écart, de la partance, du surgissement d'un indisponible, d'un inaccessible¹. C'est là le corps glorieux du christianisme, corps de l'autre inassimilable, annonciateur d'une parousie qui ne se soutient que d'être projetée dans l'avenir, et dont se distingue considérablement, à bien y regarder, le « corps de gloire » de Garcia, tout entier dans la présence et dans le présent, mais surtout, tout entier pensé sous le signe de la première personne.

En ce sens, si elle est une poésie de l'incarnation, en laquelle il s'agit dès l'abord de « [...] vider [s]on corps et [d']y plonger entier jusqu'au pardon de l'aube / afin de protéger ce qui bat en silence » (11), si elle est une poésie du verbe fait chair où les mots du poète appellent la voix du divin à s'élever en eux, afin de révéler ce Dieu

1. Je m'inspire ici de la lecture que Jean-Luc NANCY fait de cette scène dans *Noli me tangere*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003.

qui « respire en [ses] pores » (12), l'œuvre de Garcia, qui ne recule par ailleurs devant aucune des ressources du psaume et de la liturgie, qui ne se refuse pas non plus l'adresse au Seigneur Dieu en la personne, ou non, de son fils, ne s'écrit pas moins comme si le christianisme n'avait pas vraiment force de loi, comme si le Christ n'était pas vraiment venu. Comme si l'incarnation n'avait pas eu lieu une fois pour toutes, et le corps de gloire luit de ses feux comme une lointaine promesse d'avenir. La communion, autrement dit, ne suffit pas à Garcia. Ni le « et » ni le « car » ne suffisent à lier, grammaticalement et substantiellement. Garcia, lui, ne veut que de l'or, et ce, à même son corps : « l'or, celui qui participe à mon élévation, l'or que je bois d'en haut, la force plate de mon ventre » (37).

Chez Garcia, tout se passe en fait comme si la chair, loin d'avoir été libérée, purifiée par la venue d'un autre corps crucifié et transfiguré, se devait au contraire de répéter sans cesse l'opération, de reprendre sans relâche le long chemin de la Passion et de la Gloire, le texte abolissant dès lors toute frontière nette entre la figure du Christ et celle du poète, franchissant l'abîme entre Dieu et l'homme, annihilant cette « différence qualitative infinie » dont parle Kierkegaard¹. Ainsi, un vers comme celui de la première strophe

1. Cité dans Denis de ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, France Loisirs, coll. « La bibliothèque du xx^e siècle », 1989, p. 83.

d'*Alchimie du corps* : « Toi l'unique passeur ô berceau de parole » (11), qui paraît bien reconnaître du Christ l'inaltérable unicité, l'inimitable voix, cède bientôt sa place à des affirmations plus équivoques tel « Ô Dieu je nous vois tous installés dans Ta Mort » (15), où l'amalgame du « je » et du « nous » au « tu » proclame une participation au supplice, une *imitation* qui outrepassé déjà l'espace de communion ouvert par le sacrifice du Christ et relève d'une fusion identificatoire.

Aussi, le glissement des identités qui s'opère par l'attribution flottante des pronoms et la difficulté, en particulier, de s'y retrouver au sein de cette deuxième personne qui renvoie, dans *Alchimie du corps*, tantôt à Dieu, tantôt au sujet poétique lui-même, me paraissent maintenant autrement révélateurs de la manière dont le poème procède à la restructuration du sacré. Bien plus révélateurs, en effet, de ce qui se joue du rapport au divin dans la langue de Garcia que ne le sont les sages conjonctions qui articulent le texte de cette première suite et en ordonnent encore le récit. Ce ne sera plus le cas, d'ailleurs, dans « La transmutation », où la poésie se dépare de ses articulations conjonctives et temporelles, mais aussi de la découpe en vers, au profit de la seule scansion d'un « je » dont la présence absolue occupe tout le temps et l'espace du poème.

De nombreuses strophes déploient déjà de façon éclatante, dans *Alchimie du corps*, ce glissement, cette occupation ou cette réitération

de la figure christique à même le sujet et les motifs du poème. C'est le cas dans ces vers, qui livrent en leurs alexandrins oraculaires une nouvelle lecture de la résurrection : « 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 » (13).

Ce franchissement du fleuve ou de l'abîme, cette idée d'un « Homme-Dieu » (54) à naître en tout homme qui aura su lui-même traverser l'Achéron, cette poétique du Verbe à faire monter silencieusement en chaque voix, en chaque corps, en chaque cœur ou, à tout le moins, en celui, exemplaire, du sujet poétique (« alors faut-il encore que j'incarne ma voix / moi qui suis la personne infinie de vos maux » (20)), toute cette sacralité qui manifeste, ramène au « je » et *présentifie* le divin fait de Garcia non pas un mystique au sens chrétien du terme, mais bien un hérétique, dans la mesure où le mysticisme, loin d'être une pensée de la fusion, de la proximité brûlante, comme on le pense souvent, serait plutôt une pratique de l'intériorisation, aussi infinie que douloureuse, de la distance infranchissable entre soi et Dieu. « L'abîme qui nous sépare de Dieu est perçu de nous au lieu le plus secret de nous-même. Il est la distance essentielle », dit le mystique flamand Ruysbroek¹. Si la parole mystique

1. Cité dans *ibid.*, p. 194.

s'édifie bien, selon Michel de Certeau, sur la perte, sur le manque d'un corps, il ne s'agit pas, pour Jean de la Croix ou pour Thérèse d'Avila, de prendre la place du corps manquant mais bien de donner voix, de donner langue à cette perte, à ce trou¹. Tout au contraire, l'entreprise poétique de Garcia, si elle ne manque pas de dire l'exil, la perte, paraît d'abord vouée, lorsqu'il lui est donné de le faire, à combler la faille, à annuler entièrement le hiatus entre la vie et ce que le poète appelle « sa semence² ». Même intermittente, même furtive tel l'éclair, cette expérience de présence plénière à l'origine, expérience corporelle que ne médiatisent nul Esprit Saint, nul Archange, est bien, comme le montre Isabelle Miron dans sa thèse, l'expérience primordiale et fondatrice de la poésie de Garcia³. Elle est aussi ce qui fait s'écarter Garcia des voies de l'orthodoxie chrétienne pour lui faire emprunter un tour plus « cosmique », plus païen.

Mais cette « hérésie » qui pousse chez Garcia la mystique hors des sillons tracés par les Écritures, cette manière de ne pas se satisfaire du travail accompli par le Christ, cette manie de vouloir se substituer au Messie par corps de texte

1. Voir Michel de CERTEAU, *La fable mystique, 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 107-110 notamment.

2. « ainsi toujours la vie vérifie sa semence » (13).

3. Voir Isabelle MIRON, « La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.

interposé, mouvement qui s'incarne dans « La transmutation » encore plus littéralement qu'ailleurs, cette mystique déviante, donc, n'est peut-être pas autre chose que la littérature elle-même, au sein de laquelle la question de l'incarnation n'a cessé d'être relancée, rouverte, recomposée, redistribuée de façon lancinante et chaque fois singulière. Qu'est-ce en effet que la littérature – si l'on entend sous cette appellation un projet né avec l'absolu littéraire des romantiques –, sinon la tentative, chaque fois avortée, chaque fois reportée mais néanmoins toujours reprise, de faire advenir le Verbe, de lui donner le corps de son incarnation, de faire coïncider absolument la chair et l'esprit, le sens et le sang, de trouver la formule qui accomplit « la venue de cette infinité dans le corps fini de l'œuvre¹ » ?

Si la grande passion de Garcia est bien celle de l'incarnation, incarnation à refaire, à parfaire, à réinventer chaque fois pour son compte – la scène ne cessant de se répéter de façon compulsive –, celle-ci, l'incarnation, serait donc déjà la grande passion de la littérature², en laquelle les mots cherchent à échapper à l'errance de la lettre orpheline et à l'arbitraire du signe pour retrouver, au moins momentanément, le lieu où

1. Alain BADIOU, *Le siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2005, p. 218.

2. À ce sujet, je renvoie à Jacques RANCIÈRE, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

la parole prend chair et où le langage « se fait[] acte dans l'instant » (91).

Mais il faut souligner, pour rompre cette symétrie trop parfaite, trop commode aussi, entre incarnation et littérature, et pour rendre justice à la spécificité de l'investissement du sacré chez Garcia, que son œuvre ne se contente justement pas de faire œuvre littéraire. Comme c'est sans doute le cas de toute œuvre que de prétendre à être plus (ou moins) qu'une œuvre, et que c'est justement, selon Jacques Rancière, à même cette prétention que la littérature rejoue le schème du verbe fait chair, il faudrait peut-être dire que l'œuvre de Garcia ne s'en contente particulièrement pas, d'être de la littérature. L'alchimie du verbe n'est rien pour Garcia si elle n'aboutit pas à une alchimie du corps, comme le souligne plusieurs fois Isabelle Miron dans sa thèse. Garcia le dit explicitement lui-même dans une entrevue accordée en 1965 à un journaliste du *Devoir* :

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 mots¹.

1. Propos rapportés par Yves-Gabriel BRUNET, dans « Jean Garcia, poète, et Robert Gauthier, dramaturge », *Le Devoir*, 5 juin 1965, p. 11.

À l'égard de ce projet, de cette « projection » qui doit avoir lieu hors des mots, et dont la littérature serait finalement une sorte de hors-d'œuvre, les mots menacent toujours, semble-t-il, de se stériliser, de devenir, comme dans le poème intitulé « Le trou », « [d]es graines sans valeur qu'un pauvre fermier sème » (121). Les mots sont toujours susceptibles de devenir « coupables » s'ils ne se taisent au profit du « flux du sang » (88) et du « rouge des fentes », ce « sombre espace rouge dans le corps » (56) qui vient souvent sous la plume du poète. Chez Garcia, la corporéité, dans la mesure où elle est spirituelle et pas seulement physique, prétend toujours déborder la matérialité de la lettre. Le corps, seul lieu apte à recueillir l'or en se purifiant, affirme sa primauté. Il le fait d'ailleurs assez bruyamment, avec transport et emportement comme dans « Mystique de l'espace » où « un robot de chair / [...] contacte des mondes chaotiques » (115), ou encore par la proclamation réitérée de ce « Je suis » (91) aussi obstiné que protéiforme dans la suite « Pacte avec ma poésie ».

Même si, partout, chez Garcia, le corps cherche pour ainsi dire à s'élever au-dessus de sa seule profération, comme si le Verbe, pour devenir chair, devait absolument se dépendre de lui-même – c'est la dialectique compliquée du verbe fait chair de l'incarnation et de la chair fait verbe du corps de gloire –, il n'empêche que c'est bien dans le présent de l'écriture, que c'est bien à

même la lettre tout à fait foisonnante, flamboyante, éloquente du poème, et pas du tout par son épuisement, par son effacement, qu'a lieu, en maints endroits, la transmutation. Cela se fait d'ailleurs dans une multiplicité de langues, et même une fois dans la langue de Dieu. Je pense à ce psaume de 1967 dédié à Marquitta Crevier et écrit dans cet étrange langage « Konoyassi » que le poète qualifie de langue de Dieu et qu'il aurait reçu « par charisme », autrement dit par une sorte de grâce divine, comme il l'explique (en anglais) au bas du poème (129-130). En des lieux comme ceux-là, le poème paraît loin de n'être qu'un simple exercice préalable et se présente plutôt comme l'espace par excellence où s'articule cette présence, cette incarnation unique du Verbe, par-delà Babel.

Coincée entre la volonté d'une sortie hors des mots et la prégnance de leur profération toute-puissante, dans le balancement entre poème de la parousie et poème de la perte, la poésie de Garcia me paraît redoubler parfaitement la fonction de ce corps liminaire que décrit Isabelle Miron, selon qui la poétique de Garcia consisterait à « penser ensemble l'indivision de l'immanence et de la transcendance au sein même de la corporéité¹ ». En fait, il serait assez difficile, me semble-t-il, de formuler avec plus d'exactitude le programme spécifique du

1. Isabelle MIRON, *op. cit.*, p. 7.

christianisme. Mais j'ajouterais que, alors qu'il transpose cette liminarité bien christique du corps au sein de son entreprise poétique, Garcia échoue forcément à en voir l'accomplissement dans la mesure même où la littérature ne peut que s'abolir à l'instant de cette coïncidence, de cette indivision. « La littérature, comme le dit Rancière dans *La chair des mots*, ne vit que de la séparation des mots par rapport à tout corps qui en incarnerait la puissance. Elle ne vit que de déjouer l'incarnation qu'elle remet incessamment en jeu¹. »

Autrement dit, il n'y a de parole littéraire – de parole tout court, d'ailleurs – que pour autant que celle-ci est en défaut de la chair, que dans la mesure où elle échoue à accomplir la coïncidence parfaite, la pure puissance, la fusion absolue qui est pourtant sa raison d'être. L'entreprise de Garcia apparaît ainsi comme une tentative particulièrement brûlante, particulièrement saisissante, d'accomplir le projet le plus intime de la littérature et de la doctrine chrétienne, celui de l'incarnation et du corps de gloire, en contournant l'empêchement, en écartant l'écart, la séparation auxquels littérature et christianisme doivent justement d'exister. De là, peut-être, la drôle de proximité entretenue par Garcia avec une tradition littéraire dont il exploite souvent les ressources les plus traditionnelles, à

1. Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 14.

commencer par l'alexandrin, sans toutefois sembler reconnaître à ces formes une véritable puissance de révélation, puisque le moment de l'expérience du divin, moment ponctuel, marqué le plus souvent par l'emploi du présent, tend plutôt, chez lui, à venir bousculer et annihiler ces codes, comme c'est le cas dans la suite « La transmutation » où volent en éclats le vers et les articulations syntaxiques. De là, également, l'étrange intimité entretenue avec une tradition chrétienne dont Garcia reprend chacun des schèmes, pour mieux finalement les dévoyer.

Mais c'est sans doute une autre tradition, celle de l'alchimie, à laquelle renvoie explicitement le titre de la première suite publiée, qui permet le mieux de comprendre la manière singulière dont cette poésie agit l'incarnation et son motif corollaire, celui du corps de gloire. Isabelle Miron cite à cet égard un passage particulièrement révélateur d'un ouvrage de Pierre Lory, que je me permets de reprendre ici :

L'alchimie se propose de comprendre, pour les reproduire, les lois (divines) qui engendrent, ordonnent et sustentent le monde sublunaire. [...] 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 impureté¹.

À partir de cette conception alchimique du corps de gloire s'éclaire, à défaut de se dissoudre, le paradoxe de cette « transmutation » qui ne fait advenir, chez Garcia, que du « je », là où on attendrait du tout autre. C'est que l'alchimie, justement, évacue le corps de l'autre, celui du Christ médiateur, pour le remplacer par une matière (en l'occurrence, chez Garcia, celle de la langue, vil métal à changer en or), matière dont la transformation ne vaut que pour autant qu'elle est le miroir parfait de celle, spirituelle, du sujet, devenant lui-même corps de gloire. C'est tout le contraire, en somme, de la communion qui a lieu dans le rituel eucharistique, où c'est le corps d'un autre qui se change en matière, de surcroît en une matière humble, celle du pain, pour soulager celui qui l'ingère d'avoir à opérer lui-même son ultime transformation spirituelle, d'avoir à troquer son corps sensible pour un corps magnifié, tout de transparence, de blanc et d'or paré.

Aussi, plutôt que de considérer, avec Isabelle Miron, que la voie alchimique empruntée par Garcia est moins dualiste, plus respectueuse de la corporéité que celle du christianisme

1. Cité dans Isabelle MIRON, *op. cit.*, p. 142.

orthodoxe, je crois au contraire que le texte « La transmutation » illustre la violence d'un principe spirituel qui écarte de son passage tout ce qui n'est pas lui-même, d'une manière, d'ailleurs, qui rappelle assez *L'innommable* de Samuel Beckett, dont la voix barre la route à sa propre incarnation à force de trop vouloir coïncider avec elle-même. Le « je » cosmique de « La transmutation », dont la toute-puissance compense mal la menace de désintégration (« je m'appartiens car je me nie » (38)), ce « moi » dont l'omniprésence n'est que l'envers d'une solitude éternelle : « Je me distance du temps pour ne point dépérir autrement que par moi » (38), ce « je » qui prétend à l'auto-engendrement en occupant la place de sa propre origine et même celle de son espèce : « Je contacte la chair, je m'insinue jusqu'au centre du temps, au début de mon sang, [...] je suis dans mon élan le premier de ma race » (37), ce sujet qui professe l'auto-fascination (« je fascine mon moi » (40)), m'apparaissent comme une des illustrations littéraires les plus monstrueuses, les plus douloureuses, les plus cauchemardesques du sacré. Parce qu'à la frénésie de cette auto-attribution du divin, de cet ego sans reste, sans autre, qui « investit tous les rôles » (39), ne peut que succéder la terrible chute de l'exil et du démembrement, une fois le présent de l'expérience révolu. Pas plus que les conjonctions « car », « et », « or », l'alexandrin ne suffira à redonner un corps à celui qui s'est ainsi disséminé

dans le cosmos et qui est devenu, comme il le dit lui-même, « le prisonnier de [s]es conquêtes » (40).

