

études ^{35, 2-3} françaises

Gaston Miron
un poète dans
la cité



Directrice

Lise GAUVIN

Secrétaire de rédaction

Martine-Emmanuelle LAPOINTE

Comité de rédaction

Antoine COMPAGNON, Universités de Paris IV-Sorbonne et de Columbia, New York; Pierre L'HÉRAULT, Université Concordia;
Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Université de Montréal; François PARÉ, Université de Guelph;
Michel PIERSENS, Université de Montréal;
Régine ROBIN, Université du Québec à Montréal;
Sherry SIMON, Université Concordia;
Stéphane VACHON, Université de Montréal.

Conseil

Flávio AGUIAR, Université de São Paulo;
Bernard BEUGNOT, Université de Montréal;
Madeleine GAGNON, Montréal; Françoise GAILLARD, Université de Paris VII;
Jean-Marie KLINKENBERG, Université de Liège;
Hans Jürgen LÜSEBRINK, Université de Saarbrücken; Christie McDONALD, Université Harvard; Gilles MARCOTTE, Université de Montréal; François RICARD, Université McGill;
Esther TRÉPANIÉ, Université du Québec à Montréal; Max VERNET, Université Queen's.

Fondée en 1965, la revue Études françaises a été dirigée par René de Chantal (1965), Georges-André Vachon (1966-1978), Laurent Mailhot (1979-1987), Robert Melançon (1988-1991) et Ginette Michaud (1991-1994).

Prière d'adresser la correspondance concernant le contenu de la revue (manuscrits, comptes rendus, textes, volumes, etc.) à : Revue *Études françaises*, Département d'études françaises, Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Adresser toute autre correspondance (droits de reproduction, publicité, etc.) aux Presses de l'Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Les anciens numéros de la revue sont disponibles sous forme de microfiches chez : Johnson Associates, P.O. Box 1017 Greenwich, Conn. 0638, É.-U.; University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan 48106, É.-U. Cette revue, indexée dans *Repère*, *Canadian Literary Periodicals Index*, *Francis*, *IBZ* et *IBR*, a été publiée avec l'aide de subventions du ministère de l'Éducation du Québec provenant du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Conception graphique

Gianni Caccia

Mise en pages

Édiscript enr.

En couverture

Gaston Miron, photographie de René Derouin prise à l'occasion de l'événement *Les territoires rapaillés* (Val-David, 1995).

Abonnement*Subscription***PERIODICA**

C.P. 444

Outremont, Qc

H2V 4R6

Canada

Tél.: (514) 274-5468

*Pour le Québec**et l'Outaouais :*

1 800 361-1431

Dépositaire Europe**LIBRAIRIE DU QUÉBEC**

30, rue Gay-Lussac

75005 Paris

France

Tél.: 1.43.54.49.02

Téléc.: 1.43.54.39.15

Distribution en librairie*Bookstores distributing***DISTRIBUTION FIDES**

165, rue Deslauriers

Ville Saint-Laurent, Qc

H2N 2S4 Canada

Tél.: (514) 745-4290

Téléc.: (514) 745-4299

ISBN 2-7606-2334-3

ISSN 0014-2085

Dépôt légal, 2^e trimestre 1999

Bibliothèque nationale du Québec

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés

© Les Presses de l'Université de Montréal, 1999

- 3 Note éditoriale
« En mémoire du futur »
Lise Gauvin

Gaston Miron : un poète dans la cité

numéro double préparé par Claude Filteau, Dominique Noguez et Lise Gauvin

- 7 Présentation
Claude Filteau et le comité de rédaction

LECTURES

- 13 Le poète en souffrance
Dominique Noguez
- 25 Rutebeuf et Miron : contemporains ? *L'amour est morte*
Jean Marcel
- 31 « Le poème refait l'homme »
Paul Chamberland
- 41 Fracas : l'emportement mironien
Pierre Ouellet
- 57 Poésie des deux rives
Gilles Marcotte
- 67 Poésie et militance
André Brochu
- 73 Ainsi en aura-t-il été d'un titre
André Gervais
- 85 L'atelier du rassemblement
François Dumont
- 95 L'épopée de l'amour
Henri Meschonnic
- 105 Un poète de circonstance
Claude Filteau

RÉSONANCES

- 131 Paragraphes
Jacques Brault
- 135 *pendant que dans la bouche...*
Nicole Brossard

- 137 **Il marche**
Sylvestre Clancier
- 139 **Par cœur**
- 140 **Point de fuite**
- 141 **Un court moment**
Roland Giguère
- 143 **Batoutos**
Édouard Glissant
- 147 **Tripode**
Paul-Marie Lapointe
- 149 **Le passager**
- 151 **Tombeau de Gaston Miron**
Jean Royer
- 153 **il se fait tard il est trop tôt**
France Théoret
- 155 **Liberté de l'art**
- 156 **Meurs ne meurs**
Michel van Schendel

DOCUMENTS

- 161 **Les années de formation. Entretien avec Gaston Miron**
Lise Gauvin
- 169 **Préfacer Miron. Entretien avec Pierre Nepveu**
Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon
- 179 **La bibliothèque de Gaston Miron.**
Circonstances et bilan d'un inventaire
Marie-Andrée Beaudet
- 183 **Miron et le Brésil: poésie et traduction**
Flávio Aguiar
- 195 **Morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de *L'homme rapaillé***
André Gervais
- 209 **Gaston Miron: repères bibliographiques**
Marc André Brouillette
- 229 **Collaborateurs**
- 234 **Résumés**
Gaston Miron, photographies de René Derouin prises à l'occasion de l'événement Les territoires rapaillés (Val-David, 1995) auquel ont participé Gaston Miron, René Derouin et Pierre Leblanc.

« En mémoire du futur »

LISE GAUVIN

DES LIENS PRIVILÉGIÉS unissaient le poète Gaston Miron à la revue *Études françaises*. Relations d'éditeur d'abord, puisque c'est grâce à l'existence du Prix de la revue que paraît pour la première fois, en 1970, *L'homme rapaillé*. Relations d'amitié ensuite, les unes justifiant les autres, que l'homme entretenait avec plusieurs collègues du Département d'études françaises de l'Université de Montréal. N'est-ce pas ce même département qui, à l'automne 1970 et au moment de l'emprisonnement du poète à la suite de la Loi des mesures de guerre, lui organise un colloque en signe de protestation ? On ne s'étonnera donc pas de constater que la revue ait tenu à offrir à ses lecteurs, en cette fin de siècle qui est aussi une fin de millénaire, un numéro double consacré au poète. Mais il s'agit moins de célébrer une œuvre déjà faite et une vie transformée en destin que de souligner ce qui, de cette œuvre et de ce destin, appelle à de nouvelles interrogations et à de nouvelles lectures.

Miron lui-même nous incite à ce travail prospectif. Poète toujours insatisfait de ses vers, laboureur de mots et sismographe du cœur, il était aussi un lecteur passionné, pour qui le livre représentait un espace de découverte et de liberté. Conséquence de cette passion : cet éditeur aventureux et ce bibliophile impénitent était à lui seul une vaste bibliothèque. Dans un article portant sur « Le conflit des méthodes », G.-André Vachon distingue le simple liseur, pour qui lire représente un phénomène de conscience subjective, du véritable lecteur, chez qui l'activité de lire débouche sur une expérience créatrice. Liseur et lecteur, Miron était tout cela à la fois. Celui qu'on a pris l'habitude de désigner comme l'homme d'un seul livre savait reconnaître dans les ouvrages des autres les demi-tons et les demi-teintes, les ratés et les espoirs fous qui font de chaque texte un objet à la fois unique et inachevé. Car Miron lecteur s'appropriait chacun des livres qu'il parcourait avec la

même énergie fébrile qu'il mettait à écrire ses propres poèmes, les retournant dans tous les sens, les lisant à rebours, de la fin au commencement ou à partir du milieu, si tel était son bon plaisir, les passant aux rayons X en quelque sorte avant de s'arrêter, extasié et le souffle haletant, devant une phrase ou un paragraphe qui retenait son attention. Car ce lecteur exigeant savait admirer. Aussi bien la littérature québécoise dont il connaissait les moindres détails et les moindres textes — et dont il a contribué à constituer le corpus par son travail d'éditeur et d'anthologiste — que les diverses littératures qu'il fréquentait assidûment. Avec Miron est disparue une monumentale mémoire du *xx^e* siècle, mémoire dont la bibliothèque du poète a gardé une trace concrète que les travaux de Marie-Andrée Beaudet se chargeront bientôt de faire connaître.

En l'associant aux trente-cinq ans de la revue, en cette année 1999, nous souhaitons souligner à quel point cette œuvre renvoie aux angoisses de son temps, par son insistance à rappeler une problématique identitaire toujours irrésolue, par son inachèvement même et par sa manière de se dire en constante gestation. Loin de la figer et de la fixer, il s'agit de la proposer comme une poésie en devenir, vouée à l'intranquillité et en cela emblématique de la littérature québécoise. «J'écris en mémoire du futur», aimait rappeler Gaston Miron, reprenant ainsi une expression chère à son ami Édouard Glissant.

C'est aussi cette mémoire que nous avons voulu constituer en publiant l'Index 1965-2000 de la revue *Études françaises* en même temps que ce numéro¹. Créée en 1965, la revue, après trente-cinq ans, maintient son cap sur les littératures de langue française, avec un intérêt marqué pour la québécoise. De plus, *Études françaises* cherche à maintenir dans ses pages un dialogue vivant entre critique et création, savoir et écriture. Depuis 1995, la relance du Prix de la revue, désormais attribué tous les deux ans à un essai d'un auteur francophone, a permis d'ajouter aux noms prestigieux d'Ahmadou Kourouma et de Gaston Miron, premiers récipiendaires, ceux d'Édouard Glissant, de Suzanne Jacob et d'Assia Djebar, dont l'ouvrage sera primé au cours de l'automne.

Puisse ce numéro, que nous avons voulu représentatif d'un passage entre deux siècles, annoncer la vitalité de la poésie et la nécessité de ses lecteurs, témoins de la place du poète dans la cité.

1. On pourra également consulter l'index électronique d'*Études françaises* sur le site Internet de la revue à l'adresse suivante : http://www.pum.umontreal.ca/revues/etudes_francaises/index.

Gaston Miron

un poète dans la cité

Présentation

CLAUDE FILTEAU
ET LE COMITÉ DE RÉDACTION

ON A VOULU lui conférer tous les titres. Le discours culturel se porte toujours garant de son nom. À outrance peut-être. C'est pourquoi sans doute nous n'avons pas, face à l'œuvre de Miron, face aux textes bouleversants de «La marche à l'amour», par exemple, la distance et la confiance qu'il faudrait, comme si la lecture critique de Miron nous était, si l'on peut dire, soutirée et interdite.

En se multipliant à l'excès et en fracassant les frontières du discours sur la littérature, l'écrivain a masqué tout le champ institutionnel. Un homme à tout faire, tel était Miron. Il craignait tellement de ne pas «bien» écrire, de ne pas «bien» servir la langue française, de ne pas être à la hauteur de l'Histoire, qu'il s'acharnait à occuper l'espace littéraire en son entier, de la production matérielle des textes aux processus de leur réception et de leur reproduction. Et cette «occupation» — au sens fort — répondait sans doute à une hantise de la paralysie, de l'aphasie, de la désincarnation, du rejet. Avait-il peur que nous l'abandonnions? Nous ne l'avons pas fait. Aujourd'hui, comme le disait très justement Pierre Nepveu dans le texte qu'il lui consacrait peu de temps après sa mort, il semble que Miron ait transmis à la fois sa très grande confiance, sa «visée à long terme», et son «pur effroi face à l'impossibilité d'accéder au langage écrit¹».