À la fois avec et contre la littérature et le christianisme, et suivant le modèle alchimique, Garcia tente de réinventer, de rejouer, à ses frais, l'incarnation. Or, les frais me paraissent particulièrement lourds pour Garcia puisque sa volonté d'incarner le Verbe est peut-être cela même qui lui fera cruellement manquer de corps, son aspiration à la plus parfaite unité, cela qui le fera séjourner dans les abîmes morcelants de la folie. Pour faire ce terrible diagnostic, il n'est pas nécessaire d'avoir recours à la biographie trouée de l'auteur. Il suffit de lire, pour s'en convaincre, outre « La transmutation », des poèmes comme « Le ciel clos » ou « L'abandonné », où l'identification se fait cette fois à Nerval. Pour cet instant où « tout se tient dans le corps tranquille de l'été » (72), superbe formule d'un corps de gloire transposé au paysage, on n'en finit plus de séjourner dans les longs hivers d'un exil le plus souvent sans compagnons. Et l'on se dit que oui, pour Garcia, le château fut très bref.

Aussi cette poésie, dans son éloquence et sa faconde, me remplit-elle de tristesse et d'effroi beaucoup plus que la lecture d'Hector de Saint-Denys Garneau, que les tourments conduisirent à choisir la voix du pauvre et de la brisure – ce dont, quoiqu'on en ait dit, Garcia me paraît on ne peut plus éloigné, par la lettre et par l'esprit.

C'est que s'il y a peut-être du mauvais pauvre chez Garcia, soit une manie de détournement des fonds divins doublée d'un manque de contenance, il ne semble pas y avoir, en contrepartie, de bon pauvre, de possible consentement à la pauvreté, c'est-à-dire à la distance irrémédiable, au dépouillement à l'os, à la coupure. Cette absence du bon pauvre, d'une pauvreté malgré tout habitable, d'un ici-bas dont on accueille la faible lumière, fait toute la différence, et le caractère absolument tragique de cette poésie.

Pourtant, quelquefois, il est vrai, le sujet du poème formule le vœu de devenir « un arbre sans parole » (101) ou désire, comme dans « Pacte avec ma poésie », parler « aux arbres du jardin / [...] en langage feuillu » (100). Cette nouvelle langue, parole muette qui surgit lorsqu'il n'y a « plus d'oracles », esquisse peut-être l'amorce d'un autre genre d'incarnation, d'un tout autre corps de gloire. Car, si, à en croire Jacques Derrida et sa logique auto-immunitaire, on ne sort surtout pas du christianisme à vouloir à tout prix s'en tirer indemne, on se soulage peut-être d'un de ses avatars en s'y accrochant autrement, en en tentant, encore, une autre lecture. Pour ma part, simple lectrice, je m'accroche à cet arbre et à ses mots rares pour guérir des « poudroiements d'étoiles » et des « ultrasons de l'âme » (115) – de tout ce cosmos assourdissant.

Guillaume Asselin

Université du Québec à Montréal

LES PORES DU POÈME.

CRITIQUE DE LA LIAISON PURE

La peau nue, trouée, la peau orificielle est seulement vivante.

Pascal QUIGNARD,
Vie secrète.

On n'est pas seul dans sa peau, disait Henri Michaux, parce qu'on est dès l'origine – sous le ventre et ses eaux sourdes, déjà – transverbéré de mots, chevillé au verbe comme la vie aux vivants, gorgé de voix qui cognent dedans et font se soulever, avec le derme, la petite poitrine d'argile du poème. Parce que, de la parole qui remue sous cette étoile de viande dont on hérite de père en fils ou de mère en fille et qu'on n'habite jamais qu'à plusieurs, on est tout à la fois l'hôte et l'otage, la victime aussi bien que le vecteur de ses rages et de ses outrages, simultanément passant, passeur et passage. Parce qu'on n'est toujours que des « participants de la chair » (109), qu'on n'y a part qu'à condition de la partager, de la rompre comme un pain de peu et

de la donner à manger en mots bénis ou maudits. Parce qu'on n'est peut-être que « l'usure d'une ombre » (182) beaucoup plus vieille que la vie qui rugit et rougeoie dans les veines, la doublure de suie sans soleil qui fait suite à la nuit d'où l'on vient et qui agrafe au dos des jours sombres. Parce que « le sang vient d'autrui et coule pour chacun » (62), comme ce « Fleuve » ubiquiste avec lequel le poète le prie de « faire osmose » (42) entendu que « l'Homme en tout homme [y] naîtra / de son propre passage » (13). Parce que le moi vient toujours en « famille » (158) ou en bandes armées, qu'il fourmille de mille reflets là où « voir c'est être vu, se reconnaître entre les masses » (41). Parce qu'on est « deux sans multiple » (36), à défaut d'être dieu, qu'on est tout à la fois « la mer l'obstacle le voilier » (19). Parce qu'on *naît* seulement à partir du moment où l'on accepte de se « concevoir par rapport à l'énergie du monde, de faire contraste avec l'atome » (41). Parce qu'il y a toujours un autre – dieu ou démon – qui respire en soi, au plus près de la peau, jusque dans l'ouverture intime et charnelle de ses pores.

DE LA PEAU AU POUMON : « L'EXPEAUSITION »

c'est la peau du dehors qui se
retourne et nous absorbe

Jacques DUPIN,
L'embrasure.

« Ô Dieu qui respirez en mes pores » (12), s'exclame Juan Garcia, dont l'œuvre témoigne d'une hospitalité meurtrie par l'épreuve de l'altérité, ainsi que le donnent à lire les multiples occurrences de la blessure et de la plaie, lancinantes et obsédantes comme celles du Christ qu'elle prolonge et dont elle fait mémoire. C'est même de *persécution* et d'*expiation* qu'il faut ici parler, au sens où l'entend Emmanuel Lévinas, désignant par là l'empire ou l'emprise sous laquelle l'Autre tient le Même jusqu'à en rompre le ressort, interrompant la rumeur intérieure qui lui tient lieu de pare-feu ou de garde-fou contre la défection de sa conscience pour le laisser sans voix et presque sans vie, livré pieds et poings liés à une sorte de toucher qu'il ne saurait penser, le cœur et le corps mis à nu, débordés de la peau au poumon par tant de proximité : « La personne que je suis me défie maintenant, me poursuit dans mon lit, m'empêche de vomir, m'étrangle par le ventre » (38), écrit le poète, tour à tour victime et bourreau. Dépouillé de son propre, le moi se découvre sous la coupe d'une sujétion sans remède, la proie d'un autre qui le fait s'exposer jusqu'à la consommation et la dénucléation de sa substantialité, jusqu'à l'exposition de son exposition – ce que l'on pourrait appeler, avec Jean-Luc Nancy, son *expeausition*¹, c'est-à-dire

1. Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 31-34.

cette façon qu'il a d'être offert à sa souffrance sans solution ni rémission. Le moi n'est pas en soi comme la matière dans la forme, comme un corps parfaitement ajusté à son vêtement, mais il est en soi comme on est dans sa peau, c'est-à-dire toujours trop à l'étroit, comme Hercule dans la tunique de Nessus,

mal dans sa peau comme si l'identité de la matière reposant sur elle-même, cachait une dimension où se peut un recul en deçà de la coïncidence immédiate, une matérialité plus matérielle que toute matière – c'est-à-dire telle que l'irritabilité ou la susceptibilité ou l'exposition à la blessure et à l'outrage, en marque la passivité plus passive que toute passivité de l'effet¹.

Être sujet, c'est être tout entier abîmé dans sa sensibilité, serré sur soi comme le sens sur le sang, effondré sur sa masse jusqu'à l'engorgement, moi muré dans sa moiteur ou son murmure, « encombré et comme bouché par soi, étouffant sous soi-même, insuffisamment ouvert, astreint à se dé-prendre de soi, à respirer plus profondément, jusqu'au bout, à se dé-posséder jusqu'à se perdre² ». Qu'est-ce que le psychisme, si ce n'est, ainsi que le veut son étymologie, cette *inspiration* par quoi l'on est comme jeté hors de

1. Emmanuel LÉVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, 1978, p. 170.

2. *Ibid.*, p. 175.

soi *par dedans*, aspiré par soi vers soi jusqu'en deçà de l'identité, jusqu'à cet « au-delà intérieur¹ » dont parle Hector de Saint-Denys Garneau, couché dans sa peau jusque « sous ses poumons, au-delà de tout souffle » (35)? Qu'est-ce que le poème si ce n'est une plongée en apnée vers un peu plus de nudité, une ruée désespérée jusqu'à ce minimum pneumatique qui fait le fond de l'âme asphyxiée, sa respiration rentrée, sciée par le vent de l'altérité, l'entre-temps ou le temps mort qui sépare le soi de lui-même comme l'inspiration de l'expiration ou la systole de la diastole ; « une réduction du souffle au moins » (109) jusqu'à cette « pause où le cœur gît » (39) si pesamment que « notre haleine cale au fond de la poitrine » (23) ?

DES LIAISONS MINEURES

Il faut une rupture de la continuité et une continuation à travers la rupture.

Emmanuel LÉVINAS,
Totalité et infini.

La parole est le lien qui délivre.

Valère NOVARINA,
Devant la parole.

1. Hector de SAINT-DENYS GARNEAU, *Journal*, Saint-Laurent (Québec), BQ, 1996, p. 158.

Si j'avais à déterminer le nerf de la poésie de Garcia, je dirais qu'il tient dans cette « anxiété de la contraction et de l'éclatement¹ » par laquelle Lévinas définit le corps, dans cet écartèlement qui le fait osciller entre éploiement et interne-ment, introversion et extraversion, inspiration et expiration. Ainsi le corps, chez Garcia, est-il tantôt « centrifuge » (42), « ouvert à en vomir » (41), dissous dans le dehors, intriqué au paysage, agrandi à la mesure du cosmos, tantôt centripète, prisonnier du « cloître de la pensée » (190) et de la boyauderie labyrinthée de ses veines : « je scelle en moi tous les envols, l'instant d'extase et le recul » (45). À la tentation proprement religieuse de tout enclore (*religare*, c'est « lier, relier ») jusqu'à cet « enserrement secret » (182) par quoi le poète espère « effacer la mort » – c'est-à-dire en finir avec la finitude –, au désir de cerner les contours de l'être, d'en lier et d'en totaliser les figures dans une forme pleine, homogène, fermée sur sa clôture comme l'est souvent le corps chez Garcia – « dans un tout je contiens ce qui me reste à vaincre » (36), déclare-t-il dans « La transmutation » –, le poème oppose sa parole déliée, son vêtement troué, son tissu de déchirures nouées : ses *pores*, comme le dit si

1. Emmanuel LÉVINAS, *op. cit.*, p. 171. C'est aussi la définition qu'en donne Jean-Luc NANCY dans *Corpus* : « Le corps est la topique de tous ses accès, de ses ici/là, ses *fort/da*, ses va-et-vient, avale-et-crache- inspire/expire, écarte et ferme » (*op. cit.*, p. 50).

bien l'écrivain. Comme celui du Christ, le corps du poème s'échappe par ses stigmates et ses coutures, ses hiatus, ses lapsus, ses fentes, ses failles et ses cassures, ses brèches et ses blessures. Il *fuit*, comme malgré lui, ainsi qu'on le dit d'une eau que rien ne peut contenir ou retenir mais, fuyant, il invente une autre façon de filer ou de ficeler le sens sans jamais se l'attacher ni l'amarrer à demeure. Il en va avec les pores du poème de l'impossibilité de s'approprier ce qui en lui fait lien, c'est-à-dire ce qui, en lui ou hors de lui, fonde son habileté et sa propension à articuler et à saisir les rapports entre les choses comme du bout des doigts, sans jamais pouvoir s'assurer de prise définitive sur l'objet de son élection ou de ses prédilections : « je veux cerner de près les contours de l'orage / et marcher vers une eau où l'âme fait naufrage » (107), écrit Garcia, bien conscient qu'on ne peut espérer s'approprier l'inappropriable qu'en payant de sa propre personne, dissoute par cela même qu'elle tente en vain de contenir. J'aimerais ici examiner la façon dont ce motif des pores du poème porte ou déporte vers une autre intelligence du rapport et de la relation, du lien et de la ligature ; la manière dont il donne à repenser l'articulation du même et de l'autre, du phénoménal et du suprasensible, de l'en deçà et de l'au-delà, de l'humain et du divin, du corps et de l'âme en fonction du battement essentiel – ou inessentiel, au-delà de l'essence, pour parler comme

Lévinas – qui les fait simultanément s’embraser et s’embrasser, là où il s’agit de penser l’unité de la prise et de la déprise, de la position et de la dé-position, de la liaison et de la rupture en vertu de cette singulière disposition du poème à garantir la réversibilité des contraires et à souffrir les paradoxes, à garder actives les contradictions.

On sait comment Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, définit l’art par la possibilité d’établir des liens entre le supra-sensible et le phénoménal, là où le principe de l’opération de liaison n’est pas donné et ne peut être saisi par l’entendement. Au schématisme, qui se définit comme l’adéquation de l’idée et de l’intuition sensible sous la forme déterminée du concept, l’art oppose une production de liaisons non schématiques, irréductibles à toute saisie conceptuelle, toujours en excès sur la pensée théorétique. Il s’agit par là de repenser l’articulation de la diversité du sensible et du foisonnement des apparences sous lesquelles le monde se présente sur le plan de l’évidence et de l’expérience immédiate par d’autres voies que celle de la subsomption du particulier sous le général ou du multiple sous l’universel qui définit le jugement *déterminant*. L’art, en tant qu’il permet de jeter des ponceaux et des passerelles entre des plans qu’aucun principe objectif ou transcendant n’autorise de prime abord à lier, apparaît à l’opposé comme la mise en œuvre d’un jugement *réfléchissant* ou *réflexif*. Il témoigne

ainsi de la faculté de créer des articulations au regard d'objets ou de réalités qui se situent hors de portée de la connaissance philosophique, en dehors du domaine et des modes de cognition traditionnels. Ainsi l'art consiste-t-il dans la recherche de connecteurs ou de connexions autres, inouïs ou inusités, malgré ou plutôt à raison du défaut de présentation du lieu d'origine et des méthodes de leur envoi, là où l'opération de lier précède l'établissement des premiers principes, ainsi qu'en atteste la composition même de la *Critique de la faculté de juger* : la nature de l'hypothèse et l'ordre de l'argumentation appellent, en effet, dès l'introduction, les images du pont, du gué, du fossé et du passage comme pour marquer l'antériorité de l'élan ou de l'élanement dans le vide qu'il cherche à combler entre deux mondes ou deux niveaux d'expérience totalement dépareillés sur l'inspection et l'analyse des fondements de la métaphysique. Kant ne peut penser et thématiser la liaison qu'en la mettant en pratique, suivant le réquisit à l'origine de tout performatif. C'est alléguer du même coup la nécessité de postuler une sorte de *telos* sans destination à titre de fiction heuristique, afin de rendre compte du sens qu'il y a à parler *du* monde au singulier et de pouvoir penser ce qui le fait se tenir comme un tout, sans qu'on puisse se prononcer sur la légitimité d'une invérifiable unité des phénomènes, l'efficace l'emportant ici sur l'effectif en vertu de l'impératif

qui mobilise et incline l'esprit à attribuer un semblant de cohérence au réel, ne serait-ce que pour pouvoir en parler et en remettre en question après coup la validité. Indémontrable en ce qu'elle est le fruit d'une projection purement subjective, la liaison n'en reste pas moins prescrite par la nature même de l'existence qui, dans la mesure où elle est soumise à priori à la temporalité, à la spatialité et à la relationalité, est toujours déjà impliquée dans tout un réseau de fils et de filets, de rets et de résilles, vouée à l'enchaînement et à la succession – aussi bien dire à la *filiation*, telle qu'elle se manifeste chez Garcia dans la singularité de son rapport à la tradition, appréhendé sous la forme alchimique de la *transmutation* –, n'ayant de sens qu'au regard du partage à plusieurs de ce commun sans unité qui fonde pour nous le lieu et le sens même de l'habiter – sans autre unité que celle que nous avons à charge d'inventer, afin de rendre possible « un système de l'expérience », ainsi que Kant l'aura prouvé.

Si l'art rejoint ici la religion dans la commune injonction de lier au-delà des limites de l'articulation schématique, ils se différencient en ce qu'aux liaisons « majeures » produites par le religieux l'art oppose ce que j'appellerais, avec Daniel Payot, des liaisons « mineures » :

tandis que le projet des liaisons majeures s'appuierait sur la volonté d'englober ou d'intégrer l'envoi même ou l'engagement des liaisons [...],

*la revendication des liaisons mineures trouverait dans la suggestion d'un envoi non lié le principe de résistance qu'elle oppose à une telle intention*¹.