La tâche que s'était fixée Miron : défendre le Québec et ses écrivains, créer un champ littéraire québécois, donner à la littérature québécoise sa pleine autonomie face à la grande noirceur politique et cléricale des années trente et des années cinquante, puis contre une certaine conception

1. Pierre Nepveu, «L'héritage de la confiance», *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 3.

technocratique du rôle de l'État dans les années soixante et, ajouterons-nous, contre une certaine médiatisation de la politique à l'époque de Pierre-Elliott Trudeau ; bref cette tâche faisait de Miron une sorte d'illustration de ce que fut l'institutionnalisation de la littérature québécoise au cours de la Révolution tranquille. Or, c'est peut-être le pire des hommages que l'on puisse rendre à un écrivain, à un poète surtout, que de le confondre ainsi avec l'Institution littéraire.

« Un nouveau Crémazie nous est né ! » Miron aimait rappeler cette phrase d'un critique montréalais à son endroit : elle formule bien le malentendu dont le poète fut victime aussi bien auprès des écrivains de sa génération (trop patriotique, trop épique, trop oral, etc.) que des écrivains de la génération suivante (pas assez formaliste, pas assez intellectuel, etc.). Or, le plus « institutionnel » de nos poètes, le plus récompensé en prix littéraires, si l'on veut voir les choses ainsi, fut aussi de son vivant le moins étudié de nos écrivains. Et si à l'étranger, en revanche, il fut souvent cité (il n'y a pas d'anthologies de poètes francophones qui ne contiennent « Les siècles de l'hiver »), ce fut en partie pour conforter une certaine idée que la France se faisait de la littérature francophone, dans les années 1960-1970, comme d'une littérature périphérique. Miron poète exotique ?

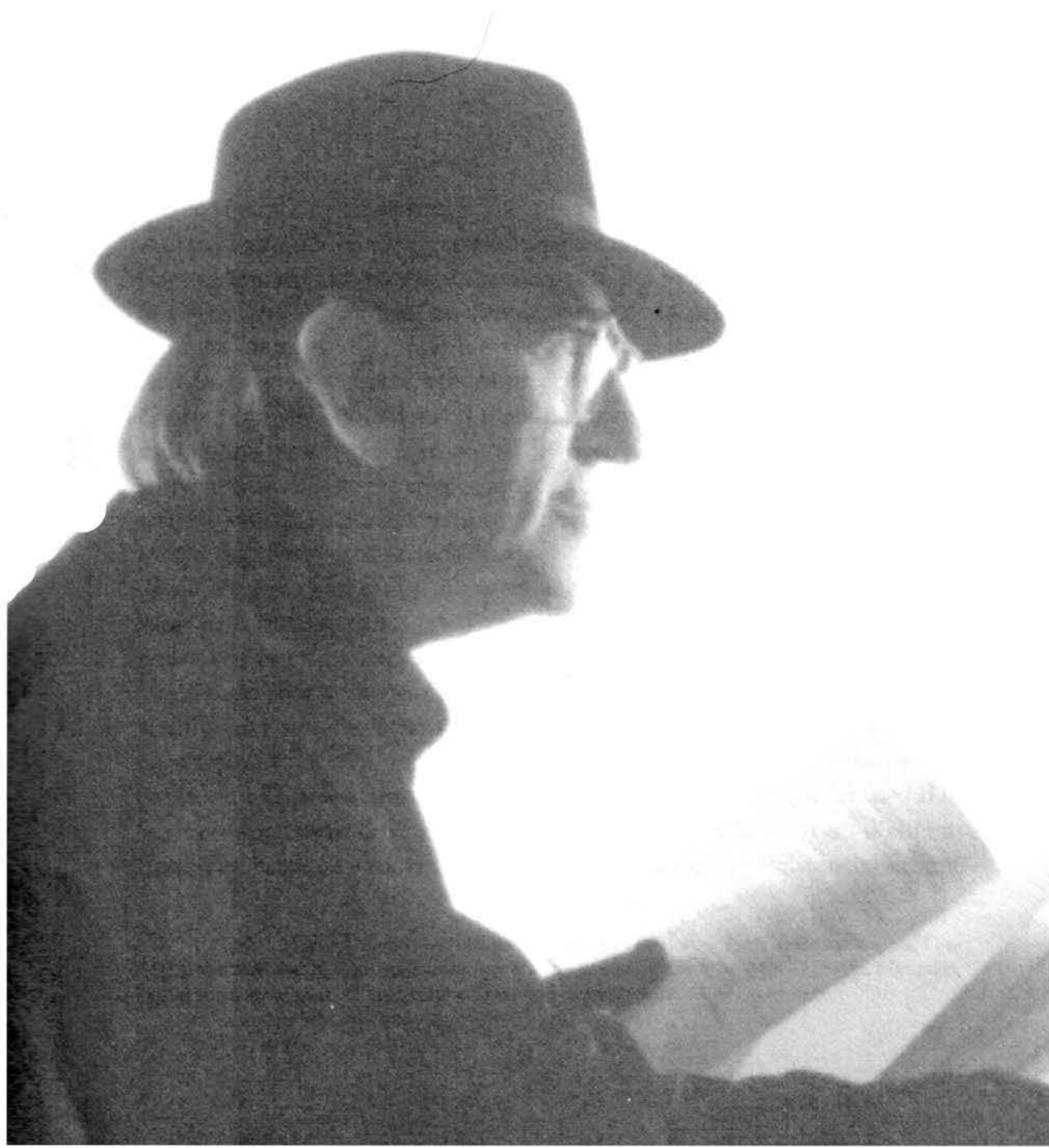
Miron, il faut le dire, a entretenu une longue et fructueuse relation avec l'université. Il ne fait pas de doute qu'il recherchait la compagnie des universitaires dont il s'amusait souvent à défier les connaissances littéraires. Lui qui connaissait bien la situation des lettres au Québec se faisait un malin plaisir de remettre à sa place, à partir du point de vue de l'expérience, le professeur trop empressé de formuler des théories. Ces interventions se voulaient décisives. Mais il a eu beau vouloir représenter, dans ses prestations publiques, une forme de marginalité résistante, jouer à l'homme libre, il ne fait aucun doute qu'un certain univers du savoir le fascinait. Les universitaires ne partageaient-ils pas la même foi dans la parole orale, dans une littérature apte à se faire entendre ? Certes, ces derniers parlaient parfois *trop bien* et ce langage éthéré, dans l'optique de Miron, semblait les mettre à l'abri du doute et des grandes questions d'identité et d'affirmation qui ne cessaient pas de préoccuper sa poésie. Mais il n'en reste pas moins qu'il a vu dans leur discours une possibilité de reconnaissance inégale pour la littérature. Il n'est pas indifférent de rappeler que les premières publications — ô combien difficiles — de ses livres ont été encadrées par l'université : *L'homme rapaillé*, aux Presses de l'Université de Montréal en 1970, et *Courtepointes*, aux Éditions de l'Université d'Ottawa en 1976. Bien plus, c'est sur le plan de l'écriture même que le rapport à l'université est le plus frappant. Dans les deux cas, le texte miro-nien a été assorti d'un discours critique lui fournissant en quelque sorte une lecture prédéterminée.

Ce numéro d'*Études françaises* n'a donc pas pour but de « consacrer » davantage une œuvre qui a déjà acquis sa propre reconnaissance institutionnelle. Il s'agit plutôt d'ouvrir un « chantier Miron », puis de montrer que son œuvre est forte, parce qu'elle contient une poétique profondément critique à l'égard des institutions littéraires québécoises ou canadiennes, à l'égard de la *doxa* nationaliste où on a voulu parfois l'enfermer, mais aussi parce qu'elle se fonde sur un territoire, voire un terreau alimenté aux sources de la poésie populaire aussi bien que de la poésie dite savante. Aux « Lectures » s'ajoutent des « Documents » visant à illustrer la complexité de la relation mironienne à la poésie, son travail de styliste et la dimension internationale de son œuvre. Dans une section intitulée « Résonances », le lecteur trouvera un florilège de textes inédits offerts à Gaston Miron par quelques-uns de ses amis les plus proches.

« Il n'y a pas d'écrivain canadien », écrivait un jour Robertson Davies. L'écrivain québécois existe-t-il davantage ? Il ne suffit pas qu'il soit « légitimé » par les institutions. Contrairement à l'écrivain français ou à l'écrivain anglais, l'écrivain québécois, si l'on s'en réfère à Miron, ne conquiert son statut d'écrivain — et son humanité — que polémiquement. « Quand il ne sera plus là, déclarait Jacques Brault en 1965, balançant son corps et payant des bras pour accompagner son discours poétique, quand il verra bien en face la vérité de ses contradictions, nous et d'autres qui viendront nous entendrons encore cette poésie où rien de petit et de mesquin n'a prise, où tout malgré les souffrances mises à nu, concourt à hausser l'âme vers l'humain². » Car le projet fondamental de Miron était, ne l'oublions pas, de favoriser l'avènement d'une parole libre et, pour ce faire, de créer les conditions d'une historicité rendant possible cette affirmation intempestive et exacerbée de la liberté que l'on nomme poésie.

2. Jacques Brault, « Miron le magnifique », 1965-1966, repris dans *Chemin faisant*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 48.

Lectures



Le poète en souffrance

DOMINIQUE NOGUEZ

EN MARGE de certains vers, dans le texte de *L'homme rapaillé* « annoté par l'auteur » en 1994, cette très belle expression : « vers en souffrance ». Gaston Miron explique qu'il entend par là des vers qui lui ont « donné du fil à retordre », « soit que [sa] connaissance de la langue ne [fût] pas assez avancée, soit que l'expérience vécue [restât] emprisonnée dans l'indicible¹ », et qui ont résisté, après une première publication, à ses nombreux efforts pour les « élucider ». Il n'est pas impossible qu'il ait choisi la formule pour n'avoir pas à employer le joycien et anglophone « *in progress* » souvent utilisé dans ces circonstances. Il ranime en tout cas, ce faisant, un sens de « souffrance » qui remonte au XII^e siècle. Le mot s'emploie, en ces temps guerriers, avec le sens de « trêve », puis de « répit », de « délai », particulièrement celui qu'un suzerain accorde à son vassal pour qu'il ait le loisir de faire allégeance (1369). De là l'expression « en souffrance », c'est-à-dire « en attente », « en suspens ».

Mais le mot a une force propre et suggère bien autre chose. Comme si, l'histoire se télescopant et le sens aujourd'hui dominant de « peine » contaminant l'autre, le suspens se doublait de douleur. L'homme rapaillé est effectivement un homme qui souffre. C'est ce qui fait de lui le frère compatissant de Rutebeuf et de Du Bellay². D'amour ou d'aliénation, il ne cesse de « tourner dans [son] chagrin³ ». « Existentiellement

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, édition de luxe, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, couverture d'après une sérigraphie de René Derouin, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 40. C'est à cette édition que nous renverrons constamment.

2. Voir « Ma bibliothèque idéale », p. 174-176.

3. *Ibid.*, p. 172.

et concrètement, ajoute ailleurs Miron, j'ai trop souffert dans ma tête⁴. »

Et c'est comme si, en outre, cette « souffrance » irradiant, devenant contagieuse, se partageant, ce qui souffrait était à la fois le vers *et* le poète, et, bien au-delà, le poète *et* sa langue, le poète *et* son pays, et, finalement, nous le verrons, la poésie même.