Il s'agit de faire droit à la finitude et à la factuelité de l'existence en refusant de l'abandonner à la seule attestation de l'absolu, en ne liant que dans la seule immanence, puisque aucune articulation d'ensemble ne saurait prétendre contenir ou englober cette multiplicité non totalisable de liaisons qu'est la réalité dans son irréductible hétérogénéité. La parole du poème dit l'impossibilité de tenir dans une forme, de s'en tenir à cette forme, là où les mots « perdent pied à être sur des pages » (30). Elle donne ainsi à penser en ses pores le paradoxe d'un lien qui délivre, la singularité de liaisons qui ouvrent et incisent le corps du monde et de l'œuvre plus qu'elles n'en serrent ou n'en resserrent les mailles et les mailons ; l'équivalent épidermique ou l'envers interstitiel de ces « lianes de lumière » qu'évoque Garcia en contrepoint au « lierre de douleur qui envahit le front » (186), matérialisant à même la charpente phonique du langage la liquéfaction et la sublimation d'une liaison qui se défait à mesure qu'elle se constitue, le son dénouant presque instantanément ce que le sens tente désespérément d'attacher, le lien s'irréalisant à

1. Daniel PAYOT, *L'objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 64.

proportion de son irisation, s'évanouissant pour ainsi dire derrière ce qui permet de faire apparaître l'espace d'un éclair.

C'est donc plutôt d'une tension entre les deux types de liaison qu'il faut parler – celle que traduit la lutte aporétique entre l'eau et le feu, comme dans le poème « Abstraction », où Garcia confie vouloir « cerner des horizons de flammes / avec des dires d'eau » (177) –, et définir avec Payot la liaison mineure comme l'interruption, la suspension ou l'ajournement de la liaison majeure, dans la mesure où celle-ci menace toujours de se refaire à l'intérieur même du poème, toujours exposé à la tentation de se rassembler et de se reclore sur lui-même pour se tendre vers quelque ultime figure de la finitude. Ainsi, à la prescription de « condamne[r] les paysages dont les ponts sont visibles » (22), à la mise en garde adressée à celui qui « li[e] une à une les îles » (22) en guise d'appel à exercer sa lucidité à se prémunir de la fascination des liaisons majeures et de la tentation de restaurer l'articulation perdue du tout dans la forme autotélique de l'œuvre où « le monde en fuite / cherche son nœud et sa racine » (251), s'oppose dans le même mouvement l'idée que « [la] place est faite pour le tout » (38) ; « tout en moi se lie pour un début du monde » (31), déclare ailleurs le poète, reconduisant ainsi la figure romantique d'une subjectivité qui fait se tisser et converger silencieusement en son foyer les liaisons indicibles chargées de se substituer à

une articulation fondamentale ou qui seules s'avèrent en mesure de la réparer ou de la relever ; subjectivité d'autant plus charismatique que les liens qu'elle s'autorise à produire au nom de cette liberté d'invention qui fait toute la force du lyrisme restent irréductibles à quelque concept que ce soit, et d'autant plus universelle que l'acte même de lier vient s'y exposer et s'y réfléchir en chair et en os sans avoir à sacrifier à l'austérité et à la rigidité de l'analyse et de la critique. C'est à la lumière de la lutte entre ces deux désirs adverses – celui d'une liaison pleine et sans détour, pure, qui trahit l'impérialisme d'une conscience totalitaire, ou à tout le moins totalisante, par opposition au désir d'inachèvement et de rupture qui « justifie les pores du poèmes » (56) – qu'il faut comprendre la nécessité qui s'impose à Garcia d'« organise[r] [s]on immunité » par une « prise de position par-delà les rapports, au-delà du delà » (44), cette façon qu'il a de veiller sur la relation en ne la mettant en œuvre que pour s'en retirer, afin d'empêcher qu'elle ne se solidifie et s'hypostasie sous la forme d'une auto-affirmation ou d'une auto-légitimation qui s'approprierait unilatéralement l'initiative et le contrôle de l'échange ou de la relation.

Toute la question est de savoir comment il est possible de s'appréhender soi-même par l'intermédiaire d'une expérience de l'autre tout en sauvegardant son essentielle étrangeté, d'apprendre de sa venue ou de son avènement sans

le réduire au même, sans en dissoudre l'énigme, sans rabattre la distance par l'intermédiaire de laquelle il s'annonce dans le cercle rassurant de quelque familiarité d'emprunt, là où écrire, c'est hésiter entre le désir et la distance, l'imprégnation et l'imprécation, l'impossibilité de faire la part entre la passion de posséder, de refermer ses bras et ses poings sur l'autre venu nous visiter, afin de s'attacher ses ressources et de s'assurer l'accès à une vie plus haute – et, à l'inverse, la peur d'être spolié, libéré ou dessaisi de soi par le geste inopiné, inespéré de cette effraction à la fois mutilante et salvatrice. Comment être sauf de Dieu, comment se garder des vellétés de capture qui, incessamment, assaillent le sujet et, ce faisant, font saillir l'orgueil auquel l'ego s'alimente ; comment se prémunir des séductions de la relève dialectique, comment s'en tenir à l'appel et à la question, à l'inter-rogation, indemne de toute pré-rogative ? Comment faire justice à l'équivoque de l'ab-solu, qui dit à la fois le désir d'union et la nécessité de la déliaison, l'abduction et l'adduction, « l'addiction » et la libération, l'engagement et l'affranchissement ? ; « Comment parer tous les mirages, comment s'alimenter sans fournir de réponse » (37), pour le dire dans les mots de Garcia, qui porte la contradiction jusqu'au vertige de la folie dans lequel il finira fatalement par s'abîmer¹ ? : « J'abdique en dépit des

1. Je dis *fatalement*, au sens où Nancy dit du « monde des corps », en tant qu'il vit de « son propre

puissances qui me lient » (41), écrit-il un peu plus loin, témoignant encore une fois de toute la force du tiraillement qui préside à l'aventure de l'écriture – à l'écriture de l'aventure d'écrire –, oscillant perpétuellement entre la stupeur et les tremblements, l'entêtement et la démission, le salut et la damnation : « faut-il toujours cerner ce qui n'a pas de forme / avant de revenir à l'homme que nous sommes » (59). Comment, autrement dit, convertir la hauteur allégorique qui menace de réifier le poème en une intimité au plus près capable de sauvegarder la distance à l'égard de l'autre sans se l'aliéner ? Car si l'approche du prochain permet de se décroisonner et de s'ouvrir comme l'espace – « Plus de petit dans ma diction : je serai désormais ce qui ne veut pas vouloir être : un espace. Car le danger reste encore de réduire, et pour cela rien que du grand... » (36) –, de se délivrer par la respiration de la claustration et de la réclusion en soi, de rompre cette identité au repos à laquelle on se croit assigné, il arrive que l'on ait à se repentir « d'avoir juché l'autre trop haut » (39), que la voix, à force d'emprunter à Dieu, se mette soudain à sonner faux, à rendre un son creux. D'où la nécessité de chercher dans le vers « une mesure qui défie l'oraison » (39) et défait la prière

rejet » – « le rejet du monde est le monde. Tel est le monde des corps : il a en lui cette désarticulation, cette inarticulation du *corpus* » –, qu'il est consubstantiel à la folie de la pensée (*op. cit.*, p. 94-95).

pour la rendre à sa fragilité (l'étymologie de *prière* fait entendre ce qu'elle a de *précaire*) en l'émiettant dans le poème, qui est « le chant où la bouche a fini de servir » (36) ; rabattre l'envol vers le sol, ravalier l'envolée vers la terre jusqu'à y enfoncer la tête du poème (114) – la terre dont le poète se sert « pour tenir bon en bas, pour [s]’attirer les perspectives, [s]e raffermir autour des choses » (40), s'ancrer dans la glaise. Inverser l'ascension qui conduit du multiple à l'unité jusqu'à l'assomption du divers en une fouille et une allée dans le plein sans plénitude, en un travail de creusement dans les souterrains et les soubassements de la parole, afin de « l'en descendre cru de la gorge au poumon » (13), de la renverser du cerveau vers le cœur et du sens vers le sang qui le nourrit et le transporte dans les canaux et les caniveaux secrets de la chair et de la peau.

Les pores du poème constituent un espace et un moyen de résistance à l'édification de liaisons majeures, ils interrompent le lien emphatique qui point toujours quelque part sous les accents et l'emportement de la parole poétique : « L'allégorie m'attend au coin du verbe » (35), écrit Garcia, qui se méfie aussi bien de l'ascendant démesuré que l'autre peut venir à exercer sur le même dans une logique anagogique que du danger de tout réduire à sa semblance, jusqu'à s'attribue[r] l'écho de Dieu » (45). Souhaitant d'un côté « que rien ne réduise la terre à

[s]on image » (12), se « réprim[ant] d'analogies » (44), il se surprend de l'autre à faire le jeu de son regard, « invertis[sant] tous les rôles » (39) : « Je suis le bruit que je répands, le prisonnier de mes conquêtes, l'autre côté que je soumetts, la conclusion » (40). Ainsi joue-t-il à plusieurs endroits de l'indétermination des deuxième et troisième personnes, lesquelles semblent tout aussi bien pouvoir se rapporter à Dieu qu'à une forme de soliloque déguisé en tête-à-tête avec lui-même, ainsi qu'en fait foi l'entrelacement et la confusion des voix que donne à lire notamment le deuxième poème d'*Alchimie du corps*, où le poète entend s'élever la Voix du divin dans la sienne pour s'en faire le porte-parole au sens fort. Si bien que le sens oscille constamment entre le reproche adressé à l'autre – « Je défends je à en accuser l'autre » (45) – et l'auto-dénonciation ou l'auto-dénigrement, comme dans les vers suivants où Dieu rencontre Narcisse, sans qu'il soit vraiment possible de déterminer à qui des deux revient la faute – au Créateur qui a fait l'homme à son image ou à l'homme dont le réflexe anthropomorphiste trahit l'égoïsme : « Il se divise en deux pour être son miroir / mais il ne fait serment qu'à l'eau de son image » (65). D'où, encore une fois, la nécessité, pour le poème, de ménager dans son corps amphibologique des pores pour déjouer ce feu croisé de reflets et trouver le miroir : permettre le « déclin des choses » (45) et le « déclin des hauts lieux » (45-46).

À CORPS OUVERT

Comme s'il y avait une ouverture, une ouverture qui serait un rassemblement, qui serait un monde...

Henri MICHAUX,
Misérable miracle.

Notons que le mot « pores », dont je retiens ici la fonction de dilatation, au regard de l'épiderme, en l'entendant et l'étendant au-delà de son acception anatomique, ne s'applique pas seulement aux minuscules orifices qui criblent l'étendue de la peau, mais désignent également, en un sens plus général, les interstices, les espaces vides dans une substance, les trous qui en aèrent la masse compacte et dense, qui l'ouvrent ou l'entrouvrent sur le dehors, la déverrouillent en la faisant s'éclore et s'éployer sur place, du cœur ou du noyau jusqu'à la surface. Il s'agit, par la parole, par les pores du poème, de donner espace au corps¹, lequel ne

1. Espacement culminant dans les noces osmotiques du corps et de la mer, liés l'un à l'autre sur le mode « minoritaire » par le motif insulaire des « archipels de mots », où monde, langage et pores échangent leurs propriétés suivant les pouvoirs alchimiques du poème : « du cœur béant comme un début de mer / surgissent par milliers les archipels de mots / qui glissent dans l'odeur et pénètrent la peau » (22). « [L]e monde est poreux ! » (238), de s'exclamer Garcia dans « Mer recluse », dont le

titre même ouvre sur l'étymologie du mot « pores ». *Pores* vient en effet de *póros*, qui veut dire en grec « passage », « conduit », « chenal », employé en particulier à propos du lit d'un fleuve, d'un cours d'eau, d'un détroit ou de la mer. Dérivé de *peirein*, « traverser de part en part, transpercer », *póros* s'emploie plus spécifiquement pour exprimer le passage d'une étendue marine chaotique à un espace qualifié et ordonné. Il s'oppose à *póntos* qui désigne, contrairement à *thalassa*, *pélagos*, *kúma*, « la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue, où n'apparaissent plus que le ciel et l'eau qui, dans les nuits sans astres ou dans la brume des tempêtes [combien de tempêtes et d'orages chez Garcia !] se confondent en une même masse obscure, indistincte, sans point de repère pour s'orienter » (Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 151) : « rivages [...] dont l'aile est coupée » (57), écrit le poète, qui prie ailleurs son sang de « trouver rive à son errance » (42). *Póntos* et *póros* jouent comme *chaos* et *cosmos* dans l'expérience religieuse que les Grecs avaient de la mer, dont l'espace n'était pas homogène. *Póntos*, c'est encore « le chemin en tant que non tracé à l'avance, le franchissement tenté à travers une région inconnue et hostile, la route à ouvrir là où il n'existe et ne peut exister de route proprement dite » (*ibid.*, p. 152). De sorte que « toute navigation en haute mer, en tant que franchissement du *Póntos*, est une aventure chaque fois renouvelée, une exploration dans un espace vierge, non foulé, sans la moindre trace humaine, un *Póros* qu'il faut ouvrir et retracer sans cesse sur l'étendue liquide comme s'il n'avait encore jamais été frayé » (*ibid.*). À quoi s'ajoute également la route des astres, « qui déterminent les diverses régions de l'espace et les chemins ou les portes de la mer, les *póroi halós*, puisque les astres émergent des eaux à leur lever pour plonger de nouveau en elles » (*ibid.*, p. 145), ainsi que la route aérienne et pneumatique des vents (*ibid.*, p. 153), amènes ou violents, orientant ou

devient une demeure qu'à condition de le précipiter et de le maintenir dans l'écartement ou l'écartèlement qu'il est. Les pores permettent ainsi de penser une relation de proximité qui

mettant en bataille l'espace marin, permettant ou non d'y naviguer. On voit combien Garcia est autorisé à parler de la « folie des flots » (94) dans son « Hymne à la mer » ! Une folie qui a tout à voir avec les *pores*, les ouvertures de la peau, du poème et de la pensée que l'écrivain n'a de cesse de protéger et de refermer, pleurant sur la grève en voyant son corps « fermé à ses chaleurs et ses paroles claires / sorties de je ne sais quelle mer » (106). Une folie en rapport direct avec un « moi-peau passoire » pour reprendre les mots de Didier ANZIEU (*Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 101), dont il faut parer la trop grande perméabilité. Michel FOUCAULT, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972, p. 23), observe dans le même ordre d'idées que, sur le *Narrenschiff* (la « Nef des fous ») qui assure la circulation des fous confiés aux mariniers pour être chassés hors des villes – prisonniers « de la plus libre, de la plus ouverte des routes », solidement enchaînés « à l'infini carrefour » et passagers par excellence, c'est-à-dire prisonniers du passage, toujours « entre deux terres » –, « le froid, l'humidité, l'instabilité du temps, toutes ces fines gouttelettes d'eau qui pénètrent les canaux et les fibres du corps humain, et lui font perdre sa fermeté, prédisposent à la folie ». C'est au climat marin et humide que l'on attribue volontiers, à l'époque classique, l'*humeur* mélancolique. Foucault, « négligeant toute une immense littérature qui irait d'Ophélie à La Lorelei », cite « les grandes analyses mi-anthropologiques, mi-cosmologiques de Heinroth, qui font de la folie comme la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit » (p. 23).

n'exclut pas mais, tout au contraire, implique et appelle l'exposition de chacun et de chaque chose à l'éloignement ou à l'espacement de l'autre : « je suis présent avec ce que me confèrent l'éloignement, la vérité d'outre-mesure, l'entendement de tout mystère » (44), écrit Garcia, sachant que « [t]out geste crée dans la distance » (44). Ils matérialisent ce décalage sensible du sensible par quoi le corps est empêché de se refermer sur lui-même absolument et est, par nature, confronté à un écartement ou à cet espacement interne par quoi l'autre se manifeste comme proximité, comme psychisme au sens propre, étymologique, comme « avoir-l'autre-dans-la-peau¹ ». Avoir qui ne possède rien mais qui, au contraire, dépossède, prive de la maîtrise de soi, défait aussi bien la coïncidence du sujet avec lui-même qu'elle interdit d'entrer en conjonction avec l'autre, rend impossible toute « contenance », fait perdre la face au profit de l'épiphanie du « visage ». Diastase de l'identité qui se donne à penser comme altération du même par l'autre ou gestation de l'autre dans le même. D'où, chez Garcia, le besoin impérieux d'« ouvrir sans cesse dans l'instant » (38) ce corps qui tend toujours à vouloir se refermer et se retrancher dans son enceinte de douleur, dans cet « espace étanche » (16) où le poète dit chuter parfois, prisonnier de sa peau comme le moi

1. Emmanuel LÉVINAS, *op. cit.*, p. 181.

l'est de ses manies ou de ses manières, pétrifié sur son socle, momifié dans ses « poses qui [l]e tiennent en otage dans [s]on être » (45) et que les pores du poème s'emploient à défaire. Il s'agit de faire corps avec le corps, de « contacte[r] la chair » (37) afin d'en éprouver la vie et l'épaisseur, les pores ouverts sur le monde comme autant de portes sur l'onde par lesquelles le poète peut espérer se faire un corps à la mesure de l'espace, en faire le mètre et le moyen de l'espace qu'il est lui-même. Corps tout entier dans sa béance et son excréation – son *excription* dirait Nancy –, l'incarnation se résolvant ici dans la sécrétion de son mystère, dans l'exsudation des liquides en trop ou des humeurs en moins, comme « ce sang [qui] s'efface » (50) à proportion des montées et des coulées d'encre où affleurent, furtivement, les sillons de l'âme, suivant le circuit cyclothymique et convulsif de la folle parole, de ses éruptions et de ses révulsions, de ses spasmes et de ses fantasmes. Tamis de viande éclosé, décloso, éclatée, le corps du poète apparaît comme une bure de peau brûlée qu'il lui faut apprendre à revêtir suivant sa persistance à être en chair, malgré l'hémorragie qui la ronge et qui la fait se vider de soi. Corps raviné, ravagé, ouvert en tranchées comme le champ de bataille qu'il est, vidé de sa vie et de son vin, plein de sa vanité ; corps écoutant de tous ses pores, s'égouttant par les écoutilles et les ouvertures du sang qui afflue et reflue sous le sens.