Je me souviens d'un déjeuner en mai 1993 à Paris, dans une brasserie du Châtelet, avec Marie-Andrée Beaudet — juste avant d'aller rendre visite à Maurice Nadeau, à *La Quinzaine littéraire* —, où Gaston n'avait cessé de se torturer pour un vers de « Compagnon des Amériques ». Je savais par Gilles Cyr, qui l'y avait un long moment aidé comme un aiguillon et un greffier (un aiguillon pour le faire avancer dans les sillons du poème, un greffier pour noter les vers enfin sortis de « souffrance »), qu'il s'était mis sérieusement depuis quelques années à ce travail d'amélioration pour obtenir, sinon une version définitive de ses poèmes, du moins une version moins « non définitive » (selon l'expression qu'il avait tenu à faire figurer sur la couverture de l'édition Typo de 1993).

Le vers comportait le mot « artésien » appliqué à la ville, dont il voulait ainsi suggérer la puissance jaillissante. Il hésitait entre deux versions : « dans l'artésienne vigueur *verticale* de tes villes » et « dans l'artésienne vigueur de tes villes *debout* ». Entre la poire et le fromage, il avait proposé lui-même ce que je croyais une nouvelle version, qui était en fait la version déjà publiée, et qui m'avait aussitôt paru bien supérieure aux autres (car plus concise — et allitérative, scandée, musicale) : « Dans l'artésienne vigueur de tes villes » (avec ses trois segments de 5, 2 et 3 pieds formant un décasyllabe, avec les deux *e* muets d'« artésienne » et de « villes », les deux « vi », les trois accents toniques sur « zienne », « gueur » et « vill »). Pourquoi fallait-il qu'il ne s'en contente pas, qu'il veuille, en cherchant à haute voix devant nous, rajouter tantôt « vertical » et tantôt « debout », comme si l'image du puits artésien n'impliquait pas déjà la verticalité ?

Je constate aujourd'hui avec bonheur que, « non définitive » ou pas, cette version concise a été maintenue dans les ultimes éditions. N'empêche. Ces tâtonnements sonores, douloureux et publics sont emblématiques de la *situation* même de Gaston Miron. Ils disent son originalité humaine, poétique et politique.



D'une certaine façon, presque toute la poésie de Miron est une poésie *empêchée*, plus précisément une poésie sur l'empêchement d'être poète,

4. « Un long chemin », p. 186.

une poésie qui porte en elle, comme une écharde intime et inôtable, sa propre difficulté d'être⁵.

Cette difficulté a d'abord tenu à des causes personnelles, idiosyncrasiques. On se retrouve là du côté d'un certain romantisme, avec ses moments gémissants et ses moments de dérision, ses murmures ou ses cris.

je n'ai pas eu de chance dans la baraque de vie

.....
hommes, chers hommes, je vous remets volontiers

1 — ma condition d'homme

2 — je m'étends par terre

dans ce monde où il semble meilleur

être chien qu'être homme⁶

La plainte est d'un homme brisé, trop seul, ravagé par un mal intime, mélange de faillite amoureuse et de fondamentale négativité ontologique, frère à la fois du Mal-Aimé d'Apollinaire

[...] j'endure dans toute ma charpente
ces années vides de la chaleur d'un autre corps⁷

et, presque, de ces suicidaires ricanants du début du siècle et d'ensuite — Jacques Rigaut, par exemple, ou Hubert Aquin —, tous écrivains noyant dans la clownerie ou l'ivresse une secrète blessure :

[...] ces forces de naufrage qui me hantent
[...] ce goût de l'être à se défaire que je crache⁸

C'est ainsi que Miron dédie tout un poème (« Déclaration ») « à la dérision », qui lui devient, de son propre aveu, un complaisant « recours » :

Je mis le meilleur de moi-même à détruire ma condition de poète, à me caricaturer, à me ridiculiser, voire en public. [...] je me précipitais dans les abîmes de l'abjection, de l'ignominie, de la déréliction⁹...

Cependant, dans « ce monde sans issue », celui qui joue à être le « fou du roi de chacun¹⁰ » et qui se sent du côté de la mort ne se débat pas dans une solitude absolue ; ses larmes, son malheur ont un entour, des témoins qu'il invoque :

5. Il le dit explicitement lui-même dans « Notes sur le non-poème et le poème (extraits) », p. 115 : « La mutilation présente de ma poésie, c'est ma réduction présente à l'explication. En ceci, je suis un poète empêché, ma poésie est latente, car vivant CECI j'échappe au processus historique de la poésie. »

6. « Déclaration », p. 45.

7. « Une fin comme une autre ou une mort en poésie... », p. 62.

8. *Ibid.*

9. « Un long chemin », p. 180 et 182.

10. « L'homme agonique », p. 71.

que je meure ici au cœur de la cible
au cœur des hommes et des horaires¹¹

Et, déjà, même si le «bleuissement» d'une meurtrissure existentielle les menace, les mots sont là, future vigueur :

[...] les mots que j'invente
ont leur petite aigrette de chair bleuie¹²

Autre futur salut, la femme aimée, qui permet de «traverser ensemble [...] la déréliction intime et publique¹³» :

alors ta souffrance à la mienne s'amarre [...]
Tu es mon amour dans l'empan de ma vie¹⁴

Puis, *avec* la femme aimée — on pourrait presque dire, en termes religieux, par son intercession —, surviennent les autres, poètes ou non, tous les autres, anonymes compagnons de misère et, bientôt, d'espoir :

je sais que d'autres hommes forceront un peu plus
la transgression [...]
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends
que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi¹⁵

Une deuxième grande étape est alors atteinte, celle du militant :

Je suis un militant comme tant d'autres¹⁶

Cette fois, ce n'est plus la défaillance personnelle du poète (les «trous noirs de [son] esprit¹⁷» par exemple), ni la misère commune qui empêche la poésie, qui la met «en souffrance», mais le combat contre cette misère et ses causes. L'engagement politique prenant logiquement le pas sur l'engagement poétique, le Miron prolétarien, emporté dans la lutte sociale, ne se tait plus par déréliction mais par manque de temps, au nom des vraies priorités (qui font généreusement, altruistement passer le salut collectif avant le salut individuel).

Si quelque chose traverse ce nouveau mur de silence, ce ne peuvent être que les cris et jurons de «La batèche», poésie brute de la plainte et de la rage vaine...

sainte bénite de vie maganée de batèche

... vaine car lui manque encore la connaissance de ce qui est la véritable cause de la souffrance et qui permettra de la combattre : «CECI». Car lui

11. «Ce monde sans issue», p. 44.

12. *Ibid.*

13. «Le quatrième amour», p. 133.

14. «Au sortir du labyrinthe», p. 123.

15. «Avec toi», p. 61.

16. «Un long chemin», p. 183.

17. «Note d'un homme d'ici», p. 170.

manque ce qui va faire qu'avec Miron — parallèlement à d'autres poètes de sa génération, mais avec plus de clarté d'analyse, plus d'implacable netteté — on passe du chant des esclaves de Nabucco au chant des partisans, du gémissement collectif un peu masochiste au sursaut plein d'espoir et à la révolte efficace.

« CECI » — découverte dont *L'homme rapaillé* raconte explicitement et implicitement la genèse — ne tient pas à des traits psychologiques et existentiels personnels, ni même à une injustice économique-sociale subie collectivement et en quelque sorte banalement, internationalement, mais à une situation culturelle, linguistique et donc politique particulière. Miron date cette découverte de 1956.

Avant 1956, sous l'influence de *Cité libre*, il me semblait que tous nos maux provenaient du social. Duplessis, par son blocage, incarnait le mal absolu¹⁸.

Après, il y a la formulation de cette particularité funeste : « j'entendis pénétrer en moi le mot "colonisé" ». Formulation de plus en plus lumineuse, où est à l'œuvre un authentique penseur, faisant son miel de la lecture de Sartre, Memmi, Jacques Berque, Martinet et de quelques autres, et bricolant une théorie de son aliénation avec leurs analyses ou avec ses propres observations au Québec, ou sa propre expérience en France (quand il découvre qu'il n'y a là-bas qu'un mot pour désigner chaque chose — « pont » tout court, non « pont / bridge » — et que l'agencement des mots ne reproduit pas une invisible structure parasite, n'est pas du *traduidu*, selon le terme génial qu'il invente pour l'occasion).

Or ce travail de formulation ne va pas rester extérieur à la poésie, mais va la concerner au premier chef. Si celle-ci reste « en souffrance », c'est que son outil — qui est plus qu'un outil, qui est son être même —, la langue, est atteinte, taradée de l'intérieur, *aliénée*. Et c'est cette aliénation tout autant que la nécessité du recours didactique qui cantonne le poète aux marges de la poésie, qui le condamne au non-poème :

[...] vivant CECI [mon état d'infériorité collectif] j'échappe au processus historique de la poésie¹⁹.

Se découvrant « dépoétisé dans [sa] langue et [son] appartenance²⁰ », il saisit que le combat pour la poésie ne fait qu'un avec le combat pour la langue et pour l'appartenance. Naguère voulu, comme effet d'une provocation romantique, d'une « dérision », ou subi, comme effet paralysant de l'« aliénation délirante », le silence n'est plus de mise. « La littérature n'est pas qu'une expression, elle est aussi un acte. » Publier est « aussi pro-

18. « Un long chemin », p. 180, note 3.

19. « Notes sur le non-poème et le poème (extraits) », p. 115.

20. « Monologues de l'aliénation délirante », p. 78.

bant que l'action politique²¹». La grande découverte de Miron, c'est que la poésie, dans une situation particulière comme celle de l'homme québécois ou, comme il dit par autodérision, du Québécois, est — et doit être — *performative*.

En quel sens? Une des sous-parties de *L'homme rapaillé* joue ici, par son propos et sa forme, par son titre et sa place même, un rôle symptomatique et capital: ce sont les «Notes sur le non-poème et le poème». Par sa place, car, rejeté dans l'édition de 1970 dans la deuxième moitié du livre, dans ce long «Recours didactique» qui semble former un appendice hétérogène, un hors-livre, il a été replacé dans les éditions suivantes au centre même du livre, comme son cœur, comme un fléau entre les deux plateaux d'une balance.

Or ce déplacement est une promotion et cette promotion n'est pas insignifiante. On dirait que Miron, tout en continuant à tenter de faire *mallarméennement* par ailleurs les plus beaux vers possibles, a l'intuition que ces morceaux de prose — de prose serve, on pourrait presque dire: de prose «*damned Canuck*»! — avaient, étant donné les circonstances et étant donné la conception nouvelle de la poésie qu'imposent ces circonstances, la même dignité que les beaux vers estampillés comme tels. Que cette prose, effet de la souffrance ontologique du poète, valait les vers sortis de «souffrance». Prose au demeurant difficile, voire impossible, à distinguer de la poésie proprement dite, car accueillant, au beau milieu de considérations sur le «temps historique» et le «temps biologique», et juste après une phrase psychologico-philosophique sur la manière dont autrui nous apparaît — «Les autres, je les perçois comme un agrégat» —, l'éclat inattendu et superbe d'une image de pure poésie:

Et c'est ainsi depuis des générations que je me désintègre en ombelles soufflées dans la vacuité de mon esprit, tandis qu'un soleil blanc de neige vient tourner dans mes yeux de blanche nuit²².

De même, «Aliénation délirante», sous-titré «recours didactique», est sans ponctuation, comme pour signifier qu'il est beaucoup plus près des audaces formelles des avant-gardes — *Un coup de dés...* de Mallarmé, «Bataille Poids+odeur» de Marinetti, «Zone» d'Apollinaire, la fin d'*Ulysse* de Joyce ou *Paradis* de Sollers — que du tract politique. Du coup, texte qui swingue, texte jazzé, avec des fulgurances d'humour noir et d'ironie féroce, c'est plus un texte d'«écrivain» que d'«écrivain», pour reprendre la vieille distinction barthésienne, ou, si l'on préfère, un texte qui fait vaciller cette distinction, comme il déplace la séparation entre poème et non-poème.

21. «Un long chemin», p. 186.

22. «Notes sur le non-poème et le poème (extraits)», p. 113.

C'est le grand geste livresque, le coup de force littéraire de Miron, jumeau (en même temps qu'effet) du geste, du coup de force théorique et politique qui consiste à faire entrer la réflexion sur les conditions de possibilité mêmes de la poésie, la métapoésie, *dans* la poésie. Par ce double et même geste, Miron change performativement l'acception habituelle du mot « poésie ».

Ceci ne vaut pas seulement pour ces textes « didactiques » déplacés de l'extérieur vers l'intérieur du poème, mais aussi pour les textes du recueil restés en quelque sorte *hors poésie*. Il y a, d'une édition à l'autre — et ce sera encore plus clair (ou plutôt encore plus embrouillé) en 1999 avec la publication de l'œuvre dans la collection « Poésie » de Gallimard (où « Circonstances » ne figurera pas) —, une incertitude sur ce qui fait ou ne fait pas partie de *L'homme rapaillé*. Cette incertitude est symptomatique non seulement d'un projet totalisant, toujours en cours, jamais « définitif », qui prend peu à peu une allure de *Leaves of Grass* (c'est-à-dire de recueil unique enrichi toute une vie), mais du statut même de ces textes et, encore une fois, de la poésie en général.

Car ces textes — « Note d'un homme d'ici », « Ma bibliothèque idéale », « Un long chemin » — sont comme frappés de déclassement sous leur titre tellement révélateur de « Circonstances²³ » : normalement, un écrit « de circonstance » — peut-être pour n'être pas resté assez longtemps « en souffrance » ! — ne saurait avoir le même degré de dignité littéraire qu'un poème comme « Rome », par exemple, qui ne relève pas d'une temporalité pressée et raccourcie, écornée par l'urgence didactique, mais qui prend tout son temps, tous ses temps, fleuretant même avec une certaine idée d'éternité :

À Rome, chacun est dans son siècle
.....
chacun passe son temps dans le temps

Or ces textes, chez Miron, ne sont pas seulement parapoétiques, mais poétiques tout court ; par contagion ou je ne sais comment dire, ils deviennent quelque chose *de* la poésie même, en sont la clé, le mode d'emploi, la réverbération, l'*aura*.

Inversement, des poèmes proprement dits gagnent une force magnifique — et qui leur fait éviter certains travers stylistiques dont nous allons parler — d'être *en même temps*, à leur façon, des « recours didactiques » et des poèmes militants. Ainsi « La pauvreté anthropos²⁴ », premier poème de « J'avance en poésie », qui propose une poésie de la parole ferme, du cri, de la résistance — on pourrait même dire de la Résistance, avec un *r* majuscule,

23. Même chose, évidemment, même s'ils en sont distingués par le sous-titre « De la langue », pour « Décoloniser la langue », « Le bilingue de naissance » ou « Le mot juste ».

24. « La pauvreté anthropos », p. 127.

car Miron est, dans les années cinquante ou soixante, le poète qui est le plus près de l'esprit et de la *voix* de la Résistance française des années quarante, avec sa limpidité didactique, son lyrisme grave, son oralité. Poésie avortée, celle-là, signée de poètes morts trop vite, mais dont passe quelque chose dans les plus célèbres poèmes d'Aragon et d'Éluard, « La rose et le réséda » ou « Liberté ». C'est la poésie qui convenait à mai 1968, qui convient et conviendra à tous les printemps des peuples, cela me parut évident quand j'arrivai tout jeune au Québec, à peine ressuyé des bonheurs, des grenades et des fumées du « joli mois de mai », et quand Georges-André Vachon et Paul Chamberland commencèrent à me parler de Gaston Miron puis à me le faire rencontrer.



Revenons sur le sens premier d'« en souffrance ». On dira que Miron n'est pas le premier à avoir eu, jusqu'au bout, des doutes sur tel ou tel vers et, comme disait l'autre, à « cent fois sur le métier remett[re] [son] ouvrage ». Racine, pour n'en citer qu'un (d'après une lettre de son fils à l'abbé Oliver), avait consacré, à la fin de sa vie, un exemplaire de ses œuvres à ses repentirs, où il avait corrigé un très grand nombre de vers.

Mais Miron est plus dans la *doutance* (selon son très heureux néologisme²⁵) qu'aucun autre, à la fois par tempérament (modeste et aimant la confrontation orale avec autrui — le contraire du narcissisme) et par système : il ne s'agit pas, luxe mallarméen, de « donner un sens *plus pur* aux mots de la tribu », mais tout bonnement de leur redonner *leur* sens, leur simple sens, authentique et commun :

[...] je devins un obsédé, je le suis toujours, du mot juste et jusqu'au bout, de la précision absolue du mot, de la propriété des termes à tout prix²⁶.

Cependant, c'est plus qu'une affaire linguistico-politique. Plus profondément (et presque inconsciemment), c'est toute une conception de la *transparence* de la poésie qui se met ainsi en scène. Où l'on voit le poète élaborer son œuvre, humblement et pour ainsi dire démocratiquement, à livre (et à ciel) ouvert, au vu et au su de tous, un peu comme Francis Ponge nous présentant sa « fabrique ». De là, dans la belle édition de *L'homme rapaillé* en 1994, ces « pages manuscrites » où sont donnés à voir onze poèmes « postérieurs à 1978 » dans l'écriture et avec les ratures mêmes du poète.

Comme si Gaston Miron se résignait d'avance à publier de l'inachevé, de l'imparfait — du *souffrant*. De l'humain. Quel orgueil inhumain ce

25. « Le mot juste », p. 222.

26. *Ibid.* Il ne s'agit pas de rechercher je ne sais quelle « pureté » linguistique, comme certains esprits mal intentionnés ont récemment essayé de le faire croire, mais simplement de se comprendre, tout simplement d'être sûrs qu'*on se comprend* quand on se parle.

serait, en effet, de croire que publication vaut perfection ! Que la poésie peut être autre chose qu'effort et mouvement, agencement provisoire, voire « vanité et poursuite de vent » ? Même le plus haut poème doit assumer un jour ou l'autre sa finitude, son caractère ontologiquement et éternellement *non définitif*. Revenons à Racine, et à son exemplaire corrigé : « Peu de jours avant sa mort, nous dit son fils, par entier détachement d'une réputation qui lui paraissait frivole, il se fit apporter cet exemplaire et le jeta au feu. » Bel exemple de mise en souffrance perpétuelle !

Quel est, chez Miron, l'effet de ce long travail (au sens, presque, où l'on parle du « travail » d'une femme accouchant, au sens aussi des « horribles travailleurs » de Rimbaud) ? Miron est-il un bon poète, un grand poète ? Répondons sans détour. Un bon poète, pas toujours. Un grand poète, oui, *et justement à cause de ce qui l'a parfois empêché d'en être un bon*.

Pas toujours un bon poète. Je risque évidemment ce jugement présomptueux avec toutes les précautions d'usage et en le relativisant d'avance. Qui sait si ce qui me gêne ou nous gêne aujourd'hui, ces apparentes lourdeurs, ces grumeaux de mots, ces empêtrements de métaphores, n'est pas précisément ce qui intéressera la postérité et s'imposera comme la part la plus novatrice du poète ?

Mais après tout, c'est lui qui a tenu à faire savoir que plus d'un vers lui donnait « du fil à retordre ». C'est lui aussi qui dit quelque part « Adieu métaphores dont j'ai fait le tour... » comme pour relativiser soudain l'importance d'une poésie essentiellement métaphorique. Ce qui serait à jauger ici, c'est, effectivement, une sorte de pathologie de la métaphore, du moins d'*hypermétaphorisation*. Ce sont ces cascades de génitifs — « les feuillages / de bulles de hublots de pépites²⁷ », « à grandes embardées de chevreuil de kayak²⁸ » — qui imbriquent l'une dans l'autre à perte de vue, à perte de sens, des zones hétérogènes et hétéroclites de réalité, ou bien ces curieux redoublements de substantifs, à valeur superlative (comme dans l'expression « un dur de dur ») ou biblique (« la chair de ma chair »), mais qui, chez Miron, plus qu'une hyperbole en gloire, plus qu'un lyrisme de l'amour extrême, semblent dénoter un piétinement sémantique, une tentative métaphorique qui fait long feu, la lourde retombée sur lui-même d'un mot qui ne parvient pas à s'arracher à sa terrienne ou prolétarienne littéralité : « ma peau de peau », « mes yeux de z-yeux », « ma tête de tête », « le dernier forçat de forçat », « dans un autre monde du monde²⁹ ».

Mais, le plus fragile, ce sont sans doute ces associations de concret et d'abstrait, sortes de profiterolles verbales, du genre : « les vertiges sucrés

27. « Et l'amour même est atteint », p. 76.

28. « En toute logique », p. 152.

29. Respectivement p. 40, 42, 149 (*bis*) et 141.

des euphories», «le déferlement des compassions noueuses», «les tourbillons des abattis de nos colères», «ses épis de frisson», «la démence atteint les plus hauts gratte-ciel», «demain nous empoigne dans son rétroviseur», «à travers les tunnels de son absence», etc.³⁰

Il est vrai — et ceci oblige à nuancer immédiatement le diagnostic — que des traits verbaux identiques ou à peine différents peuvent, dans certaines configurations, donner miraculeusement de très beaux vers : le redoublement («et dans l'ombre de l'ombre de chaque nuit³¹», «tu es belle et belle comme des ruses de renard³²»), non moins que les profite-roles d'abstrait et de concret («mémoire sans tain³³», «nos deux siècles de saule pleureur dans la voix³⁴»).

Ces vers miraculés s'ajoutent à la liste des *incontestables* beaux vers de Miron, venus d'une syllepse («un visage enneigé de hasards et de fruits³⁵») ou d'un néologisme («à travers cette absence je me désolleille³⁶»), d'une image vive,

avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint³⁷

lumière emmaillotée de crépuscule³⁸

d'une vision simple et fulgurante,

il fait nuit dans la neige même
les maisons voyagent chacune pour soi³⁹

c'est l'aube avec ses pétilllements de branches⁴⁰

d'une énonciation cosmique ou prophétique,

tu te lèves, tu es l'aube dans mes bras⁴¹

le monde entier sera changé en toi et moi⁴²

Ainsi va la poésie mironienne, tantôt plutôt sonore (avec ses rythmes de câleur),

en petits élans de kayak en descente et culbute et cascade et toboggan⁴³

30. Respectivement p. 71, 97, 84, 122, 154, 50 et 72.

31. «L'ombre de l'ombre», p. 132.

32. «Nature vivante», p. 152.

33. «Notes sur le non-poème et le poème (extraits)», p. 114.

34. *Ibid.*, p. 112.

35. «La marche à l'amour», p. 52.

36. «Poème de séparation 2», p. 59.

37. «Après et plus tard», p. 124.

38. «La pauvreté anthropos», p. 127.

39. «Le vieil Ossian», p. 147.

40. «Monologues de l'aliénation délirante», p. 79.

41. «La marche à l'amour», p. 51.

42. *Ibid.*, p. 54.