Que disent et que visent les pores du poème si ce n'est la tentative d'ajuster son corps à la peau de l'espace, à la paroi du monde qui le borde sans bruit, « afin de protéger ce qui bat en silence » (11) ?

Le poème est une peau jetée dans la matière du souffle comme un linge ou un vêtement sur une nudité blessée – « une peau si fine sur le monde qu'elle tient en échec le feu / s'inscrivant comme un don du soleil au cratère de sa blessure¹ » –, un verbe écorché « découvrant le monde jusqu'à l'os » (80), une âme en miettes qui « s'égrène comme une herbe à rosaire » (53), éparpillée dans la douleur du temps d'ici et la pâte épaisse des corps d'en bas, abattus et fourbus sous le feu de la foudre qui fait son chemin de soufre dans la chair en souffrance, tuméfiée. C'est une robe ou un manteau de chair et de chuintements livré à la petite vérole de la parole, là où « les forces font des trous », là où « la rage est telle qu'elle passe » (39). Chargé d'épouser le mouvement de migration des mots dans l'épaisseur la plus mince – jusqu'« au fin fond des surfaces » (37) –, le poème réitère obstinément l'obligation de vivre à fleur de peau, à même le monde, le corps « ouvert / aux ultrasons de l'âme » (115), rappelant qu'il n'y a de sens communicable – qu'il n'y a de sens à communiquer –

1. Jacques DUPIN, *L'embrasure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 196.

qu'à faire fond sur la chair, membres et membranes ; membranes dont l'écriture cherche à faire un tympan, oreille et tambour battant, simultanément, afin d'être en mesure de filtrer le « chaos des quantités » (35), comme Ulysse le chant des Sirènes. L'ouverture des pores se donne ainsi comme un remède au ciel scellé et à l'horizon bouché : ils permettent d'ouvrir ici ce qui se refuse et se clôt au loin. Des pores pour livrer passage à la mort, pour que mort et vie se touchent dans un même corps. Des pores pour donner à la parole le pouvoir de respirer, pour munir le monde de centaines de petites bouches ou embouchures quand les mots eux-mêmes ne suffisent plus à dire et à dessiner les routes du sens en déroute. Des pores comme autant de petites poignées de vent, comme autant de « points d'orgue » (37) à tâter : points de contact secrets mêlant les bordures et faisant déborder les bords du dedans au dehors, les versant l'un dans l'autre, au point où « dehors les choses ont l'intérieur du monde » (43). Quelque chose comme l'enjambement répété de la bouche sur la peau, là où la parole ne parle plus mais perle en sueurs et en suées. Des pores comme autant d'ellipses et de raccourcis – fosses, fossés, fossettes – vers la sensation, dessouchant le souffle terré ou enterré sous le derme, donnant à voir le maillage du vent comme une sorte de braille en creux, le corps n'étant plus qu'une dentelle de viande vive, sonore. Les pores sont ces portes par où l'on est

emporté, déporté par tout ce qui passe d'un corps à l'autre, d'un monde à l'autre – la parole, au premier chef. Ce par quoi le poème s'écoule de toutes parts, refusant de refermer la faille d'où jaillit le sens et s'épanche le sang, faisant bâiller la chair sur son envers sans endroit. Ainsi la poésie de Garcia tient-elle par ses vides et ses nœuds d'air, comme pour rappeler que la parole, comme l'existence, ne tient qu'à un fil – à ce « fil du vent » (41) qui fait de nous des fils et des filles de la voix, qui fait du poète une marionnette aux doigts d'air dur et à la langue sèche ; ce vent dont « nous devons désormais nous acquitter [...] / afin que le feu prenne au fond de nos paroles / et que nos corps se rouvrent à la moindre clarté » (183). Soupapes du corps et soupentes de l'âme, les pores dessinent la cartographie d'une altérité rentrée, dressent le cadastre des allées et venues de l'esprit tapi sous l'air du temps, enregistrent ses empreintes et collectionnent ses traces, marquent les lieux de passage par où le sensible se creuse et fait peau neuve. Les pores sont à la peau ce que l'écho est à la voix, ce frémissement ou cette réverbération qui ouvre et introduit le corps à sa propre étrangeté, ce laps où affleure un passé pré-originel et anarchique, dia-chronique, dont Lévinas dit bien qu'il est infranchissable, irrécupérable pour la mémoire comme pour l'histoire, rebelle à toute synthèse du simultané. Qu'à cela ne tienne, Garcia, jouant de la langue et de sa temporalité

désaccordée, paradoxale, folle, s'insinue « jusqu'au jusque du temps » (37) qu'il fait s'effondrer sur lui-même en adossant la limite à la limite, comme l'écrivain « [s']assemble à partir de [s]les mains » (43) ou comme la vague s'adosse à la vague pour que se brise l'eau de la mer qu'elle fait, défait et refait *presque* simultanément, suivant ce mouvement de sédimentation active de l'esprit dans la langue que le poète fait s'arc-bouter en une levée d'intensité où le même fait avalanche jusqu'à « ce vide qui [l]e comble à la vitesse de la vie » (35) et le dessaisit vers l'autre à force d'étreintes et de contorsions : « je plonge hors moi et je suis le remous, et je suis mon objet de regard, mon fief et ma propre montée » (42). *Presque* simultanément, c'est-à-dire avec un léger décalage, soit le temps que le temps met à s'amonceler dans l'espace et dans les corps, qui est aussi le temps de la pensée – « qu'est-ce que penser sinon s'accumuler, se faire monticule pour plaire à la grandeur » (35) –, celui que mesure le « petit suspens de *décélération*, qui avertit dans les ascenseurs de la proximité de l'étage, fait bouger le cœur » en prévision de « l'ouverture non pas prématurée, non pas néoténique, mais toujours *un peu en retard*, angoissante et silencieuse de la porte sur la lumière de l'étage¹ » ; « le temps [pour l'esprit, pour le souffle] de franchir

1. Pascal QUIGNARD, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 238-239.

la matière » (68) ; le temps, pour l'image, de traverser la mort – la métamorphose –, de franchir « le bruit rouillé du torrent¹ », « l'espace accumulé entre deux roses » (184) ; le temps humain, « ce mixte de poussée et de retour, de bondissement au-dessus des vagues et d'ancrage au fond de la mer, d'événement et de répétition, de morsure et de remords, de jadis et de maintenant² » qui scande toute la poésie de Garcia, dont le vers s'arme et se charge à proportion de l'imminence de sa chute – « Je coupe net avec mes jambes, je combats mon combat » (41) –, redoublant le roulis de la mer comme « synchronie-qui-se-perd³ », tout entier tendu vers ce « point extatique de dislocation », cet « *augmentum* [...] qui suspend le suspens⁴ » à la faveur de cet entre-deux temps que Giorgio Agamben associe au temps messianique comme reste, restance et résistance⁵ ; le temps précédant ou suivant l'instant où « l'air et l'eau durcissent d'un seul coup » (74) dans la vague à son faite comme un qui « [s]e hausse dans [s]es épaules » (36) – d'un seul coup cassent et passent l'un dans l'autre comme la main droite

1. Jacques DUPIN, *op. cit.*, p. 35.

2. Pascal QUIGNARD, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 32-33.

3. Pascal QUIGNARD, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 69.

4. Pascal QUIGNARD, *Vie secrète*, *op. cit.*, p. 455.

5. Giorgio AGAMBEN, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages, 2004.

dans la main gauche à l'extrême frontière du toucher ; là où « [p]oint maximum de la tuméfaction [et] vide de la détumescence entrent en contact, s'échangent¹ » comme l'eau dans la larme et la larme dans l'âme ; comme l'amour dans l'amant et l'amant dans l'amante ; comme le poème s'absorbe en ses pores, « trembla[nt] de mémoire à même [s]es racines » (14).

LE CULTE DE LA PLAIE

Marque de la seule présence
constante : la blessure.

Hector de SAINT-DENYS GARNEAU,
Journal.

Par la plaie s'échappe le sens,
goutte à goutte...

Jean-Luc NANCY,
Corpus.

Mais il arrive aussi que, « pour y voir clair » (30), l'on ait à « pousse[r] l'art jusqu'à la plaie » (54), qui est comme la mue ou le mûrissement des pores, leur buissonnement sanglant et dur, l'espacement de l'espacement qu'ils sont déjà, là où il est requis de creuser de nouvelles canalisations, d'écarter les lèvres de la peau puis d'en fondre les énergies, d'ajouter la sueur et le sang afin d'ouvrir le corps à de nouvelles alchimies :

1. Pascal QUIGNARD, *Vie secrète*, *op. cit.*, p. 238.

« quelle santé sous l'écorce / et que de place dans les plaies » (50), affirme le poète, qui imagine un peu plus loin des « blessures noires de santé » (89), ayant laissé derrière lui « le poids de la parole comme s'il s'agissait d'une plaie de naissance » (138). Le poème plonge la parole dans le puits rougi de la plaie comme dans les eaux amères d'un baptême brusque et violent, n'ouvrant le regard sur ces « mondes sous-jacents » (201) qu'évoque Garcia dans « De la lumière et de l'instant » qu'en touchant dans le même geste et le même temps à la fermeture de cette peau qu'on peut si difficilement distendre ou étendre, qu'on ne peut certaines fois qu'aérer, trouser ou percer. Ouverture qui fait la touche et la durée, fait durer la touche et toucher la durée, le durillon du temps s'immisçant dans la chair comme l'écharde de fièvre qui darde le derme des doigts de l'écrivain. Le poème est ce lieu qui fait lien depuis la lie et la sanie de ses plaies, ce corps qui s'agrège autour de ses failles et de la folie qui le font s'effiler sans fin, du soir au matin. Il touche à ce qui dans le sang interrompt le sens en le faisant se casser sous le ressac et la charge de l'insensé, « dénombre [...] selon ce qui est nu » (60), effleure ce qui le fait ployer sous le poids de l'impensé, c'est-à-dire de « l'impensable ». Il est le corps nu de la parole neuve, l'espoir et la chance pour l'âme veuve de faire entendre sa voix.

L'ÉTOILEMENT

Aucune étoile ne guidant, il faut
suivre fermement l'étoile ab-
sente du langage.

Pascal QUIGNARD,
Rhétorique spéculative.

Comment, par ailleurs, ne pas voir dans la plaie *l'étoilement* de tous les pores, quand l'étoile, omniprésente dans l'œuvre de Garcia, s'associe à « l'acuité du vide » (184) que n'auront cessé de creuser ces derniers jusqu'à cette vue soudaine qui fait le savoir saisissant du poème, ainsi que le titre, « Vision fugitive », l'explicite en toutes lettres ? « 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 » (20), écrit le poète dans *Alchimie du corps*, affirmant parallèlement dans le poème suivant : « d'un seul coup de vent l'étincelle est rendue / d'une seule volée l'univers doit s'ouvrir / et les mondes mouler ce qui reste de libre » (21).

*L'étoile : la cheville dialectique par excellence.
Temps où s'étincellent toutes les oppositions.
Lieu subtil et décisif, couteau de la balance.
Temps et lieu de l'extension qui se fait inten-
sité, de l'étalement [...] qui se fait étoilement.*

*Nœud dynamique, point de caption, fêlure articulante, œil du cyclone*¹,

écrit Georges Didi-Huberman, qui voit dans l'astre une sorte de « lieu "fractal", en ce sens que des fractures y font tout un monde² », font d'un déboîtement entre deux surfaces un accès de la chair au visible, un excès de la peau sur la vue qu'il *sature*, au sens que donne à ce mot le philosophe Jean-Luc Marion³, pour décrire un phénomène qui apparaît à la mesure de son retrait. Car c'est bien toujours d'un retrait ou d'une retraite qu'il s'agit – ce retrait dont Jacques

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'étoilement. Conversation avec Hantaiï*, Paris, Minuit, 1998, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 54. À la vision linéaire, causale, Pierre-Yves BOURDIL (*Les autres mondes. Philosophie de l'imaginaire*, Paris, Flammarion, 1999, p. 14) oppose de la même façon qu'« [u]n monde se modifie plutôt en étoile, selon des réseaux complexes impliquant un nombre exponentiel de circonstances pas toujours harmoniques entre elles ». On pense également, bien sûr, à tout ce que Gilles DELEUZE et Félix GATTARI (« Introduction : rhizome », chap. 1 de *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980) ont tenté de penser sous la figure du rhizome, qui « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre » (p. 32). Les principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité et de rupture asignifiantes qui le définissent sont ceux-là mêmes qu'il s'agit ici d'appréhender sous le motif des pores du poème comme « micro-fentes » « permettant de faire éclater les strates, de rompre les racines et d'opérer les connexions nouvelles » (p. 23).

3. Jean-Luc MARION, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

Derrida faisait entendre la rature jusque dans le mot de « littérature », au sens où, littéralement, latéralement, inévitablement, l'écriture rature, perdue dans sa nature, qui est de tout rayer et d'enrayer –, d'une réserve et d'une ressource dans la distance, qui fait de l'étoile un nœud fondamental du sacré. C'est aussi « une façon d'*enkyster un temps*¹ ». L'étoilement serait en effet la « mémoire du nœud », les étoiles des « stoppages, c'est-à-dire des procédures textiles destinées à donner une permanence – une suspension infinie – à des bords qui se déchirent et, plus fondamentalement, à *faire durer les déchirures* en tant que telles² », afin de « produire, aux endroits de fêlure, des marques critiques³ ». N'est-ce pas tout le sens de l'œuvre de Garcia : « faire durer les déchirures », afin de faire échec à la volonté de suture, lui qui demande à ce que soient salées les plaies du poème (18), sachant bien, comme Georges Bataille, que nous ne communiquons jamais que par nos blessures ? Les pores et les plaies seraient ainsi à la peau ce que les étoiles sont à la toile du ciel : des points d'appel ou des pulsars du sens et du sensible qui matérialisent le jeu poétique de leurs fulgurances et de leurs intermittences. Aussi, pour les Yakoutes, les étoiles sont-elles les

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 88.

3. *Ibid.*, p. 18.

fenêtres du monde, des ouvertures ménagées pour l'aération des différentes sphères du ciel, rejoignant ainsi le schème mythico-religieux de l'accession aux cieux par une porte étroite, soit l'interstice entre deux niveaux cosmiques qui ne s'élargit qu'un instant à la petite dimension d'une étoile. Que l'étoile soit l'équivalent céleste et sidéral des pores et de la plaie, c'est ce dont témoigne encore on ne peut plus explicitement l'évocation d'« étoiles à la chair creuse » (204), l'astre ne s'associant à l'anatomie que pour réaffirmer une nouvelle fois la porosité des mondes. Symbole de l'étreinte de l'esprit et de la matière, du conflit des principes actif et passif, du rythme de leur dynamisme aussi bien que de la tension entre expansion et implosion, l'étoile dont Garcia se dit « le sujet depuis tant de distance » (68) brouille la dialectique du proche et du lointain, qu'elle rend pour le moins *nébuleuse*, inversant les dimensions du haut et du bas, de la terre et du ciel, là où « les étoiles se meuvent sur les herbes / à l'égal des poissons qui parcourent l'azur » (85) et où le cœur contient une « carte du ciel » (59) ; « lié aux astres les plus clairs » (113), le poète a lui-même « l'aspect d'une comète », « s'étir[ant] en longs soupirs d'étoile filante » (42).

LE DÉNOUEMENT POÉTIQUE

Dénouer un peu le lien.

Pascal QUIGNARD,
Abîmes.

Et à mesure que j'écris, c'est fou,
une seule envie : défaire. Alors
je défais.

Denise DESAUTELS,
Ce désir toujours.

Rompre et ressaisir, et ainsi
renouer.

Jacques DUPIN,
L'embrasure.