43. «L'ombre de l'ombre», p. 132.

tantôt plutôt visuelle, au plus près des couleurs des peintres fauves ou de Delaunay,

bariolée avec tes robes aux couleurs
de perroquets bizarres
lieu d'arc-en-ciel et de blason
tempête de miel et de feu [...] ⁴⁴

assumant le plus souvent son « allégeance post-surréaliste ⁴⁵ », mais pouvant retrouver des échos plus anciens, où le grand lyrisme eschylien du *Prométhée enchaîné* semble s'associer à la gravité rilkéenne des *Élégies de Duino* pour aboutir à une émouvante pitié collective :

les vents qui changez les sorts de place la nuit
vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires
vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
vents ameutez-le, et de vos bras de fleuve ensemble
enserrez son visage de peuple abîmé, redonnez-lui
la chaleur
et la profuse lumière des sillages d'hirondelles

Oui, Miron est un grand poète. Le paradoxe que je voudrais redire en terminant, c'est qu'il ne l'est pas seulement à cause de ces beaux vers-là, mais au moins autant à cause des plaintes et des analyses que lui inspire son empêchement personnel et collectif d'en faire davantage, *de n'avoir pas que cela à faire* — plaintes tantôt amères et ironiques, tantôt rageuses et accusatrices ; analyses implacables comme un étau, lucides comme le petit matin, dures comme l'os —, bref à cause *de tout ce qu'il a inscrit de non-poème (d'apparemment non-poème) dans le poème*.

Loin d'être la part blette, inaboutie, honteuse de cette poésie en gestation, c'en est la meilleure part, la plus vive et originale, le vrai ton personnel de Miron, sa vraie marque de fabrique, ce qu'il a apporté à la poésie et, d'une façon plus générale, à la littérature, à l'expression des idées.

Ce n'est pas le non-poème, c'est le poème même ou plutôt la poésie même, qui est *mouvement, absorption* gourmande de langages toujours nouveaux (comme Apollinaire fait entrer le journal, les affiches ou la conversation dans le poème).

Sa poésie, il le dit à l'orée même de *L'homme rapaillé*, est comme « une maison qui s'est faite en son absence ⁴⁶ », c'est-à-dire en quelque sorte malgré lui, presque à son insu, à son corps défendant. Elle s'est faite comme poésie alors même qu'il avait d'abord cru *que ce n'était pas de la poésie*, que c'était l'effet d'un empêchement à être poète. Comme Christophe Colomb croyant arriver aux Indes et découvrant l'Amérique.

44. « En toute logique », p. 152.

45. « Un long chemin », p. 181, note 5.

46. « L'homme rapaillé », p. 15.

Comme le vilain petit canard ne comprenant d'abord pas qu'il est un cygne. On ne fait jamais ce qu'on croit.

Avec lui le sens du mot « poésie » bouge, assemble nouvellement ses sèmes, se rapproche originalement de son pôle oral, de son pôle tremblé, de son pôle actif et de son pôle collectif, du côté brut de la formation ou de la reformation de la langue, plutôt que de son pôle écrit, marmoréen, passif et solitaire, de la vibration raffinée ou de la subversion de la langue.

Dans cette transformation de la poésie *en général*, eut-il des prédécesseurs? Peut-être du côté des littératures nationales commençantes ou recommençantes, avec leur fragilité, leur lyrisme angoissé, leur prosélytisme performatif (cherchant à prouver le mouvement en marchant, à justifier une autonomie linguistique et politique par l'édification même du poème). On pourrait penser à Frédéric Mistral écrivant en provençal. Mais l'analogie, à peine esquissée, paraît abusive. Miron n'écrit pas dans une petite langue un moment éteinte et qui renaît, ou dont la littérature existe à peine. Il écrit, à l'écart, au loin, en état de danger mortel, certes, mais dans une grande langue et qui est celle d'une des plus importantes littératures du monde, en recul, peut-être, mais globalement vigoureuse encore. Il écrit comme l'enfant perdu, l'enfant sauvage égaré dans la jungle, d'une famille puissante et nombreuse. On pensera donc plutôt, plus près de nous, à Césaire et à Senghor. Eux aussi ont fait parler la poésie de ses conditions de possibilité ou d'impossibilité. Mais, eux, avec une langue non gangrenée : lui seul, Miron, aura eu, en sus, à traiter du cancer d'une langue aliénée par une autre. Il n'y a, après tout, peut-être pas de précédents. Les « nègres blancs d'Amérique » ne seront jamais exactement comparables aux « nègres » noirs (ou jaunes) d'hier ou d'aujourd'hui. En revanche, ils auront, qui sait? de plus en plus de frères dans l'avenir. Hélas, oui, de plus en plus. L'« Archaïque Miron » aura peut-être été « Miron l'Anticipateur » ou « Miron le Clairvoyant ». Plût au ciel qu'il ne le soit pas comme le fut Cassandre, mais comme le Phénix, qui renaît perpétuellement de ses cendres.

Rutebeuf et Miron : contemporains ?

L'amour est morte

JEAN MARCEL

DANS UN TEXTE en prose, sans doute commandé par Radio-Canada, en tout cas assurément lu sur les ondes le 16 septembre 1961, et publié pour la première fois dans l'édition *princeps* de *L'homme rapaillé* (1970), sous la rubrique « Circonstances », l'intellectuel déjà célèbre qu'était Gaston Miron faisait part de ses œuvres et auteurs de prédilection sur un mode à la fois lyrique et personnel : une « Bibliothèque idéale », comme le dit le titre donné à ce texte. Il convient de s'arrêter sur la première de ces préférences, d'abord parce qu'elle est la première dans l'ordre du texte, mais surtout parce qu'elle semble avoir été du même coup d'une importance capitale, d'après ce qu'en révèle le poète, qui en fait presque une provocation ; elle est en tout cas inattendue puisqu'il s'agit d'un poète qui, s'il n'est pas inconnu de nom, est du moins peu lu, peu accessible : Rutebeuf.

Ce poète-ménestrel (donc à la fois poète et musicien) vécut au XIII^e siècle, entre des dates mal certaines ; quoi qu'il en soit, il est en pleine activité littéraire vers le milieu de ce siècle qui marque l'essor et l'apogée de la civilisation médiévale urbaine, du moins en France. Rutebeuf était champenois de naissance mais passa la plus grande partie sa vie de poète, ou peu s'en faut, à Paris. Il peut même être tenu, dans l'ordre des temps, pour le premier poète parisien.

Ce qu'en dit le poète québécois montre à souhait que Miron avait, comme il en a fait preuve en maints domaines, une connaissance de première main de ce dont il parlait. Il connaissait Rutebeuf par davantage que ces vers mis en chanson par Léo Ferré et qui l'ont rendu du moins *connaissable* par nos contemporains.

Les propos de Miron sur Rutebeuf occupent deux des sept pages que totalise le texte ; une page unique pour chacun des trois autres auteurs évoqués (en l'occurrence Du Bellay, Éluard, André Frénaud, tous poètes) : c'est dire le statut privilégié que le poète Miron accorde au poète du Moyen Âge. D'ailleurs, résumant tout, il le dit en une phrase péremptoire : « Il est le premier grand poète lyrique personnel de notre langue ¹. »

Mais c'est surtout à cause de ressemblances repérées entre leur destin respectif que le Québécois confère ainsi la première place au Champenois. Les thèmes et caractéristiques avoués : la misère (physique et morale), un certain engagement de l'œuvre dans le destin collectif (contre les pouvoirs et la hiérarchie ecclésiastique), l'opposition à la poétique déjà traditionnelle des poètes courtois (trouvères et troubadours). Voyons ce qu'il en est.

S'il est surtout célébré pour ce que les éditions placent d'ordinaire sous la rubrique du « lyrisme personnel », Rutebeuf, il ne faut d'abord pas l'ignorer, est l'auteur d'une œuvre aussi diverse qu'abondante où les vers proprement lyriques n'occupent qu'une infime surface. Une *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, une pièce de théâtre (le *Miracle de Théophile*), une bonne quantité de poèmes pieux, surtout à thématique mariale (l'*Ave Maria*, la *Chanson de Notre-Dame*, les *Neuf joies de Notre-Dame*, etc.), des poèmes de circonstance évoquant les croisades (la *Complainte de Constantinople*, la *Chanson de Pouille*, la *Complainte d'Outremer*, etc.), une quantité considérable de poèmes pamphlétaires (la *Complainte de Guillaume de Saint-Amour*, la *Discorde de l'université et des jacobins*, la *Chanson des ordres*, etc.), un monologue de saltimbanque (le *Dit de l'Herberie*), des parodies d'ouvrages connus (la *Métamorphose de Renart*, *Brichemer*, etc.), des fabliaux (le *Testament de l'âne*), des poèmes divers (le *Dit des cordeliers*, le *Dit des béguines*, etc.) composent finalement une œuvre complète totalisant plusieurs dizaines de mille vers.

De cet auteur immense, Miron ne retient à vrai dire que le poète éminemment lyrique (c'est bien son droit), auteur de la *Complainte*, du *Mariage*, de la *Pauvreté*, du *Repentir*, de la *Paix* ; et Miron de ne citer que trois de ces poèmes ; plus deux autres qui ne font décidément pas partie de cet ensemble. Car il est de coutume, dans certaines éditions courantes, de voir figurer parmi les poèmes dits personnels, certains textes (les *Ribauds de Grève*, le *Dit d'Aristote*) dont le sujet est assez proche de la thématique des poèmes de la misère, mais dont les vers ne font nullement figurer le poète comme tel — ce qui est une condition du lyrisme ; aussi ne devraient-ils pas être comptabilisés dans le lot des poèmes lyriques proprement dits. À l'inverse, il advient parfois qu'en certains poèmes d'un type

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996, p. 189-190. Dorénavant, après chaque citation, le numéro de la page sera indiqué entre parenthèses.

tout à fait différent, le poète malheureux intervienne, s'apitoyant sur son sort de poète (tel dans l'*Ave Maria*, ou dans le prologue de la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*).

Pour être tout à fait complet, il faut signaler que si Rutebeuf est à raison considéré comme le premier *grand* poète personnel, il n'est pas le premier tout court. Au début du même siècle, un autre poète, Jehan Bodel, avait pour la première fois dans l'histoire fait intervenir des éléments de sa vie privée dans la matière de son poème ; auteur, tout comme Rutebeuf, d'une grande diversité d'œuvres (dont une pièce de théâtre, une chanson de geste, des poèmes courtois, etc.), il avait, devenu lépreux vers 1210, introduit dans un poème (le *Congé*) un événement de sa vie intime, cette lèpre qui le rongait et allait bientôt l'isoler de la société. Ce que Bodel donc n'avait fait qu'incidemment, Rutebeuf le fera systématiquement, devenant ainsi vraiment ce que Miron affirme qu'il est : le premier des poètes maudits...