« [N]ous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert¹ », disait René Char, dans l'entre-deux ou l'embrasure qui porte à redéfinir l'habitation poétique en termes de mesure et de dé-mesure, plutôt qu'en termes de maison ou de mesure. Du poète, Jean Carteret disait, dans le même ordre d'idées, qu'il est « l'homme le plus troué du monde² », ainsi qu'en témoigne ce sang insensé qui ne cesse de s'écouler de lui comme l'eau d'une gourde percée. Aussi vivre en communauté est-ce se découvrir « liés par de communes

1. Cité dans Jean-Michel MAULPOIX, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 69.

2. Cité dans Michel CAMUS, *Transpoétique. La main cachée entre poésie et science*, Montréal, Trait d'union, 2002, p. 27.

plaies » (96) comme par autant de chevilles syntaxiques chargées d'exhumer le corps et la nudité de ses articulations sous l'État, de substituer à l'abstraction facho-bureaucratique du *corps d'État* les *états de corps* d'êtres bien concrets, exposant leurs liaisons comme tel, faisant sens par elles-mêmes, ainsi que s'expose le poème en ses pores, ainsi que le corps s'étale et s'étoile à la faveur de ses plaies, livré à sa propre articulation mise à nu comme l'os et le ligament sous la peau et les muscles. C'est une « communauté syntaxique » qu'il s'agit ici de penser avec Payot, une communauté dont le propre est d'être une pure distribution de singularités, qui n'aurait pour toute définition que le simple fait de s'entr'appartenir, de s'entre-tenir et de s'exposer comme être-en-relation sans autre condition d'appartenance que celle qui définit le langage même comme « partage du sensible¹ » – en tous points semblable à celle qu'annonce Agamben dans *La communauté qui vient* :

On pourrait en effet supposer qu'en un certain sens nos existences se tiennent, se déploient, se construisent, mais aussi se partagent, se rencontrent, se confrontent, renvoient les unes aux autres comme des phrases : comme des unités singulières d'articulation du sens qui prennent part à une textualité (et une inter- et une hyper-textualité) à laquelle elles apportent

1. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

leur irremplaçable contribution, et qui dessine comme un fond sur lequel seul leur singularité se découpe et prend sens¹.

Une communauté qui appelle une politique inédite, transgressive, une politique de résistance, une *politique du poème*², la seule à même de faire échec au projet totalitaire dont participe l'institution étatique, laquelle ne se fonde pas sur un lien social et fédérateur, qu'elle incarnerait, mais, comme l'ont montré Bataille et Badiou, sur sa dé-liaison qu'elle interdit et que le poème, scissipare, incisif, dissident, ne cesse au contraire de produire et d'encourager. Une communauté que Garcia illustre au plus près sous l'espèce de « virgules qui se forment en îles / traçant sur le papier / leurs propres politiques » (80), se comparant lui-même à un « point-virgule » im-miscé comme une dent-de-loup « dans la structure de vos phrases-courbettes » (134). Une communauté qui aurait enfin renoncé à chercher l'étoile au-dessus de sa tête, en quête de quelque Élu qui, fatalement, finit toujours par devenir, dût-il s'en défendre et même être venu pour l'empêcher, l'agent et le principe d'une « liaison majeure », idolâtre, hiératique.

1. Daniel PAYOT, *op. cit.*, p. 75-76.

2. Je me permets ici de renvoyer à mon essai « Logopolis. Topo-logique de la friche », paru dans Georges LEROUX et Pierre OUELLET (dir.), *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB, 2005, p. 287-306.

À la relation qui se fait religion et se fige en un lien d'airain par volonté de domestiquer le tissu bigarré du réel, la parole poétique oppose un lien aérien, invente une « liaison par absence de liaison¹ », un « rendez-vous des relations » (45), un passage ou un passer du sens dans le sensible dont elle fait éprouver la sensation en le mettant en crise plus qu'elle ne le pense ou ne le conceptualise. Au *religare* ou au *relegere* qui inclinent à interpréter la religion dans le sens de l'institution ou de l'institutionnalisation de liaisons majeures, le motif des pores du poème me semble permettre de privilégier une autre étymologie, peu connue, où l'art se découvre une parenté secrète avec le religieux, plus conforme, à tout le moins, avec l'idée d'une liaison mineure. Le mot « religio », selon Roger Caillois, se rapporterait effectivement aux *noeuds de paille* employés, à l'époque de l'Antiquité romaine, pour relier les poutres et les madriers des ponts, sous le regard attentif du *pontife* (du latin *pontifex*, « faiseur de ponts ») qui, du fait de sa familiarité avec les puissances d'outre-monde, était le seul habilité à présider sans danger à cet acte de transgression : réunir, au moyen d'un pont, deux rives que les dieux avaient eux-mêmes disjointes par un infranchissable fossé, et qu'il était donc risqué de vouloir traverser. Presque invisible

1. Theodor W. ADORNO, cité dans Daniel PAYOT, *op. cit.*, p. 82.

sous le massif du pont dont la religion aura fait son emblème ou son symbole, un joint de chaume rappelle la précarité sur laquelle repose le geste de lier, occupant à l'égard du pont une fonction similaire aux pores du poème pour en faire ce « quelque chose d'édifié et de rompu à la fois », cette « maison ouverte, inaccessible, / Que le feu construit et maintient¹ », telle que l'imagine Jacques Dupin. Si relire, c'est lire autrement, entreprendre de relire Garcia exigeait de dé-lire le religieux qui lui est si intimement attaché, le délier du lierre liturgique, de l'autel et des ponts de pierre pour le rendre à ce qui, en lui, antérieurement au dogme et à la *doxa*, procède du *poïen*, du faire poétique, conformément à la parole biblique qui pose le Verbe au principe de la création (création plutôt que Création, puisque la liaison mineure ne saurait se concevoir autrement que sous la ou le minuscule).

À l'au-delà du monde la parole poétique substitue ainsi le monde de l'en deçà ou de l'en dessous, dont Jacques Brault a bien montré qu'il est la demeure et le demeurer de l'admirable, sa durée et son endurance. Mais plutôt que d'antagonisme ou d'antithèse, c'est de tension et de polarisation qu'il vaut mieux parler. La matière poreuse du poème déborde en effet l'alternative un peu simpliste ou même caricaturale entre une liaison absolue et une absolue déliaison. Au

1. Jacques DUPIN, *op. cit.*, p. 73.

dénouement romanesque ou théâtral, qui marque le moment d'achèvement de l'histoire, qui consacre sa fin dans la dissolution des tensions et le retour à l'ordre sur lequel, tout le long de son cours cahoteux, elle se sera alignée comme sur son horizon, il faut opposer un *dénouement poétique*, qui ne termine et ne détermine rien mais, tout au contraire, avive les antinomies et les contradictions, diffère indéfiniment le désir et l'instant de sa conclusion, consacre sans le sacraliser son inachèvement, dérègle le mécanisme téléologique de l'anticipation, refuse les facilités de la résorption de son altérité constitutive dans les limites d'une circonscription stable ou dans l'assiette d'une définition paisible qui viendrait prévenir le péril de ses énergies, tranquilliser la labilité de ses contours ou réduire à l'Un la pléthore de ses fantasmes et de ses symptômes. Aux figurations arrêtées, le poème préfère l'arête ou la trouée de la défiguration, l'hémorragie à la coagulation. Il dit la nécessité de penser, de créer et d'écrire depuis le retrait de l'articulation schématique du tout qu'entaille ou qu'entame la parole poétique, que creuse et que crève le poème en ses pores, réunissant ailleurs et autrement ce qu'il déchire ici, inlassablement, suivant la passion d'insolidité qui le porte à s'effondrer pour se réinventer et renaître de ses bris et de ses débris, comme pour rappeler que rien, en ce monde, n'est assuré, et que la seule félicité qui soit accordée à la nature de notre condition

d'êtres finis, mortels, tient toute dans cette « paix dans les brisements » que Michaux entrevoyait à l'horizon du poème. Pores ou plaies, attaches, nœuds ou attelles, l'art et la littérature ont toujours à voir avec le ligament ou la ligature, l'étoilement et l'étalement de leurs déchirures, l'ajour ou l'ajournement de la synthèse ou de la fusion triomphante, le poème n'étant possible qu'à sans cesse recommencer le jeu érotique du contact et de la coupure, de la scission et de la soudure, ne s'assemblant en paysage qu'à partir de « lambeaux d'air » (174) et de « bribes de brume » (109). La reliance n'a ainsi de sens qu'à être lancée, relancée, puis relâchée, jusqu'à l'élançant lancinant d'une parole qui ne s'abîme dans sa chute que pour mieux rebondir et « renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable¹ ». Le lien dont il s'agissait ici de penser la fragilité et « l'impureté » ne tient donc, lui-même, à presque rien : une petite brindille, un « feu tout fait de paille et de paroles » (90), une ficelle ou un fibule au bout du bras du poète qui, perplexe, serre les poings sur quelque ramille d'encre rouge grâce à quoi il pourra toujours faire se desserrer les mailles des mots en trop et parvenir enfin à « déchiffe[r] l'écriture du vent / sur les cahiers du jour » (175) – le « vent qui disperse et le vent qui rassemble, l'inintelli-

1. *Ibid.*, p. 135.

gible, le vivant¹ ». Car, comme Garcia, il faut garder à l'esprit qu'« un mot de trop fait la morale, un mot de moins fait le silence » (36).

1. *Ibid.*, p. 66.

Isabelle Miron

Université de Bologne

JUAN GARCIA :

LA TENTATION DU PROPHÉTISME

Dans le paysage littéraire québécois, il est une œuvre poétique couronnée en son temps par la critique qui ne semble pas avoir eu d'influence ni sur celles de ses contemporains ni sur celles qui l'ont suivie : l'œuvre de Juan Garcia. Même si le poète a obtenu le Prix de la revue *Études françaises* en 1971 pour *Corps de gloire*, soit un an après Gaston Miron, la fortune littéraire de ce recueil est aux antipodes de celle de *L'homme rapaillé*. De fait, *Corps de gloire* ainsi que le recueil subséquent du poète, *Corps de gloire. Poèmes 1963-1988*, pour sa part couronné par le prix Alain-Grandbois en 1990, semblent n'avoir pas pu ou su rayonner et demeurent encore aujourd'hui totalement en marge de l'histoire littéraire québécoise. Pourtant, dès ses premiers poèmes publiés, le poète se situe dans une communauté littéraire fraternelle (dans le rabat de couverture de *Corps de gloire* (1971), on peut effectivement lire que le poète « se lie, en particulier, avec Pierre Bertrand, Jacques Brault,

Raoul Duguay, Gilbert Langevin et Gaston Miron »), communauté que l'on sait avoir été solidaire avec ses contemporains et avec laquelle Garcia devait partager valeurs et poétique. Ici, je pense essentiellement à cette poétique de l'altérité dont fait état Jacques Brault dans son célèbre essai sur Garcia, « une altérité qui conteste sans cesse l'identité du moi et la contraint à la contradiction d'être ailleurs pour être ici¹ ». Bien sûr, chacun des auteurs donne à cette poétique une orientation particulière². Pour Garcia, il s'agit essentiellement d'une orientation religieuse, étant entendu que le religieux, ici, ne relève pas d'une quelconque religion, mais bien du sentiment religieux même. C'est donc dire que pour le poète, poésie et vie ne devaient faire qu'un ; sa poétique autant que sa vie devaient être, si on peut dire, *corps et âme* engagées dans ce qui était pour lui la quête du religieux s'élaborant par l'intermédiaire de l'alchimie sotériologique. Alors que j'ai proposé, dans ma thèse³, une lecture de cette quête à partir du recueil publié en 1971, j'examinerai ici ce qui, dans celle-ci, poursuit le

1. Jacques BRAULT, « Juan Garcia voyageur de nuit », dans *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 129.

2. Lors du colloque sur Garcia, Gilles Marcotte a bien rappelé, à cet égard, le vers d'Aragon cité dans *L'homme rapaillé* : « En étrange pays dans mon pays lui-même ».

3. Isabelle MIRON, « La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2004.

dialogue avec la communauté dans laquelle il s'inscrit et ce qui, au contraire, le supprime : j'ai nommé la position du passeur et celle du prophète.

Précisons d'abord que la démarche poétique de *Corps de gloire* n'a de raison d'être, pour Garcia, que comme moyen alchimique de revivre une expérience religieuse déterminante, voire fondatrice. Le poète voudrait revivre cette expérience non pas en solitaire, mais bien en compagnie de ceux qu'il appelle ses « camarades » ; mot employé dans la dédicace, qui corrobore l'idée de communauté et particulièrement celle de l'engagement commun : celui de vivre cette poétique de l'altérité qui, chez lui, prend la forme du religieux. Engagement qui ne se concevrait que dans la poésie, c'est-à-dire, justement, par l'intermédiaire de cette démarche poético-alchimique qui transformerait le corps *vil* en « corps de gloire » :

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 (58).

Ce « renonce[ment] » par altruisme à sa propre renaissance alchimique ne pourrait pas rappeler, par exemple, la position de Jésus dédiant sa vie au partage de la connaissance de Dieu. Car à l'encontre de la démarche évangélique de cette seule et unique incarnation divine qu'est

Jésus pour la tradition chrétienne, la démarche poético-alchimique de Garcia n'a de pertinence que pour un être dont le sens ultime de l'existence fait défaut. C'est donc dans cet esprit de communauté et de solidarité avec ses contemporains qu'il faut entendre ce renoncement « à renaître en matière ». Car il faut comprendre que Garcia ne *renonce* pas à la renaissance – sinon il n'y aurait plus de quête ; il accepte plutôt, après avoir vécu son expérience fondatrice, d'avoir à la retrouver. Et il ne la retrouverait que par l'intermédiaire de la démarche poético-alchimique qui, elle, offrirait aux autres un exemple à suivre.

En ce sens, on pourrait représenter le poète par l'image du passeur, ce que d'ailleurs laisse entendre 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'espoir¹ ». Passeur d'espoir et non pas *détenteur* de la lumière de Dieu : passeur de ce poids d'espérance qui, au moment même du passage, pourrait éclairer la voie de celui qui la porte. Par la mise en mots de la démarche alchimique, le poète espère vivre et faire vivre l'expérience religieuse :

Car il est dit que l'Homme en tout homme naîtra
de son propre passage entre les eaux du Fleuve

1. Jacques BRAULT, *op. cit.*, p. 135.

et que seule sa voix lui donne d'être ouvert
de l'écorce à la chair et de la chair au cœur (13).

Ce serait d'abord la démarche poétique propre de Garcia – sa « voix » – qui, tout en ouvrant son corps à la renaissance alchimique, porterait aux autres un message d'espoir. Message qui ne serait donc pas dévoilement de Dieu en le corps des autres, contraire à la démarche alchimique par laquelle chacun effectue « son propre passage entre les eaux du Fleuve », mais plutôt dévoilement de l'espoir possible, de la possibilité qu'à l'individu de *s'ouvrir* par l'usage de sa propre « voix ». La parole, qui, fondamentalement, est acte de communication, est donc inhérente à la quête alchimique. Lorsque Garcia s'adresse à Dieu, il s'adresse également implicitement à ses contemporains ; une main tendue vers l'autre, comme pourrait l'entendre Paul Celan. Dans le poème « Compagnons de la neige », qui littéralement ici souligne l'esprit de communauté, de solidarité, le poète affirme d'ailleurs l'importance de la parole comme moyen de communiquer à l'autre l'expérience alchimique :

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 (30).

Ainsi, à l'instar de saint Christophe, ce protecteur des voyageurs et des navigateurs qui traversa le fleuve en portant le Christ sur ses

épaules et, en le sauvant des flots, se *sauva* ainsi lui-même, Garcia, dans sa propre épreuve alchimique, voudrait, par sa parole, porter aux autres ce message d'espoir qui lui permettrait, ce faisant, d'entrevoir son propre salut :

11.

Ô Dieu dicte-moi l'ombre autant que la lumière
afin que je rédige un présage pour tous
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 (58-59).

La tâche que s'octroie Garcia consisterait à écrire – « rédige[r] » –, pour que puissent se dévoiler « les nombres et les lettres » de Dieu. Cette *parole* de Dieu serait « dict[ée] » non pas d'abord sur papier ou dans le poème, mais dans le « cœur » du poète, pour le bénéfice de son propre salut comme de celui des autres. Jusqu'ici, l'image du passeur sied bien à Garcia.

Cependant, la relation particulière qu'entretient le poète avec Dieu l'ouvre ici à un pouvoir singulier : celui d'entendre et de décoder Son

message et ainsi de *prédire* « la date où le jour doit s'ouvrir à nouveau ». Du moins, tel est le sens de la prière adressée ici à Dieu, et qui place le poète en position dominante au regard de « [s]on peuple ». C'est justement cette position dominante que je voudrais interroger maintenant, position qui contraste avec l'esprit de communauté évoqué plus tôt. Puisqu'ici, comme dans un certain nombre de poèmes, le poète se place en tant qu'intermédiaire privilégié entre Dieu et le monde, celui-ci se représenterait moins par l'image du passeur que par celle du *prophète* : celui qui « rédige un présage pour tous », celui qui a la capacité de prédire, donc, l'histoire du futur. Or le prophétisme ouvre en soi toute une problématique que l'on peut retrouver, par exemple, dans la tradition judaïque. Car il faut savoir que le mot hébreu pour « prophète », « nabî », peut dire à la fois « prophétiser » et « délirer ». Autrement dit, dans la Torah, « prophétiser » et « délirer » *sont un seul et même mot* ; Jérémie et Ezéchiel ne cessent d'ailleurs de dénoncer les « faux » prophètes. Alors, « puisqu'il est difficile de distinguer les vrais prophètes des faux prophètes, méfions-nous de tous les prophètes », conseille pour sa part Primo Levi¹.