Miron estime en premier lieu que Rutebeuf retient toute son attention et toute son affection à cause, précisément, de « cette misère qui me ressemble » (p. 188). Le poète du XIII^e siècle, en effet, institue comme matière de ses poèmes personnels des événements de sa vie : son mariage récent avec une femme de cinquante ans, qui de surcroît le bat lorsque d'aventure le ménestrel rentre à la maison sans avoir gagné assez de ses tournées dans les rues de Paris. Et Miron d'évoquer aussi tous les autres malheurs du poète : il perd un œil, son cheval se casse une jambe, son logeur lui réclame ses dus de loyer, ses amis le fuient parce qu'il est devenu indigent, un enfant lui vient, augmentant ses charges. Qu'en est-il véritablement ? Nous savons d'emblée que nous ne savons rien de bien précis par les archives sur la vie réelle de Rutebeuf, si ce n'est ce qu'il en dit lui-même dans ses poèmes... Ces aveux évoquent-ils une vérité quelconque ? On peut en douter quand on se rend compte qu'ils prennent tous à rebours, point par point, des thèmes de la grande tradition poétique courtoise : la dame inaccessible des troubadours devient une femme hors d'âge (pour l'époque), le cheval malade évoque le chevalier. Mais comment donc Rutebeuf aurait-il possédé un cheval s'il était si pauvre ? Le cheval est signe de richesse, et seul un homme de chevalerie pouvait en posséder un. Cet idéal courtois de l'amour éthéré (platonique) ne devait en aucun cas aboutir au mariage ; or, Rutebeuf dit non seulement s'être marié mais avoir aussi donné naissance à un enfant. Voilà bien contredite toute la thématique courtoise, qui en ce milieu du XIII^e siècle se trouve épuisée : il n'y a plus de trouvères, ni de troubadours au-delà de cette époque ; la courtoisie devra être ressuscitée (précisément parce qu'elle était morte) au XIV^e siècle (et maintenue au XV^e) par une nouvelle lignée de poètes (Guillaume de Machaut, Christine de Pisan, Eustache Deschamps et, plus

tard, Ronsard et la Pléiade en pleine Renaissance). Et qu'en est-il dans la forme, qui révèle bien davantage le propos réel de Rutebeuf? On sait que toute la poétique courtoise était fondée sur ce que l'on appelle « le début printanier », tout poème courtois devant dès ses premiers vers évoquer le printemps, les oiseaux, la floraison nouvelle. Or, Rutebeuf est justement célèbre en ses images pour avoir renversé ces thèmes obligés et faire des saisons « mortes » (automne, hiver) le lieu privilégié de sa poétique : « Vers le temps qu'arbre s'effeuille / qu'il ne reste aux branches feuille » (*la Grièche d'hiver*) ; « Les arbres dépouillent leurs branches » (*les Ribauds de Grève*) ; « En l'an soixante / Quand les arbres s'effeuillent et que les oiseaux ne chantent plus (*le Mariage*) » ; « Ce sont amis que vent emporte / Et il venait devant ma porte » (*la Complainte*) ; etc.

Rutebeuf est donc tout occupé à renverser les formes attendues de la thématique courtoise : il est normal que pour y parvenir tout à fait il ait inventé toute cette thématique (la maladie, la pauvreté, la femme de cinquante ans, etc.) pour retourner de l'intérieur les thèmes traditionnels de la poétique courtoise.

Quant à l'engagement, dont Miron fait une raison primordiale de chérir particulièrement le poète du XIII^e siècle, on verra qu'il est pour le moins ambigu. Rutebeuf est, en effet, le premier poète dont le métier devient un gagne-pain difficile, qui lui a fait maintes fois frôler cette misère dont font du moins état certains de ses poèmes. On vient de voir ce qu'il en pouvait être. Avec l'essor des villes était apparue une économie monétaire sans précédent, favorisant en quelque sorte l'émergence d'un nouveau type de pauvreté. Non point qu'il n'y eût pas de pauvres dans les temps antérieurs à l'apparition des villes, mais cette pauvreté était le plus souvent le fait de la nature, des mauvaises récoltes, des intempéries, des saisons. Or, voici que la ville appelle en son sein des types nouveaux de travailleurs destinés à ne récolter la plupart du temps que les miettes de cette nouvelle manne qu'est la monnaie ; ils en deviennent les laissés-pour-compte, donnant naissance à une véritable classe de pauvres : les mendiants.

La pauvreté occupe ainsi dans la nouvelle civilisation urbaine un tel statut qu'on verra au début du siècle (entre 1210 et 1220) naître un idéal évangélique précisément fondé sur cette pauvreté devenue vertu capitale du salut : les ordres mendiants (franciscains, dominicains, carmes, trinitaires, etc.). À l'encontre du monachisme antérieur, fondé essentiellement sur le mode de production agraire (abbayes de cisterciens, de bénédictins, etc.), les ordres mendiants s'installent dans les villes pour être au plus près des pauvres et de la pauvreté nouvelle, ne vivant eux-mêmes que de dons plutôt que de productions. Or, Rutebeuf, après avoir, en un seul poème (son premier, de 1246), fait l'éloge des cordeliers (franciscains), passera le reste de sa carrière de poète-pamphlétaire à lutter contre eux et tous les

autres ordres de mendiants. Le prétexte en était leur installation progressive dans les chaires universitaires, principalement à Paris, où ils dispensaient un enseignement gratuit, et où le clergé traditionnel (séculier) voyait d'un mauvais œil l'arrivée de ces trouble-fête, souvent tenus d'ailleurs pour hérétiques. Un des maîtres de Rutebeuf, Guillaume de Saint-Amour, a été l'un des meneurs de cette campagne séculière contre les ordres mendiants que l'on accusait de tous les vices, et Rutebeuf (par fidélité sans doute) l'a suivi... Les querelles ont fini par donner lieu à de véritables bagarres rangées (avec morts et blessés) dans le monde de l'université (1250-1259), qui a dû fermer ses portes pendant quelques années, du moins transporter ses activités en province, notamment à Orléans. Les mendiants étant plutôt dans l'ordre progressiste, sinon révolutionnaire, des temps nouveaux, on ne peut pas considérer que Rutebeuf se soit retrouvé du bon côté... Eu égard aux temps et aux enjeux, sa position était pour le moins *réactionnaire*... S'il a été si ennemi de la royauté, c'est essentiellement parce que Louis IX (saint Louis) était devenu le protecteur de l'idéal des mendiants, dont il s'était par ailleurs largement entouré.

Ainsi en est-il aussi du parti pris de Rutebeuf en faveur des croisades contre les Infidèles, alors qu'il encense ces grands départs pour l'Orient et compose maintes plaintes sur les grands seigneurs (bienfaiteurs pressentis du poète) qui y ont laissé leur vie ou leur liberté... Rutebeuf engagé, assurément, mais encore là du mauvais côté... Qu'il ait, comme dit Miron, fustigé les richesses de l'Église, on n'en doute pas ; mais ce sont celles des mendiants qu'il dénonce, jamais celles du clergé séculier, dont était son maître Guillaume de Saint-Amour...

Contrairement, donc, à ce que livrerait une lecture facile de son œuvre, on se rend compte que Rutebeuf a passé son temps à ne louer que les grands, susceptibles de le protéger et de le nourrir. Un peu mendiant malgré lui, ce cher Rutebeuf. Ainsi de l'élection du pape Urbain IV (1261) qu'il célèbre : celui-ci était originaire de Troyes en Champagne, patrie de Rutebeuf, et s'était souvent montré hostile aux ordres mendiants, lesquels, comme par hasard, osaient dans leurs sermons conspuer Rome pour sa puissance et ses richesses. Aurait-on donc toujours envie de suivre le poète, fût-il indigent comme il le dit et s'en plaint ? Sympathique tout de même... Et grand poète...

Mais, quelle que fût la bonne connaissance qu'avait Miron de l'œuvre de Rutebeuf, il n'était pas en mesure de mettre en doute le caractère obvie du texte ; ce qui vient d'en être dit ne recueillerait peut-être même pas totalement l'assentiment de la communauté des médiévistes. Quoi qu'il en soit, Miron aimait Rutebeuf pour ses qualités de poète : « Comme poète, j'aime la voix de Rutebeuf, unique et émouvante » (p. 189). Voilà la vraie raison. En vérité, si l'on relit l'œuvre du poète québécois pour y chercher

quelque trace de cette prédilection, que trouve-t-on? Que Miron, dans ses poèmes d'amour (et presque tous ses poèmes en sont) est en fait, de façon beaucoup plus manifeste, l'héritier direct des troubadours. Je me permets d'évoquer nos rencontres où il ne manquait jamais de me citer un vers du premier des troubadours, Guillaume de Poitiers (1071-1127), qu'il affectionnait particulièrement, au point de m'avouer qu'il s'agissait sans doute, pour lui, du plus beau vers de toute la poésie (et de me le citer en occitan, s'il vous plaît):

Farai un vers de dret nien
(trad.: Je composerai un poème de tout à fait rien).

Idéal déjà tout flaubertien, me précisait-il chaque fois.

Celui qui avait fait du silence même une composante majeure de son œuvre, connaissait à fond ce secret de toute poésie qui mène vers le néant (*nien*).

S'il y a donc quelque ressemblance avec Rutebeuf, elle est dans la plainte sur le labeur de poésie, là où le poète médiéval se plaint, en jouant sur la fausse étymologie de son nom (beuf / bœuf), de travailler péniblement à ses vers:

Or dira l'en que mal se prueve
Rustebuef qui rudement oeuvre (*Mariage*, v. 45)
(trad.: Or l'on dira qu'il fait malepreuve / Rutebeuf qui rudement œuvre).

Il y revient maintes fois (cinq ou six en tout dans les poèmes les plus divers) pour dire que son nom le destine à travailler comme un bœuf. Il faut entendre là comme l'écho lointain de l'un des plus beaux vers de Miron:

j'avance en poésie comme un cheval de trait (p. 146)

Les deux poètes se rejoignent, en vérité, par là où l'on s'y attendrait le moins: l'effort poétique, la poésie comme misère. Et pour le reste, entre Miron de Québec et Rutebeuf de Champagne, que le premier daigne appeler si tendrement « Cher Rutebeuf, mon contemporain » (p. 188), on vient de voir qu'il n'y a plus qu'à déclarer forfait et que « l'amour est morte... »

« Le poème refait l'homme »

PAUL CHAMBERLAND

L'œuvre du poème, dans ce moment de ré-appropriation consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme.

« Notes sur le non-poème et le poème »

L'ŒUVRE de Gaston Miron pose inévitablement un problème de réception pour ses contemporains : l'homme, dans sa posture, ses gestes, sa voix, son discours, son action, bref par sa forte présence « sur la place publique », n'aurait-il pas fait écran au poète ? Chose certaine, il aura incarné et illustré de manière exemplaire le sentiment d'appartenance à une humanité, à un pays, au site natal de cette humanité. À tel point que sa disparition a entraîné des funérailles nationales. Le deuil d'un tel homme nous aurait rassemblés en une émotion unanime, limpide.

Il est patent que Miron s'est engagé à fond dans la prose du débat public. « Je me fais publiciste et propagandiste », écrit-il dans ses « Notes sur le non-poème et le poème ¹ ». Ce discours-là, de l'homme, était délibérément dialogique, polémique, « dialectique » — « didactique ». En toute occasion, l'homme recherchait, et vivement, une interlocution dont l'enjeu était politique. Du coup, il faisait siennes les règles d'un discours commun. Nous avons entendu, nous entendons encore ce discours ; nous

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1994, p. 118. Dorénavant, pour simplifier, j'indiquerai la page, après chaque citation de l'œuvre, entre parenthèses.

le parlons. Mais qui parle en lui? Tout ce réseau de représentations, de stratégies argumentatives, de mouvances affectives n'est-il pas à la fin attribuable à un anonyme, qui se dérobe sous un entre-nous familier? Comment alors ne pas soupçonner que, lorsque nous croyons entendre la poésie *de cet homme-là*, c'est celui de l'anonyme que nous « recevons » et reproduisons? Et que nous mettons à notre insu dans la bouche du poète tout un tissu d'idéologèmes colportés par tout un chacun dans l'irresponsabilité de la *non-signature*. Certes, ces mots de tous ont aussi passé ses lèvres puisque le militant débattait ferme dans le milieu de l'*interlocution* publique.

Je ne me propose pas de poser ni de résoudre ce problème-là : savoir qui parle dans le discours de l'anonyme. Je m'inquiète par contre de l'*inclination*, aussi irrésistible qu'elle passe inaperçue, qui porte à substituer un tel discours à celui, irréductiblement singulier, du poète. Or, dans la poésie plus que partout ailleurs, cette singularité qui parle, loin de s'autoriser d'un principe d'exception qui la confinerait dans « les parallèles de ses pensées » (p. 84), « refuse un salut personnel et transfuge » (p. 79). Mais elle n'en demeure pas moins, intrinsèquement, un pressant appel à d'autres singularités, fût-ce dans la « dérision » : « j'écris, j'écris, à faire un fou de moi / à me faire le fou du roi de chacun » (p. 71). À son tour assigné à la partition du poème, chacun n'est-il pas de ce fait provoqué à entendre le poème comme tout à la fois ce roi et ce bouffon qui dédaigne souverainement, la tenant pour indigne d'un homme avançant à visage découvert, l'abdication de la propre parole qu'il est au profit d'un discours anonyme, *qui ne répond pas de soi*? Et n'est-ce pas trahir, en une insigne vulgarité, la parole de celui qui a « mal en chacun de nous » que de traduire, sans même savoir ce qu'on fait, « Nous te ferons, Terre de Québec » en « Le Québec aux Québécois! »?

Rebrousser chemin en deçà de la *doxa* mironienne, entendre les poèmes de Miron en faisant taire la rumeur qui en gâte l'écoute, l'entreprise, j'en suis persuadé, n'en peut qu'être malaisée pour les contemporains du poète. Je ne considère pas ici le problème de la réception « idéologique » selon l'angle de la théorie du discours social (dont je reconnais l'intérêt et la fécondité²). L'approche que je propose est la suivante : laisser le poème s'entendre en sa diction comme énonciation d'un sujet singulier, par posture réfractaire aux présupposés d'un discours commun. Toutefois l'écart singularisant, grâce auquel un poète assume la responsabilité de son dire,

2. Quelques ouvrages illustrent particulièrement une telle approche : celui de François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1993; celui de Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, « L'Univers des discours », 1992. Également, l'ouvrage de Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

s'inscrit moins sur le plan de « contenus » ou de « signifiés » que dans toutes marques d'une *voix signifiante* qui, en son rythme et sa syntaxe, éprouve la teneur, la charge et la portée de chaque mot aussi bien que du rapport des mots entre eux et ce, de telle sorte que pas un n'échappe à la rigoureuse exigence d'un dire vrai : un poète n'est tel que de payer sans compter de sa personne et de son corps. Telle est la poétique du poème, que nulle politique ne subordonne, quoi qu'il en soit, par ailleurs, de sa légitimité ou de sa nécessité.



Tout poème, d'abord, n'est tel que de « faire » ce qu'il dit. Ainsi porte sa signifiante. On s'en rend compte, *a contrario*, quand il y parvient mal, ou pas du tout : c'est médiocre, un mauvais poème. Une poéticité ostentatoire, ou l'à-peu-près de qui laisse passer du convenu. Tout énoncé autre que poétique serait bien sûr un mauvais poème : rien à redire à cela puisqu'on n'en attend pas de teneur poétique. Mais tout autre chose, qui passe à travers les mots, happé par la référence, laquelle refile, l'air de rien, les syntagmes figés d'un discours commun. Il arrive par contre, parfois, qu'on remarque, au cours d'une conversation, telle suite de mots tout juste prononcés pour la déclarer « poétique ». C'est qu'alors ce qui a été dit est retourné en son dire et y vibre pour lui-même, distrait de l'attention portée au seul signifié. De l'inattendu, qui surprend, inquiète ou réjouit. Cet excédent du signifiant sur le « message » (comme on dit) « gêne » le cours « normal » de l'interlocution, qu'on apprécie ou non pareil accident de parcours. Une belle image, une heureuse tournure, ou encore la « musicalité » des mots : voilà ce qu'on dit alors pour dissiper le peu de pertinence de ce bloc erratique de langage. L'excédent du signifiant ne serait donc qu'« écart » toléré parce qu'« ornement » — superfétatoire à l'évidence puisqu'il n'inquiéterait en rien la substance d'un signifié, tenue pour inchangée.

Que dans n'importe quel discours surgissent à la dérobée, comme par inadvertance, des bouts d'énoncés « poétiques », voilà qui révèle tout de même cette propriété qu'a le langage de dire ce qu'il signifie, en tirant parti de tout ce qu'il met en mouvement et en acte comme corps, comme souffle, comme voix. En une saturation optimale de cette chair qu'est le signifiant : dans des agencements tout à la fois et indissociablement phonématiques, rythmiques, syntaxiques et tropologiques. Tel est le « faire » du poème, lui entièrement occupé à cette incartade heureuse et têtue. Ce faire n'est pas de la musique écervelée, mais un dire : un *signifier* ; et il l'est d'un sujet, qui dit ce qu'il a à dire. Il y a cette tension maximale du sujet formant son dit depuis tous les affluents, depuis toutes les propriétés du

langage. Depuis les plus infimes variations de la signifiante en travail jusqu'à parfaite résolution dans le seul énoncé juste³.

N'en doutons pas et voyons là une implacable exigence de vérité : le dire poétique ne s'obtient que d'un sujet qui s'éprouve tout entier dans son être de manière à ce que rien en lui n'y fasse obstacle. Pareille épreuve a pour condition comme pour effet de mettre en quelque sorte hors d'usage toute façon d'être dans le langage ou d'interrompre tout discours qui reproduit non pas tellement les énoncés courants (à plus ou moins forte teneur doxique) que l'illusion d'être en présence du seul signifié — dans l'ignorance ou l'oubli du corps signifiant qui le porte, ainsi voué aux automatismes et à la stéréotypie. Ce faisant, le sujet rompt carrément avec ce « consensus » qui régit la socialité du discours, la « communication » comme on dit. Ce n'est pas qu'il veuille faire obscur, il entend autrement le langage, qu'il redonne à entendre au risque du malentendu (qu'il faut assumer) ou du confinement dans l'idiolecte (qu'il y a certes lieu d'éviter alors même qu'un dire porté vers l'impensé sous le convenu risque de s'y enliser). Le poète ne peut reconnaître la véracité de son dire qu'en s'éprouvant dans cette étrangeté du singulier qui se fraye un passage depuis le plus intime de son être : il en est le témoin assigné. Le dire vrai du poème n'est « communicable » qu'en portant témoignage de cette façon du singulier — à l'adresse d'autres singularités qui, consentant à la même épreuve, peuvent s'entendre en un langage commun dont la « norme d'usage » est d'abord d'humanité en ce qu'elle écarte comme faux tout ce qui contreviendrait à la reconnaissance de l'unicité de chaque homme. Précaire, risquée en toute absence de preuves, par là sujette aux malentendus, la vérité poétique n'a pour appui et « critère » que son « faire » prescrivant les nécessaires conditions de sa signifiante⁴.



3. Ces considérations s'inspirent largement de la conception de la poésie de Henri Meschonnic. Je cite à l'appui deux passages de *La rime et la vie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1989 : « [...] le rythme, la prosodie, toute cette physique subjective et culturelle du langage fait et montre autant qu'elle dit qu'il n'y a pas de son, pas de sens dans le langage comme activité du discours. [...] Mais le discours est un signifiant continu, selon une multiplicité de modes de signifier. » (p. 205) ; « Le rythme comme mouvement du sujet est un avènement du sujet. Le sujet ne lui préexiste pas. Rien n'est garanti. Ni su d'avance. Le rythme est donc une permanente non-coïncidence à soi en même temps qu'une rencontre. » (p. 344)

4. Michel Jarrety, dans « Sujet éthique, sujet lyrique » (dans Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996), écrit : « La parole ne devient impersonnelle qu'au moment où la poésie se fait vérité, dans le dépassement du sujet qui l'exprime. Mais pour que celui-ci l'énonce et qu'elle devienne poème, pour que l'expérience intérieure puisse trouver son accomplissement extérieur, le poète doit précairement s'installer à sa propre limite dans le difficile maintien du dedans, tout ensemble, et d'un dehors possible [...] » (p. 133)

Dans une lettre à Claude Haeffely, datée de 1956, Miron écrit : « il me semble que je reviens toujours d'un très long voyage je ne sais où, où ça ténèbre, où ça pagaie, tour à tour naufragé, sain et sauf, de nouveau emporté, encore revenu⁵. » Il prie aussitôt son correspondant d'« écouter » un bout de poème de cinq vers, dont on reconnaît aussitôt qu'ils forment une version antérieure des deux premières strophes de « Pour mon rapatriement » tel qu'on le lit dans *L'homme rapaillé*. La facture du quatrième vers est identique à celle de la version définitive, à cette différence près que cette dernière propose deux vers (je signale la coupe entre crochets) : « je n'ai jamais voyagé [/] vers autre pays que toi mon pays ».

Miron, c'est bien connu, remaniait sans cesse ses poèmes et, même si les retouches sont moins importantes après la première édition de *L'homme rapaillé* en 1970⁶, il signalait encore dans la dernière édition une quarantaine de « vers en souffrance ». Je ne peux m'empêcher de penser que cette inlassable révision d'un ensemble somme toute fort peu nombreux de poèmes témoigne d'un souci jamais apaisé d'éprouver le dire poétique. Voilà une invitation à prêter la plus vive attention à la diction telle qu'elle s'inscrit dans l'énoncé et, par conséquent, aux faits d'énonciation qu'on y retrace — pointant vers le sujet engagé dans ce dire. Un mouvement inquiet, d'incessantes allées et venues, les hauts et les bas d'un « voyage » épuisant, néanmoins sans cesse repris par un marcheur infatigable, acharné : tel me paraît être la caractéristique majeure de la diction du poème mironien — de son faire mobilisant tout le corps, rythmique et syntaxique, du poème.

Marcher, dire : le mouvement de la marche fait la scansion du poème de Miron. Le dire est un marcher, le marcher donne son pas, sa tournure et son allure au dire. « Je n'ai jamais voyagé / vers autre pays que toi mon pays ». Le pas est allongé, déterminé ; le souffle est ample. Une pause isole d'abord un segment, ralentit le mouvement d'avancée pour en signifier le suspens d'un seul coup de voix : un vers. Le marcheur est en route depuis toujours et ne perd pas de vue sa lointaine destination, disant, d'un pas redoublant un pas, le retour vers le proche, le natal. Et le disant dans la familiarité d'une adresse, qui est autant de connivence que de sollicitude.

« Je veux que les hommes sachent que nous savons » (p. 79). Dans ce vers, extrait de « Monologues de l'aliénation délirante », on ne trouve pas trace, sur le plan du signifié, de l'isotopie de la marche. Elle s'y inscrit pourtant, et de manière nette, dans le signifiant : trois verbes monopolisent l'accentuation, trois pas suffisent à tracer un méridien. Un homme fermement

5. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 47.

6. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970.

résolu se porte à la rencontre de ses semblables en même humanité, pour rendre témoignage au grand jour de l'humiliation des siens et de l'épreuve de vérité qu'elle appelle au nom de la commune humanité des peuples.

Qui entend les poèmes accompagne cet homme dans sa marche telle que la scande son vers. C'est ensemble que le dire dans son faire et les figures du marcheur font signification de tout ce que celles-ci donnent en conséquence à penser, à ressentir et à rêver.

Ces figures du marcheur sont ostensiblement signifiées. Paradigmatique à cet égard « La marche à l'amour », dont le titre seul, dans son tour syntaxique, communique la traction. Miron n'est pas un promeneur ! Le corps tout entier est requis, investi dans la tension de sa musculature, dans sa carrure, sa charpente et la puissance du souffle ; dans ses postures, flexions, appuis et lancées ; dans ses foulées, ses emportements ou ses embardées, ses chutes ou ses redressements.