1. PRIMO LEVI, cité dans Fabio CIARAMELLI, « Dévalorisation de la magie et ambiguïté du prophétisme », *L'art du comprendre*, juin 2004, n° 13, deuxième série : « Penser le prophétisme. Le clair et l'obscur », [En ligne], [http://www.artducomprendre.org/prophetisme.html]. (20 février 2005).

Qu'est-ce donc qu'un prophète ? Un « porte-parole » de Dieu. Le prophète ne deviendrait tel, c'est-à-dire n'interpréterait et ne transmettrait la volonté de Dieu, qu'à la suite de *l'effraction* de Dieu en lui. Le moteur de la révélation se situe en Dieu plutôt qu'en le prophète. Même s'il teint la parole de Dieu de sa propre personnalité, de son propre style, le prophète n'est qu'un *instrument* permettant à celle-ci de se faire entendre.

Quant à cet indécidable, lié à toute figure de prophète, il faut souligner qu'il reflète la dynamique fondamentale de la démarche alchimique même de Garcia : celle du combat intérieur pour surmonter l'obstacle le plus grand de sa quête : sa propre folie. Plus exactement, le combat que mène le poète tout au long de *Corps de gloire* consiste à ne pas laisser ce qu'il appelle lui-même « la folie » (75) prendre le dessus sur son existence. Mais la folie est rusée et a pour appât, justement, la tentation même du prophétisme. Appât, car dans cette traversée de tous les périls qui doit s'accomplir seul, c'est tentation diabolique que de s'en remettre à ce qui n'est pas soi, fût-ce Dieu. Dans le dernier poème, le sens de ce « dicte-moi » répété trois fois illustrerait chez Garcia le désir d'être prophète, d'être celui qui accueille en lui cette « Parole » divine qu'il *perçoit* comme salvatrice. L'appât opérant pour ainsi dire par mirage, *illusion d'optique*, de véritables courts-circuits de la démarche alchimique et créatrice du passeur surviennent dans le recueil.

Mais les dés ne sont pas jetés une fois pour toutes, les jeux ne sont pas faits, tel est, redisons-le, le propre de la traversée alchimique qui, tout en mettant Garcia devant la tentation suprême de se croire au service de la parole de Dieu et ainsi de vouloir s'en remettre à Lui, réclame de s'en remettre d'abord à soi :

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
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 (73-74).

En ce sens, l'usage fréquent des alexandrins ou presque alexandrins dans le recueil de Garcia pourrait être interprété comme le moyen de surmonter *par soi-même* l'obstacle de la folie. Car si basculer dans la folie est synonyme de perdre le contrôle, les alexandrins, eux, peuvent littéralement se voir comme des *garde-fous* : une *structure* qui encadre le dérèglement existentiel, qui donne forme et ordre à l'expérience poético-alchimique, et sans laquelle, on peut le supposer, le poète risque de se perdre, de sombrer. Cette confrontation perpétuelle avec la folie, cette tentation parfois déjouée, parfois succombée, de revêtir le rôle du prophète, serait la clé du processus créateur du poète, celui-là même

qui imposerait au poète de passer ce dont il ne peut se passer : l'espoir.

Toutefois, l'œuvre de Garcia, contrairement à celles de Rina Lasnier, de Fernand Ouellette et, plus près de nous, de Jean-Marc Fréchette, qui ont chacun à leur manière tâté les rivages du sacré et tour à tour marqué l'histoire de la poésie québécoise, a été presque rayée de notre carte littéraire. Plus que le message religieux, serait-ce le prophétisme de Garcia qui aurait entravé son travail de passeur, je veux dire ici la capacité propre d'une œuvre à *porter*, à être entendue et à laisser ainsi une trace dans la mémoire littéraire ?

Pourtant, il me semble que l'on peut retrouver dans l'œuvre de Garcia les mêmes critères attribués par Charles Taylor aux « œuvres épiphaniques », ces grandes œuvres de la modernité. En effet, d'après le philosophe, « l'œuvre épiphanique » est un accomplissement indéniablement subjectif en même temps que partie intégrante d'un projet humain ; tout en ayant une résonance personnelle, elle s'ouvre sur ce qui constitue une interprétation de l'essence de la condition humaine, dans une « interpénétration du subjectif et du transcendant¹ ». L'œuvre de Garcia serait à mon avis le fruit d'une contradiction énigmatique, redoutable, certes, mais universelle : celle de la dualité, exacerbation ici

1. Charles TAYLOR, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, p. 615.

d'une problématique éminemment humaine. Ainsi, pourrait-on affirmer qu'elle contient, à l'instar de l'art épiphanique, « peut-être la clé – ou une clé – de ce que c'est être humain¹ » ? Je répondrai indirectement en soulignant qu'il aura fallu que cette œuvre ait une force et une qualité singulières pour traverser « un siècle » de silence et d'oubli et, finalement, se faire entendre et « convaincre », pour reprendre les mots du dernier extrait cité. Assisterions-nous aujourd'hui, dans ce colloque et sur le plan de l'histoire littéraire québécoise, à une *épiphanie* de son œuvre, au sens de « manifestation de ce qui était caché » ?

1. *Ibid.*, p. 601.

JUAN GARCIA
FACE À L'HISTOIRE LITTÉRAIRE.

TABLE RONDE

ANIMÉE PAR PIERRE NEVEU

Participants :

Guillaume Asselin, Jacques Brault,
François Dumont et Isabelle Miron,

auxquels se sont ajoutés :

Louise Dupré, Vincent Charles Lambert
et Gilles Marcotte

PIERRE NEVEU

Nous allons entamer la dernière partie de ce colloque avec cette table ronde autour du thème « Juan Garcia face à l'histoire littéraire ». On a parlé beaucoup de l'histoire littéraire : François Dumont disait ce matin que Juan Garcia prenait l'histoire littéraire très au sérieux, alors je pense qu'on peut se demander ce que signifie exactement cette phrase. Je retiendrais trois points de vue possibles, qui ne sont pas exclusifs : le premier, le plus sociologique ou institutionnel, est le fait indubitable que Garcia, arrivé au Québec, a

été dans un réseau d'amitié littéraire assez important : évidemment Jacques Brault lui-même, Gilbert Langevin, Michel Beaulieu et plusieurs autres. J'ajouterais à cela la problématique des écrivains migrants qui sont arrivés dans les années 1950 ou 1960, jusqu'à 1965 environ, et qui se sont souvent inscrits, d'ailleurs très profondément, dans le milieu littéraire québécois. Malheureusement, il y a eu un désistement dans ce colloque ; Petra Mertens, qui était prévue au programme au départ, a travaillé sur les écrivains migrants de cette première génération : Alain Horic, Claude Haeffely, Michel van Schendel, Juan Garcia et les premiers poètes haïtiens, par exemple Legagneur et Phelps. La thèse de Petra Mertens, que je n'ai pas lue, portait notamment sur le thème du pays chez ces poètes. On retrouve ces traces dans l'œuvre de Juan Garcia, notamment dans le poème « Compagnons de la neige » et également dans d'autres textes. Donc, il s'agit ici de la question des réseaux et aussi de l'inscription de Garcia dans ces amitiés et peut-être dans les thématiques qui s'y rattachent.

Le deuxième point de vue que je retiens concerne le statut même de l'œuvre – la fortune de l'œuvre – dans l'histoire littéraire québécoise. Isabelle Miron a dit que cette œuvre a été acclamée, notamment autour de l'obtention du Prix de la revue *Études françaises* en 1971 – donc on pourrait dire une œuvre consacrée, d'une certaine façon – et, en même temps aussi, à plus

long terme, passablement oubliée. Là, je pense qu'il y a à tenir compte de l'horizon et de l'atmosphère littéraires des années 1970 ; je pense qu'il y a là un élément important – peut-être pas le seul –, un horizon littéraire dominé largement par la contre-culture, le formalisme, les influences américaines et, ensuite, à partir des années 1975, le féminisme. Tous des courants qui ont été souvent assez forts et assez bruyants sur la scène littéraire et qui auraient, peut-être, contribué à une certaine occultation de l'œuvre. Peut-être qu'on pourrait ajouter ce fait qui me semble assez notable : dans la séquence des œuvres ayant reçu le Prix de la revue *Études françaises*, si on ne prend que cette perspective, il y a l'année d'avant Gaston Miron, dont l'œuvre connaît un retentissement extraordinaire et qui devient un *best-seller* poétique ; il faut dire que les prix subséquents – je pense que c'est le cas également dans une bonne mesure de *Variables*, de Michel Beaulieu – n'ont pas eu, et de loin, la même résonance. En tout cas, les années 1970 n'étaient peut-être pas propices à l'œuvre de Garcia.

Le troisième point de vue que je retiendrais concerne davantage l'œuvre elle-même dans son contenu, c'est-à-dire d'une part son côté étonnant, singulier, une certaine étrangeté, mais d'autre part, ce qui paraît presque contradictoire, une très grande richesse d'intertexte – on a mentionné Garneau, Lasnier, Miron et plusieurs

autres, sans oublier des références qui seraient en dehors de la littérature québécoise. André Brochu mentionnait notamment à propos du thème de la mer une longue tradition de textes littéraires. Donc, de ce point de vue, une tension entre une singularité, une étrangeté, d'une part, et une certaine familiarité avec un grand nombre de références littéraires, d'autre part.

On pourrait également s'interroger sur l'inscription de thèmes particuliers. On a parlé du pays, du religieux. Mais je serais tenté, dans la mesure où c'est le point de vue le plus biographique et le plus institutionnel, de m'interroger sur la question des amitiés littéraires. Brault, de ce point de vue, est évidemment un témoin unique et privilégié. À ma connaissance, personne d'autre parmi nous n'a vraiment connu beaucoup Juan Garcia. Est-ce que Garcia s'est vraiment inscrit dans le milieu littéraire québécois ou est-il toujours resté un peu un marginal? Dans quelle mesure aussi ses amitiés ont-elles nourri son travail poétique? Il s'agit donc d'interroger sa place à l'intérieur de ses réseaux de camarades ou d'amis. S'inscrit-il dans une génération littéraire? Une génération qu'on associe d'ailleurs parfois à Michel Beaulieu et à Langevin; des poètes qui ne sont pas tout à fait de la génération de l'Hexagone, mais qui ne sont pas non plus de la génération suivante: celle de la *Barre du Jour*, etc. Je fais donc appel à son témoignage.

JACQUES BRAULT

Il faudrait évoquer les années 1960, qu'on connaît bien. Il ne faut pas oublier que Garcia était jeune à l'époque. Il était au tout début de la vingtaine. Il était ici depuis un certain temps, mais avait fréquenté l'école anglaise. Il demeurait d'ailleurs dans l'ouest de la ville, pas trop loin de Westmount, mais dans un quartier assez humble. Il avait rencontré des gens, en particulier en participant à des lectures de poèmes : Langevin, Beaulieu, etc. Il allait à la Casa espagnole. Est-ce qu'il ne m'a pas fatigué pour qu'on aille y passer non seulement des soirées, mais des semaines entières ! Il y avait beaucoup d'effervescence. Il y avait aussi Pierre Bertrand, la petite revue de poésie *Passe-partout*. Il avait connu Miron, mais il faudrait plutôt dire que Miron avait connu tout le monde. Miron suivait les choses de très près et remarquait tout ça. Il a fait les premiers pas vers lui ; Miron connaissait également Beaulieu. C'était comme un petit groupe. Il y avait aussi l'inévitable Patrick Straram. Donc, on était dans la marge d'une marge, jusqu'à un certain point, en tout cas dans un lieu un peu excentrique. Et moi, c'est un peu par accident que je l'ai connu : c'est lui qui m'avait téléphoné ; il est vrai que je me promenais un peu partout. Donc, ce n'était pas un groupe constitué, plutôt des amis, une camaraderie, des relations, même si on animait *Passe-*

partout et qu'il était toujours question de faire des éditions, etc.

Garcia lui-même avait sa singularité. Et ce n'était pas quelque chose qu'il affichait : il était comme cela. Ici je vais, avec pudeur, évoquer sa maladie, dont il était conscient, et dont les autres aussi étaient conscients. Langevin n'en menait pas large non plus. Mais ce n'est pas sur cet aspect que je vais insister, car cela nous entraînerait trop facilement ensuite à faire des lectures biaisées. La tentation est toujours là d'ailleurs. C'était un milieu extrêmement effervescent, avec des discussions passionnées, suivies de ruptures, de fausses ruptures bien sûr, et de retrouvailles passionnées, mais toujours sur le plan littéraire, culturel ou artistique. Je mentionnais ce midi, avec les gens qui étaient à la table avec moi, que la moitié de nos conversations avait pour sujet le métier, l'artisanat qu'est, on l'oublie trop, la littérature, l'artisanat qu'est écrire. Ce n'était pas juste une mystique, une sanctification ou une malédiction. Non, on discutait par exemple de l'évolution de l'alexandrin, parce que là aussi il ne faut pas le figer dans une espèce de formol anhistorique ; donc il a évolué, et cela passionnait Garcia. Et pour cela, il était un peu comme Miron : il nous arrivait volontiers avec un vers et nous le lisait. Il traînait souvent ses papiers sur lui. On allait souvent au parc Jeanne-Mance, à côté du mont Royal. Et là, on faisait des séances de lecture ; on était parfois trois ou quatre. Et il

nous demandait souvent ce qu'on en pensait, et il fallait le dire, mais en y mettant les formes, car il était très fragile. Mais le lendemain ou deux jours après, il nous revenait là-dessus. Langevin et Beaulieu étaient également sensibles à toutes ces questions. C'est pour dire qu'il y avait une effervescence intellectuelle et culturelle, et ce petit milieu là n'était pas isolé : il se mêlait à l'occasion au milieu culturel, mais peut-être pas le milieu officiel, très reconnu, sur lequel on fondait en quelque sorte les images convenues de la littérature québécoise des années 1960. Je l'évoque à grands traits, mais c'est pour donner cette atmosphère. Et donc ce que Garcia a écrit, il l'écrivait dans ce contexte et non pas chez lui, en tirant la langue ou entre deux vertiges, pas du tout. Bien sûr, il y avait là un travail solitaire, mais énormément de discussions sur le plan littéraire.

PIERRE NEPVEU

Juste une petite question sur l'alexandrin. Ce qui me frappe, c'est que l'alexandrin de Garcia n'est pas en général un renouvellement, mais très souvent un alexandrin extrêmement régulier, qui fonctionne trois-trois-trois-trois, avec une certaine régularité de l'hémistiche.

JACQUES BRAULT

Pas toujours. Si on regarde, c'est plutôt un 13 ou 14, et ensuite il y revient. Oui, cela tombe

souvent sur ce qu'on appelle la césure, mais celle-ci n'est pas très forte. Mais là, je ne voudrais pas me livrer à une dispute de cuisinier. On parle de l'alexandrin, et d'ailleurs cela me fatigue toujours, car le vers français n'est pas un certain nombre de syllabes. C'est une organisation de cellules rythmiques avec ou sans rimes, assonances ou ce qu'on voudra, fondamentalement en tout cas à mes yeux et à mon oreille. Cela, on en discutait aussi. Garcia disait : « Allons à la montagne, car il faut que je les clame à haute voix ». Et on cherchait les fausses notes et ainsi de suite. Mais il n'a pas fait cela par parti pris. C'est venu comme cela. Souvent, cela a évolué et parfois il y avait des ruptures. C'est un peu de cette manière que cela se présentait, du moins à ma connaissance. Donc, c'était des questions qui, pour lui, n'étaient pas secondaires. Maintenant, évidemment, on peut toujours interpréter pourquoi se donner une forme assez serrée, cela peut nous entraîner très loin dans toutes sortes d'explications. Mais je voulais ajouter ceci, peu importe l'alexandrin : le vers de Garcia dans *Alchimie du corps*, et par la suite un peu aussi, fait penser beaucoup à un vers un peu solide, un côté Baudelaire, pour moi, parfois peut-être même un peu lourd, un peu oratoire, cette espèce de perspective verticalisante qui n'est pas toujours atténuée. Mais il y avait là tout un apprentissage du métier. On était tous très jeunes, en apprentissage à tous les points de vue, y

compris sur le plan spirituel. Donc, on n'a pas affaire à une espèce de doctrine formée, un art poétique déjà constitué, un métier d'écrire qui a déjà sa maîtrise. Cela, il ne faut pas l'oublier. Garcia, quand on le lit, on peut le lire différemment, mais moi, je le perçois très bien de ce point de vue, en voyant ensuite l'évolution, surtout dans la rétrospective, qui d'ailleurs est assez mal fichue. Je n'aime pas ce livre-là, mais en tout cas on peut y voir l'évolution chronologique de son travail.

PIERRE NEPVEU

J'ai une question qui concerne l'histoire littéraire. Est-ce que Garcia était sensible ou intéressé par – il était quand même à l'époque dans le contexte de l'affirmation d'une littérature québécoise – la thématique du pays ? C'est l'époque de *Parti pris*, à laquelle tu collabores ponctuellement, Miron aussi ; il y a une certaine polarisation qui touche en particulier les poètes. D'ailleurs, les poètes haïtiens, Phelps par exemple, ont été beaucoup marqué par cela, se sont souvent fondus dans une espèce de mouvement un peu identitaire. Est-ce que Garcia était un peu à côté de cela ? On serait peut-être porté à le penser compte tenu de la majeure partie du contenu de sa poésie.

JACQUES BRAULT

Je dirais plus ou moins. Il était excité, énérvé, stimulé par tout ce climat. Mais pour lui, tout ce qui comptait, c'était la poésie. La poésie, et je pense qu'on a eu aujourd'hui de savantes communications où la chose a été soulignée, signalée au moins, la poésie, donc, pour lui n'était pas simplement d'écrire des poèmes, de produire des poèmes. La poésie devait être vécue et en incandescence. Il ne faut pas en faire un corps pur, mais elle ne refusait pas en quelque sorte les perspectives de la transcendance, d'immanence – ce sont de vieux mots usés comme des tapis sur lesquels les générations se sont essuyé les pieds. Profondément, c'était une gnose qui était à l'œuvre. Mais on n'employait pas le mot. Il était un gnostique, véritablement, parce que le mystère, le côté mystérieux de l'opération du poème était un peu comme le miroir ou la réfraction de cette espèce de tentative de lier – je vais m'exprimer le plus simplement du monde, avec des images là aussi usées – l'en haut et l'en bas, et c'est en ce sens que la médiation et l'intermédiaire sont compromis, certainement. En ce sens que cette espèce de lien était souhaité. Je le dis en mots abstraits, mais en fait cela se passait vraiment – même dans les gestes, dans les choix qu'il faisait –, et devait être en quelque sorte lié le plus directement possible de façon que l'opération – on

parle d'alchimie, mais c'est par analogie, je pense, qu'il faut en parler – que l'opération alchimique, c'est-à-dire la vraie transmutation, se fasse, et le plus tôt possible. Il y a une impatience dans ces textes qui peut-être –, il faut suivre la chronologie de près – un moment donné, se résigne. Il y a des fibres qui lâchent, des fils qui cassent. Je ne veux pas m'engager dans cette voie, mais ce qui comptait, c'était cela. Je ne veux pas dire que par ailleurs il était indifférent. Non, mais il n'avait pas de prise de position nettement politique. Mais il ne refusait pas, absolument pas, en particulier avec Miron, qui essayait de l'envelopper dans ce vaste réseau.

PIERRE NEPVEU

On peut poser la question de façon globale. En fait, cela apparaît assez évident : qu'est-ce que le point de vue de l'histoire littéraire peut nous apporter ou non par rapport à Garcia ? Y a-t-il un sens à interroger Garcia du point de vue de l'histoire littéraire ?

FRANÇOIS DUMONT

Moi, évidemment, je n'ai pas connu Garcia autrement que par la lecture, mais je suis assez frappé, en le lisant, par le fait que Garcia lui-même accorde une grande importance à l'histoire littéraire. Je poserais donc la question dans un sens inverse. Et je voudrais là-dessus revenir

aux réserves qu'émettait André Brochu par rapport aux références qui sont toujours présentes. Je pense qu'il y a dans sa poésie une figure de la communauté qu'on ne peut pas dissocier de ses figures littéraires, y compris l'alexandrin d'ailleurs ; c'est Jacques Roubaud qui disait que l'alexandrin était le grand héros de la poésie française. Je pense qu'il y a de cela dans le recours à ce mètre chez Garcia, c'est-à-dire de transporter avec soi une communauté. Et on n'a pas l'habitude de voir l'histoire littéraire à une hauteur comme celle-là. D'habitude, on voit l'histoire littéraire, je trouve, comme quelque chose de commode qui permet de mettre de l'ordre, de s'y retrouver et de passer ensuite à une vraie lecture. Mais je trouve que dans ses poèmes, ce n'est pas cela qui se passe. Et c'est pour cela que je ne suis pas d'accord avec l'interprétation scolaire – sauf si on reconnaît que l'école peut aussi avoir une certaine hauteur, pourquoi pas si l'histoire littéraire peut aussi en avoir une. De ce point de vue, cela me semblerait tout à fait pertinent de prendre au sérieux ce compagnonnage et aussi, bien entendu, dans la poésie québécoise ou par rapport à la poésie québécoise. D'ailleurs, Pierre évoquait tout à l'heure la thèse de Petra Mertens : je trouve que son analyse du poème « Compagnons de la neige » est tout à fait convaincante de ce point de vue. Si j'essaie de résumer son analyse, il y a une première partie du poème où Garcia veut

montrer qu'il a compris la situation des gens qui se trouvaient autour de lui et, à la fin du poème, il demande à être partie prenante. C'est le même appel à la communauté et le même besoin d'écrire à partir de là. Et donc en considérant toujours la communauté de façon très *autre*, si je peux l'exprimer comme cela.

PIERRE NEPVEU

Est-ce qu'on pourrait lire ce poème que je trouve assez significatif? (Récitation du poème « Compagnons de la neige » (30).) Un poème que je trouve très beau, très fort.

ANDRÉ BROCHU

Très beau, mais c'est très mironien.

PIERRE NEPVEU

Oui !

JACQUES BRAULT

Alors, c'est deux fois plus beau !

ISABELLE MIRON

Pour enchaîner sur « Compagnons de la neige », je dirais que je suis assez d'accord avec Petra Mertens, mais à la fois je trouve que ce poème est « l'exception qui confirme la règle ».

C'est-à-dire que ce poème est vraiment seul. Oui, il y a un compagnonnage, il y a un désir de transmettre aux autres, mais je pense que l'essentiel de l'œuvre de Garcia se situe dans ce que disait Jacques Brault : le fait de vivre la poésie pour vivre soi-même la transmutation. Et cela pour qu'ensuite, mais seulement ensuite, il puisse transmettre aux autres le chemin vers cette transmutation.

FRANÇOIS DUMONT

C'est un poème effectivement un peu atypique, mais c'est l'un des appels qu'on trouve dans l'ouvrage. Ce que je voulais dire, c'est que l'appel que l'on voit ici aux compagnons très concrets, c'est-à-dire les Québécois en l'occurrence, trouve son équivalent ailleurs, et que les allusions aux autres poètes ou les emprunts aux autres poètes pour moi ont le même sens. Et donc de façon très large, il ne s'agit pas de lire la poésie de Garcia comme un appel et de ne voir dans sa poésie que cela, mais il me semble que c'est constant et que la forme elle-même de sa poésie va dans ce sens.

ISABELLE MIRON

J'ajouterais en fait que ce désir de transmettre ou d'être avec les autres – les Québécois – est bloqué en quelque sorte par l'étrangeté du texte, qui fait qu'il est très difficile d'entrer dans son

œuvre. On n'arrive pas à comprendre quelquefois de prime abord ce qui se passe, et je crois que cette difficulté peut bloquer cet accès ou le désir de transmettre aux autres.

FRANÇOIS DUMONT

C'est difficile d'avoir un commentaire général. Moi, je trouve au contraire qu'en particulier la musicalité de l'alexandrin que tu as évoquée comme étant un garde-fou est aussi très familière pour le lecteur.

ISABELLE MIRON

Oui, c'est vrai. Je crois que ce qui nous attire d'abord, c'est l'envoûtement : on est envoûté par l'œuvre sans nécessairement la comprendre, et cet envoûtement attire et donc permet le compagnonnage. Mais il y a également un obstacle.

GUILLAUME ASSELIN

Sur cette question de la transmission, il y a un vers que j'aurais aimé citer pendant ma communication : « je m'attribue la vérité quand je me repens d'avoir eu tort, d'avoir juché l'autre trop haut. » Et donc cet autre, il est toujours difficile de savoir exactement qui il est parce que quelquefois il y a une majuscule, mais ici il n'y en a pas. On parlait justement de monolinguisme et quelquefois on a l'impression que l'autre est

écrasé sous Garcia, alors que l'Autre, avec un grand A – qui est évidemment la divinité –, est juché sur un piédestal. Alors quelqu'un qui dit « je m'attribue la vérité », c'est difficile de voir en quoi, justement, il peut faire compagnonnage. Cela me laisse un peu perplexe, cette question de l'histoire ; moi, j'ai abordé le texte dans une perspective plutôt immémoriale qui est celle du sacré, que je connais beaucoup plus, mais bon, sur l'histoire, Garcia va dire : « Je convoque les hommes aux siècles de l'histoire je leur conte la fable incomplète des faits, la succession des terres où chacun sera tous. » L'histoire est donc constamment mêlée à la fable, comme on le voit ici, alors je trouve cela difficile de le situer par rapport à cela, d'autant plus que dans un autre vers il va parler de la nullité d'être en marge de l'histoire. C'est donc constamment quelqu'un qui recourt à cette figure de la marge ; d'ailleurs on a parlé de presque non-médiation. L'idée de communauté syntaxique, cette communauté qui ne s'ancrerait que peu dans une histoire, m'intéresse moins que « la succession des terres où chacun sera tous ». Je trouve que ce vers de Garcia ressemble plus à la singularité quelconque telle qu'a essayé de la penser Agamben dans la mesure où, justement, ce qui fait lien n'est rien de prédéterminé, mais c'est le lien comme tel qui est important, et ce lien est une communauté de parole, pour parler comme Hermann Parrett. C'est par cela que je suis entré

dans cette œuvre, que je connais depuis peu, mais qui m'a beaucoup enthousiasmé. C'est plutôt par la question de la communion dans ce lien de parole que par l'inscription historique, dont je peux beaucoup moins bien témoigner que Jacques Brault ou Pierre Nepveu.

PIERRE NEPVEU

Cela pose une question importante dans la mesure où si l'on parle d'histoire littéraire, on parle aussi d'histoire tout court. Alors si le statut même de l'histoire ici est très problématique, je pense qu'en effet il y a une difficulté. Mais à ce moment-là, est-ce qu'on n'a pas intérêt à resituer Garcia dans d'autres filiations, qui sont peut-être moins historiques au sens où on l'entend ordinairement lorsqu'on parle des années 1960 ? Par exemple, quand on se réfère à Saint-Denys Garneau, à Rina Lasnier, à d'autres encore, on est dans une autre histoire, entre guillemets, qui est une histoire de la subjectivité dans son rapport au spirituel, au transcendant, au sacré ; cela a été tout de même très présent aujourd'hui. Il me semble que cette histoire, si c'en est une en tout cas, elle n'est pas encore tellement racontée. Il me semble qu'il y a une tendance actuelle chez certains sociologues, les plus jeunes en général – et peut-être que cela recoupe d'ailleurs des jeunes en littérature – à relire l'histoire québécoise de ce point de vue. Je donnerais l'exemple

d'un livre qui me paraît important sur l'influence, sur le rôle du personnalisme pendant la Révolution tranquille, le livre de Martin Meunier et de Jean-Philippe Warren, *Sortir de la Grande Noirceur. L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*. Cette lecture se démarque de celles qui ont été faites par d'autres sociologues qui ont travaillé sur cette époque des années 1950-1960 – je pense notamment à André J. Bélanger – ; elle prend davantage au sérieux le contenu religieux, au sens large, ou spirituel, des discours qui sont tenus à cette époque, et elle en fait autre chose qu'une simple rhétorique et tend donc à raconter une autre histoire. Il y a aussi le livre très récent de Stéphanie Angers et de Gérard Fabre, quoiqu'il porte plus sur les réseaux : l'influence de la revue *Esprit* au Québec dans les années 1950 et 1960. Ce sont tous des aspects dont on sait bien qu'ils sont là, mais qu'on a eu tendance à marginaliser, et qui permettent de raconter autre chose de cette histoire. Je pose la question notamment à François Dumont puisqu'il est en train, avec Élisabeth Nardout-Lafarge et Michel Biron, d'écrire une histoire littéraire québécoise.

FRANÇOIS DUMONT

Je dirais deux choses là-dessus. D'abord, Garcia est dans une génération assez particulière dans l'histoire littéraire du Québec et qui est

assez souvent résumée par des mots d'ordre. Mais quand on compare avec les générations antérieures, ce n'est pas du tout la même chose. C'est-à-dire qu'on ne peut pas du tout résumer la génération de l'Hexagone ou celle que Gilles Marcotte appelle la « génération des grands aînés » à des mots d'ordre. Garcia, lui, commence à publier à une période où le discours sur la poésie a pris la place de la poésie. Lorsqu'on lit les interprétations d'ensemble de l'histoire de la poésie québécoise, on trouve toujours cela, tout à coup : un passage qui va des poèmes eux-mêmes aux débats qui ont eu lieu sur la poésie. Il me semble que Garcia souffre un peu de cela et c'est peut-être une partie de l'explication que l'on pourrait donner au fait qu'il n'arrive pas tout à fait à entrer dans ses prises de position.

La deuxième chose concerne la question de la transcendance. Il y en a été beaucoup question aujourd'hui et j'ai trouvé cela particulièrement éclairant parce que dans le programme, on annonçait que Garcia serait mis à distance parce qu'il a un discours religieux. Sur l'affiche, il est bien dit « a été », car je crois que cela ne serait plus vrai maintenant. Mais on pourrait dire qu'il y a une lignée – tu l'évoquais tout à l'heure – à partir de Marie de l'Incarnation jusqu'à Jean-Marc Fréchette, en passant par Rina Lasnier et Fernand Ouellette. Mais chez Garcia, il me semble que c'est bien davantage l'appel d'une transcendance et je trouvais que la lecture de

Frédérique Bernier était très concluante de ce point de vue. C'est-à-dire qu'il n'entre pas dans cette ligne, puisque ce n'est pas de l'ordre du commentaire ou du prolongement ; son expression qui décrit Garcia comme « hérétique » me semblait appropriée. Et je trouvais qu'il y avait quelque chose de tragique dans cela aussi puisque l'histoire précisément qu'il appelle et dans laquelle il pourrait entrer, il trouve à s'en exclure par le rapport qu'il développe à cette transcendance.

PIERRE NEPVEU

C'est une table ronde, mais ce pourrait être aussi un dialogue avec la salle, s'il y a des gens qui veulent réagir à ce qui a été dit. Je pense qu'il y a déjà quelques propositions qui ont été faites.

GILLES MARCOTTE

On vient de parler du rapport de Garcia avec l'histoire. Il y a ce poème qu'on vient d'analyser et qui m'apparaît un peu circonstanciel. Je ne suis pas sûr qu'il y ait chez Garcia un intérêt véritable pour l'histoire. Il me semble que si l'on prend l'ensemble de ses poèmes, on se trouve à des années-lumière de tout désir d'inscription historique, et même par rapport à la littérature. Parce que les citations qu'il fait à mon avis sont des morceaux qui apparaissent dans le poème,

mais sans qu'ils y apportent la dimension même d'une histoire littéraire. Je pense que c'est une espèce de compagnonnage à travers les siècles, mais ces siècles ne comptent pas beaucoup pour Garcia. C'est-à-dire qu'il est prêt à en faire bon marché et être le contemporain de Villon ou bien sûr de Baudelaire, puis de Valéry. C'est une espèce de grande famille de poésie qui se fait dans un instant de poésie, plutôt que dans un déroulement historique.

VINCENT CHARLES LAMBERT

Moi, j'ai eu l'impression en lisant Garcia qu'il s'intégrait de soi à une forme d'histoire récente de la littérature au sens où il y a chez lui quelque chose qui est extrêmement clair : le fameux romantique repentant. Et on voit qu'il y a ce passage à un appel à la transcendance avec, dans les années qui suivent – dans le « Pacte avec ma poésie » –, une tentative de résister à cette aspiration, passage qui se retrouve chez beaucoup d'écrivains de ce temps et chez beaucoup d'écrivains contemporains, il me semble. Je n'ai donc pas cherché à l'intégrer à une communauté parce que sa destinée comme telle était exemplaire pour la littérature québécoise.

PIERRE NEPVEU

Je poserai une question surtout à François Dumont : quelle importance accordez-vous à la

notion de génération littéraire ? Des poètes comme Beaulieu, Garcia et Langevin ne sont pas tout à fait de la génération de l'Hexagone : ils en sont souvent un peu marqués, mais s'en démarquent aussi, sous plusieurs aspects. Langevin me semble un cas intéressant, bien que son œuvre prenne une tournure passablement différente de celle de Garcia. Il y a chez lui au départ une filiation chrétienne assez forte, une identification au Christ, mais dans une optique de dévastation du monde, un monde qui s'en va à sa perte, qui deviendra une image très forte chez lui – une sorte de pessimisme foncier, finalement –, mais où le poète a toujours une espèce de stature un peu prophétique. Et, en même temps, ce qui me frappe est que ces poètes-là ont tous reçu une réception critique un peu mitigée ; leurs œuvres ont toutes été relativement peu commentées ou en tout cas cela a pris beaucoup de temps avant qu'on les interroge vraiment. Je pense que c'est une génération qui crée une certaine déstabilisation par rapport à des points de repère qui semblaient assez connus, à tort ou à raison. Il y a donc une question de génération : ce sont des poètes qui arrivent plus tardivement, ils sont nés plutôt dans les années 1940.

FRANÇOIS DUMONT

Oui, dans une sorte d'entre-deux, après l'Hexagone et avant une génération qui a imposé une dynamique qui est celle de l'opposition à l'Hexagone. Si on fait une séquence, ce sont des gens qui sont plutôt des individus que les membres d'une génération. Pour les gens de l'Hexagone, on peut toujours établir un lien à la génération. Je trouve que pour Garcia, comme pour Beaulieu et Langevin, c'est beaucoup moins simple et concluant.

PIERRE NEPVEU

Je voudrais poser une question à Jacques Brault dans une optique qu'on n'a pas abordée aujourd'hui : la question de la langue. C'est-à-dire que Garcia est l'un des seuls – à ma connaissance il n'y aurait que Rina Lasnier – qui aurait inclus des poèmes en anglais. Il y a peut-être d'autres poètes au Québec qui auraient inclus des poèmes en anglais, mais en tout cas c'est rare. Il y a dans son cas des poèmes également en espagnol, relativement peu nombreux, mais tout de même quelques-uns. Ce rapport à la multiplicité des langues me semble aussi intéressant du point de vue de l'histoire littéraire, parce qu'évidemment dans les années 1960, si on pense à Miron notamment, on voit apparaître une perspective d'antagonisme français-anglais, une affirmation de plus en plus forte du français.

Garcia, lui, a un tout autre horizon, notamment en raison de son éducation en anglais. Est-ce que cette présence de l'anglais était assumée chez lui ? Y aurait-il quelque chose d'intéressant du point de vue littéraire ? Est-ce que ce rapport à d'autres langues le préoccupait ou était assumé comme quelque chose de naturel, plus ou moins ?

JACQUES BRAULT

Pour ce qui est de l'anglais, c'est plutôt marginal. Quant à l'espagnol, c'est peut-être le cas le plus intéressant. J'étais allé dans la famille de Juan Garcia : il parlait plus ou moins l'espagnol. Il y a eu une espèce de reconquête avant qu'il parte et par la suite aussi. C'est-à-dire qu'il savait l'espagnol, mais il s'est mis à l'étudier, à s'y perfectionner. Mais je ne veux pas commenter là-dessus, car on peut fabuler, faire toutes sortes d'interprétation. Les poèmes qu'il a écrits en espagnol – moi, je ne suis pas assez ferré en espagnol –, on m'a dit que ce n'était pas toujours d'une langue très pure, très maîtrisée. Je mentionne cela anecdotiquement. Fondamentalement, sa langue, c'était le français. D'ailleurs, cela paraît dans ses textes parce qu'il a un rapport à la langue française – une chose dont on n'a pas parlé aujourd'hui – qui me semble important, une base sur laquelle s'établir ensuite pour aller dans d'autres directions. Son rapport à

la langue est différent, que ce soit pour les années 1960 ou 1970, différent du rapport à la langue des écrivains de poèmes de l'époque. Il est à part. On va dire qu'il ne s'intéressait pas beaucoup à l'histoire, mais il faut bien dire que notre histoire littéraire ne s'est pas beaucoup intéressée à lui. Mais cela est une autre question.

GILLES MARCOTTE

Je suis immensément d'accord avec Jacques Brault. Quand on lit Juan Garcia, c'est comme un peu quand on lit Robert Marteau : on se trouve devant un rapport à la langue française – les Québécois ont aussi un rapport à la langue française, mais n'écrivent pas de la même façon et je ne serais pas capable de dire en quoi c'est différent, mais je suis profondément convaincu que ça l'est. Et que c'est peut-être une des difficultés que l'on rencontre à faire entrer Garcia, justement, dans le mouvement reconnu de la littérature québécoise. Et c'est la même chose chez Marteau. J'insiste : cela ne veut pas dire que les écrivains québécois de l'époque n'écrivent pas une excellente langue française, mais il y a tout un jeu de nuances, qui fait qu'il y a une certaine étrangeté chez ces deux poètes par rapport à ceux qui écrivent par ailleurs au Québec de l'excellente poésie française.

PIERRE NEPVEU

Est-ce qu'on ne pourrait pas dire un peu la même chose de Rina Lasnier ?

GILLES MARCOTTE

Non. On a parlé beaucoup de Rina Lasnier aujourd'hui, et chaque fois j'éprouvais un certain malaise. Parce que ce n'est pas du tout la même chose, ce n'est pas la même langue – si on donne un certain sens au mot « langue » – et, en particulier sur le plan religieux, ce n'est pas du tout non plus la même chose. Le jeu d'images est profondément différent. Rina Lasnier – pour m'exprimer d'une façon un peu bête –, ça s'écrit à Joliette. J'ai de l'admiration pour une partie de l'œuvre de Rina Lasnier. Mais parler de Rina Lasnier à côté de Robert Marteau, là on s'aperçoit, quand on parle d'absolu, de transcendance, qu'on parle de notions différentes et surtout atteintes par des voies différentes. Il y a tout un jeu d'images qui conduit peut-être à cette extrémité, qu'on appelle l'absolu ou autrement, mais qui est fondamentalement différent selon qu'on lit Lasnier, Marteau ou Garcia. Imaginons mettre un poème de Garcia à côté d'un poème de Rina Lasnier : la différence sauterait aux yeux.

FRANÇOIS DUMONT

Quand on dit que Juan Garcia a été mis à l'écart, cela ne me semble pas tout à fait juste. C'est-à-dire qu'il a été négligé, mais comme Langevin ou comme Beaulieu ont été négligés.

JACQUES BRAULT

Il n'a pas été négligé, il a été ignoré. Il n'a pas existé. Par exemple, après 1975, Claude Haeffely avait organisé une soirée de poésie, rue Laurier, tout près de Saint-Laurent, dans une ancienne taverne, et il m'avait demandé de lire des poèmes de Garcia. On avait présenté d'autres poètes comme Ilarie Voronca, que j'aimais tant. Mais ce n'était pas des poètes québécois. Le seul poète qui avait été au Québec, qui avait travaillé ici, qui avait commencé, qui avait mis au monde sa poésie, était Garcia. Évidemment, personne ne le connaissait. Personne. Pourtant, il y avait 100, 150 personnes, un bon public, tout à fait réceptif ; la soirée s'appelait « Les oubliés de la nuit », et Garcia était parmi ceux-là et je trouvais que cela lui convenait. Moi, j'avais fait un tout petit laïus, mais on m'avait demandé ensuite de donner plus de détails, de parler de ses poèmes, etc. On avait donc lu de ses poèmes. Il y en avait même deux qui avaient été mis en musique et chanté. Tout ceci pour dire que Garcia était inconnu, et ensuite dans les années 1980, il y en avait du Garcia ? Moi, je n'ai rien vu, rien entendu.

FRANÇOIS DUMONT

Au moment où la rétrospective est sortie, cela a quand même été salué.

JACQUES BRAULT

C'était en 1989. Et après, 1990, rien. Aujourd'hui, on est nombreux, mais cela ne veut rien dire, le nombre. Maintenant, il n'y a rien et même parfois – pas dans les recensions journalistiques, parce que le temps et l'espace sont comptés –, dans des études ou dans des rétrospectives, Garcia n'est pas là. Je ne le dis pas sur le ton de l'accusation, mais de la constatation : Garcia est devant l'histoire, c'est une façon de dire qu'il n'est pas dedans ; on l'attend encore et avec toutes les remarques qui se sont dites aujourd'hui, cela ne m'étonne pas, en un sens, parce qu'on a eu d'autres soucis, paraît-il. Donc, c'est un corps étranger.

LOUISE DUPRÉ

En quelle année est-il retourné en France ?

JACQUES BRAULT

En 1968.

LOUISE DUPRÉ

Je voudrais simplement faire une remarque qui va paraître sans doute terre à terre, mais ce que je constate, c'est que les poètes qui ont fait leur place dans le milieu littéraire sont des gens qui sont là, qui participent à des lectures, qui organisent des numéros de revue. Il y a un travail d'institutionnalisation de l'œuvre qui se fait dans une présence. On a vu cela par exemple chez Miron, qui a eu un rôle dans la société québécoise parce qu'il était politisé, parce qu'il a occupé la place comme celui qui défendait la poésie, qui a beaucoup travaillé à faire en sorte que des poètes prennent leur place dans le milieu québécois. À mon avis, le fait que Juan Garcia n'ait pas été là, qu'il ait disparu, explique en grande partie pourquoi on ne l'a pas retenu.

JACQUES BRAULT

Je suis d'accord jusqu'à un certain point. Pour le cas de Miron, ce serait long à expliquer : c'était naturel, un engagement politique et poétique, sa personnalité, son rayonnement, mais autrement, non : Grandbois, par exemple, n'était pas là, et ainsi de suite. Peu après, c'est vrai, on s'est mis à institutionnaliser la littérature et à rendre la poésie festive, comme on dit. Et cela est devenu la grande chose aujourd'hui, et je crois qu'il y a malentendu et maldonne de ce point de vue. Je pense que pour qu'une œuvre existe, il

ne faut pas qu'elle aille dans des festivals, qui sont en train de devenir des westerns d'ailleurs. Il faut qu'elle soit lue, qu'on l'approche telle qu'elle est, dans sa personnalité, dans son exigence et aussi dans son accueil, mais là-dessus, je crois qu'on est en plein malentendu, surtout actuellement, et même depuis une bonne vingtaine d'années. Il reste que pour Garcia, le travail des critiques, des commentateurs, des lecteurs ne s'est pas fait.

LOUISE DUPRÉ

C'est ce que je veux dire. On est tout à fait d'accord.

PIERRE NEPVEU

Je dirai simplement que si Garcia n'a pas été lu, à tout le moins il l'a été aujourd'hui. Et à la suite de la thèse d'Isabelle Miron, c'est peut-être le début d'une certaine reconnaissance ou en tout cas d'une véritable lecture qui, il me semble, a maintenant été largement amorcée. Je dois faire avec plaisir mes remerciements à tous les participants à cette table ronde et à tous les autres qui ont très généreusement accepté de présenter des communications. Je veux remercier également Isabelle Miron, parce que si on est ici aujourd'hui, c'est d'abord sur son initiative ; moi, j'ai joué un rôle de soutien : l'essentiel du travail a été fait par elle. Je veux remercier

JUAN GARCIA FACE À L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

aussi le CRILCQ : Patrick Poirier et Frédéric Rondeau. Bref, on continuera à lire Garcia et à le relire. Je crois qu'on a prouvé aujourd'hui qu'il y avait là des enjeux importants. Merci à tous.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Guillaume ASSELIN prépare actuellement une thèse de doctorat sur les métamorphoses du sacré dans la littérature moderne et contemporaine sous la direction de Pierre Ouellet, à l'Université du Québec à Montréal, où il est membre du CELAT et du groupe de recherche *Le soi et l'autre*. Responsable de la section des recensions de la revue *Religiologiques*, il est également membre du comité de rédaction des *Cahiers littéraires Contre-jour*. Il figure parmi les auteurs d'un collectif dirigé par G. Leroux paru aux éditions VLB sous le titre *L'engagement de la parole. Politique du poème* et d'un livre consacré à Valère Novarina, paru sous la direction de N. Tremblay aux éditions XYZ sous le titre *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Il a récemment co-organisé deux colloques internationaux : un autour de l'œuvre de Giorgio Agamben, en mai dernier à l'UQAC, dont les actes seront publiés en mars 2006 chez VLB sous le titre *La littérature en puissance*, et un second sur « Écriture et chamanisme. L'efficacité de la parole », du 22 au 24 septembre 2005, à l'UQAM, dont les actes seront également publiés chez VLB.

Frédérique BERNIER travaille sur les poétiques du dépouillement chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett dans le cadre d'un doctorat à l'Université McGill. Elle a publié *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements* (Fides, 2004) et fait partie du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*.

André BROCHU est professeur honoraire au département d'Études françaises de l'Université de Montréal, où il a enseigné de 1963 à 1997.

Critique, poète, romancier, essayiste, il a publié plus de trente ouvrages dont *L'instance critique* (1974), *La visée critique* (1988), *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort* (2000) et *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du plateau Mont-Royal* (2002). *La Croix du Nord* (récit) lui a valu le prix du Gouverneur général en 1991, *Delà* (poèmes), le Grand Prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières (1995) et *Les jours à vif* (poèmes), Le prix de la Gouverneure générale en 2004.

Collaborateur régulier à *Voix et images* et à *Lettres québécoises*, il est membre de l'Académie des Lettres du Québec.

Vincent Charles LAMBERT est membre du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour* et poursuit des études de lettres à l'Université Laval, où il est auxiliaire de recherche pour le Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau. Il a publié le premier tome d'une anthologie de la

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

chronique au Canada français et un livre de poèmes, *Paysages récents*.

Gilles MARCOTTE est né à Sherbrooke, en 1925. Il a été journaliste au *Devoir* et à *La Presse*, réalisateur d'émission à la télévision de Radio-Canada, directeur de la recherche pour la production française à l'Office national du film, avant d'entrer au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, où il a enseigné durant une trentaine d'années. Ses deux derniers ouvrages sont un essai, *Le lecteur de poèmes* (2000), et un roman, *Le manuscrit Phaneuf* (2004). Il a reçu plusieurs prix, notamment le Prix David pour l'ensemble de son œuvre (1997). Il collabore régulièrement au magazine *L'Actualité* et à la revue *L'Inconvénient*. Il est membre du conseil d'administration du Fond Gabrielle-Roy et de l'Ordre du Canada.

Isabelle MIRON a publié trois recueils de poésie, *Incidences* (Noroît, 1993), *Passée sous silence* (Trois, 1996) et *Toute petite est la Terre* (Trois, 2002). Après avoir obtenu un doctorat à l'Université de Montréal en études françaises, elle a occupé pendant deux ans le poste de lectrice d'échange au Centre interuniversitaire d'études québécoises de l'Université de Bologne (Italie) et est maintenant chercheure autonome. Elle fera paraître prochainement, aux éditions Nota Bene, un essai intitulé *Poésie de perdition, poésie salvatrice. La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia*.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.	
LE « CAS » JUAN GARCIA	
Isabelle Miron	7
L'ÉTRANGER INTIME	
Gilles Marcotte	13
L'AVENIR DE LA PAROLE.	
SUR UN POÈME DE GARCIA	
Vincent Charles Lambert	23
JUAN GARCIA : LE POÈME DE LA MER	
André Brochu	37
JUAN GARCIA	
OU LA COMMUNICATION INSUFFISANTE	
Frédérique Bernier	51
LES PORES DU POÈME.	
CRITIQUE DE LA LIAISON PURE	
Guillaume Asselin	69
JUAN GARCIA :	
LA TENTATION DU PROPHÉTISME	
Isabelle Miron	111
JUAN GARCIA FACE À L'HISTOIRE LITTÉRAIRE.	
TABLE RONDE	123
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	155

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

- Marie-Andrée Beaudet
et Pierre Nepveu (dir.)* Au delà de *L'homme rapaillé* : Poèmes
épars
- Marie-Andrée Beaudet (dir.)* *Bonheur d'occasion* au pluriel.
Lectures et approches critiques
- Jacques Blais (dir.)* Analyse génétique d'un épisode de
Menaud maître-draveur. La mort de
Joson
- Jacques Blais (dir.)* Le dossier épistolaire de *Menaud
maître-draveur* (1937-1938)
- Jacques Blais,
Hélène Marcotte
et Roger Saumur* Louis Fréchette épistolier
- Lucie Bourassa (dir.)* La discursivité
- Manon Brunet et al.* Henri Raymond Casgrain épistolier.
Réseau et littérature au XIX^e siècle
- Maurice Émond (dir.)* Les voies du fantastique québécois
- Jane Everett*
- et François Ricard (dir.)* Gabrielle Roy réécrite
- Christiane Kègle (dir.)* Littérature et effets d'inconscient
- Louise Milot* Pour un bilan prospectif de la
recherche en littérature québécoise
- et François Dumont (dir.)* Relire Juan Garcia
- Isabelle Miron (dir.)* Victor-Lévy Beaulieu.
- Jacques Pelletier (dir.)* Un continent à explorer
- Pierre Rajotte (dir.)* Lieux et réseaux de sociabilité
littéraire au Québec
- François Ricard* Gabrielle Roy inédite
- et Jane Everett (dir.)*
- Richard Saint-Gelais (dir.)* Nouvelles tendances en théorie
des genres

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 2006
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Québec

*Les textes sont de Guillaume Asselin,
Frédérique Bernier, André Brochu,
Vincent Charles Lambert, Gilles Marcotte
et Isabelle Miron.*

*À ces noms s'ajoutent ceux de
Jacques Brault, François Dumont
et Pierre Nepveu, réunis autour
de la table ronde.*

COLLECTION « SÉMINAIRES »

N° 17

ISBN 2-89518-233-7



9 782895 182337