Je discerne trois figures majeures de la marche, du sujet comme corps en marche dans son poème, son dire : l'avancée euphorique, la démarche dysphorique et la marche militante.



L'avancée euphorique est une espèce rare, on ne la trouve vraiment épanouie que dans le territoire de « La marche à l'amour », où s'insinue néanmoins, lancinante et l'emportant dans les deux dernières strophes, une vive dysphorie. Le « marcheur d'un pays d'haleine » (p. 51) va confiant dans toutes les directions, assuré d'être accueilli et sachant que cette rage au corps de l'amour sera enfin apaisée. Un mouvement de dilatation, d'expansion, d'appropriation le porte jusqu'au « centre du monde tel qu'il gronde en moi » (p. 54).

« Tu as les yeux pers des champs de rosée » (p. 51). Ainsi commence le poème, posant comme premier geste énonciatif l'adresse à la femme aimée. Être entendu d'elle est ce qui met les mots dans la bouche du sujet : c'est vers elle qu'ira le poème jusqu'à la fin, dans cet appel à la rencontre que fait entendre l'insistant « je t'attends ». Le premier vers installe également d'un coup le registre reconnu par excellence pour le plus purement lyrique, celui de la célébration amoureuse. À la faveur du fécond opérateur analogique qui multiplie et transmute les unes dans les autres les propriétés d'une terre ou d'un pays(âge) intimement approprié et de la femme aimée, les « giboulées » de métaphores varient inépuisablement l'épiphanie qu'octroie au corps et à l'âme la puissance de radieuse métamorphose qu'est l'amour. « Constelle-moi de ton corps de voie lactée » (p. 52) : l'apex prend irrésistiblement figure de noce cosmique, de rite orgiastique de fusion des êtres dans l'étreinte du couple.

L'épiphanie qui fond le « pays d'haleine » et la femme aimée est l'œuvre du désir : un réel transfiguré, *absolu*, puisqu'il est poésie. « J'irai te chercher nous vivrons sur la terre » (p. 52). L'énonciation, dans la force qu'elle tire surtout du verbe, privilégie le futur, signifiant ainsi l'acte projetant du sujet, la réitération soutenue de son avancée. Ce futur contamine fortement les occurrences verbales au présent, comme si le rêve était d'ores et déjà fait accompli. Du reste, la syntaxe du poème multiplie les verbes, qui forment autant d'appuis rythmiques pour la foulée du marcheur.

« Moi qui suis charpente et beaucoup de fardoques / moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir / la tête en bas comme un bison dans son destin » (p. 51). Dès la première strophe, on perçoit dans ces vers, nettement affirmée et fermement condensée, la figure de l'avancée euphorique : une charge à fond de train d'un corps animal lourd et puissant, tout tendu, livré à une irrésistible attraction : « je finirai bien par te rencontrer quelque part / bon dieu ! » (p. 51). Le marcheur, « à travers nuits et gués », « à bout de misères et à bout de démesures » (p. 51), affrontera et franchira l'obstacle, qu'il sait tapi dans l'intime (« tout ce qui me rend absent et douloureux » [p. 51]). Le marcheur, lui-même emporté dans cette sorte de giration métaphorique qu'est son devenir animal, est capable de tous les mouvements qui démultiplient par analogie son avancée. Point culminant, l'appropriation « animiste » du rut « orignal, quand tu brames orignal / coule-moi dans ta palinte osseuse / fais-moi passer tout cabré tout empanaché / dans ton appel et ta détermination » (p. 53).

Voyons les choses de plus près en observant par le détail la septième strophe, au centre du poème. Elle commence par ce vers : « la marche à l'amour s'ébruite en un vollier » (p. 54). L'enjambement au vers suivant — « de pas voletant par les lacs de portage » — répercute la secousse de l'élan qui, de là, va se communiquer à toute la suite. L'envol frémissant du début se convertit brusquement, par anacoluthie, en effraction précipitée : le troisième vers (« mes absolus poings »), parfaitement percussif, aussitôt répété par le « ah » initial du suivant, libère un jet puissant, qui fait place à un suspens puis à une lente et large retombée dont les paliers marquent un tempo de valse : « j'aime / que j'aime / que tu t'avances / ma ravie ». Les vers suivants déploient l'espace épiphanique d'une terre forestière et fluviale. L'accumulation d'images donne appui à une suite de segments où l'énergie du marcheur se signifie en plusieurs verbes cinétiques — « je me déploie », « je roule en toi », « je fais naître en toi » — relayés par la réponse de l'autre : « ton corps / se soulève en tiges pêle-mêle ». Alors la « frénétique » ruée s'apaise en atteignant le « centre du monde tel qu'il gronde en moi », y trouvant son orbe ultime : « je vais jusqu'au bout des comètes de mon sang ». La puissance accumulée de ces vers génère une nouvelle retombée par paliers, donnant à son tour appui à une suite de segments

percussifs fusionnant la percée furieuse et l'abandon amoureux : « ô poings / comme des cogneurs de folles tendresses » (p. 52).



Je ne pourrai, vu le nombre de pages qui m'est accordé, élaborer, comme il serait souhaitable, mon propos sur les deux autres figures de la marche. On le sait, « La marche à l'amour », dans les deux dernières strophes, se détraque et part « en délabre », illustrant fort bien ce que j'appelle la démarche dysphorique : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi / lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme » (p. 56).

Dans maints poèmes on retrace cette démarche du corps dysphorique : le délabrement, le drainage des forces, « l'extrême lassitude », le déboîtement de la « charpente », de la « carcasse », le halètement, l'affalement enfin. Quelques passages. Dans « Le damned Canuck » : « à la peine à piquer du nez dans la souche des misères » (p. 65). Dans « La batèche » : « je marche [...] / le corps emmanché d'un mal de démanche » (p. 66). Dans « La braise et l'humus » : « je suis malheureux plein ma carrure, je saccage / la rage que je suis, l'amertume que je suis / avec ce bœuf de douleurs qui souffle dans mes côtes » (p. 77). Dans « Monologues de l'aliénation délirante » : « je suis ici à rétrécir dans mes épaules / je suis là immobile et ridé de vent » ; « je voudrais m'étendre avec tous et comme eux / corps farouche abattu avec des centaines d'autres » (p. 78).

Une extrême dysphorie, on le voit dans ce dernier passage, celle d'un sujet atteint jusque dans son corps par ce « mal en chacun de nous » (p. 84) : « l'amère décomposition viscérale et ethnique » (p. 80). Le « collectif », dans la poésie de Miron, est intégralement éprouvé dans l'irréductible singularité qui fait du sujet « l'homme agonique ». En cela seul, la politique du poème se différencie fortement de tout autre discours, de toute autre politique, qui présuppose un sujet relativement indemne, dans la mesure où il est rationnel (!) en sa visée dénonciatrice ou combative. La véridiction du mal collectif-singulier est particulièrement attestée quand elle a pour objet la malformation même du dire : « je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix » (p. 66).

Or c'est depuis la dérélition, la détresse physiologique, voire la tératogénèse du marcheur que s'opère un radical renversement : un redressement, une remontée forcenée : « je marche avec un cœur de patte saignante » (p. 79), « avançant mon corps avec des pans de courage / avançant mon cou au travers de ma soif » (p. 79), « je m'entête à exister » (p. 80).

L'endurance du marcheur « agonique » fait passer le sujet au troisième régime de la marche : militante, « didactique ».



«Je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps». Ce vers est l'un des derniers de «Sur la place publique» (p. 84-85). La syntaxe de l'énoncé dit, par une disjonction, ou une quasi-dénégation, tout le contraire : la jonction enfin réalisée de la poésie et de l'avancée endurente depuis la lourdeur, toute la charge d'affects d'un corps travaillé par l'épreuve harassante de son dire.

«Sur la place publique» me semble occuper une place à part dans l'œuvre de Miron : dans un même mouvement, ce poème déclare explicitement la poétique de son auteur et signifie d'une manière résolue le passage de la démarche dysphorique à la marche militante et «didactique» : «et mon poème a pris le mors obscur de nos combats».

Prenant appui sur le désaveu de ce qu'il dit avoir été, «ce poète au visage conforme» mais désespéré, le sujet s'établit dans l'«aujourd'hui», le «maintenant» : dans la solide posture de l'homme debout. «Je suis sur la place publique avec les miens». Ce «je suis» est à la fois acte et déclaration : d'être dans la jonction du dehors et du dedans, dans le site par excellence de la rencontre avec les pairs, les «camarades». Jonction ou rejonction d'une singularité jusque-là «murée» et entravée dans son «j'ai mal en chacun de nous». Jonction, enfin, des parts séparées de «l'amour et du militant» : le couple est en mesure d'assumer «fièrement» son amour en reconnaissant qu'il est «d'une force égale à ce qui nous sépare». Du moins cet amour-là est-il possible hors de toute illusion parce qu'il ne peut plus désormais s'entretenir que de la conscience aiguë d'un mal qui, dans le sujet même («je suis en danger»), menace tout ensemble le lien amoureux («de moi-même à toi») et celui du couple à la communauté d'appartenance («et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres»).

Ainsi un sujet parvient à rassembler toutes les parts jusque-là dissociées de son être-au-monde dans l'entière adhésion à l'être-avec-tous. On lit à la fin de «Pour mon rapatriement» : «un homme reviendra / d'en dehors du monde» (p. 74). «Sur la place publique» tient pour accomplie cette venue, ce retour proprement natal («un jour j'aurai dit oui à ma naissance» [p. 74]). La place publique : c'est là et seulement là que le sujet peut se maintenir au centre du monde parce qu'il s'y tient debout. D'où un savoir soustrait au doute, ainsi que le signifie le dernier vers du poème : «j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici».

Ce savoir de l'espérance raffermie au terme de la plus dure épreuve est octroyé par la poésie. Tout le poème au fond ne dit qu'une seule chose : le sentiment qu'a le poète de «son bon droit» (selon l'expression de Mandelstam⁷) : «la poésie n'a pas à rougir de moi». La position de ce vers

7. L'expression («Car la poésie est conscience de son bon droit») apparaît dans l'essai de Mandelstam intitulé : «De l'interlocuteur», que je cite dans la traduction retenue par Martine Broda en son ouvrage *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Éditions du Cerf, «La nuit surveillée», 1986, p. 53-60.

ne laisse place à aucune hésitation : suivant par simple juxtaposition le précédent (« Je suis sur la place publique avec les miens », en sa deuxième occurrence), il déclare de manière catégorique l'honneur, la fierté du poète en tant que légitimée par l'entière assumption de la poésie comme parole publique, politique, rigoureusement appelée par l'épreuve du singulier. Un peu plus haut, du reste, l'*ethos* de cette poésie militante a été formulé comme vigilance assignée à la sauvegarde et à la défense de ce qui fait l'humanité de tout homme : « Les poètes de ce temps montent la garde du monde ».

Le poème a pour sous-titre « recours didactique ». L'expression apparaît plus d'une fois dans l'œuvre de Miron. Dans les « Notes sur le non-poème et le poème » : « je me fais didactique à tous les coins de rue » (p. 117). Le didactisme est généralement tenu pour incompatible avec la poésie. Or le puissant attrait qu'exerce le lyrisme de Miron ne tient-il pas aussi à son didactisme ? Qu'est-ce à dire ? À travers sa marche, euphorique et dysphorique, le poème de Miron s'accomplit comme dire proprement politique, comme dire destiné à la « place publique », dire de la *chose publique* : discours investissant l'interlocution et le débat où il y va de l'être en tant que peuple, de l'humanité en tant qu'elle est indissociable de cette « manifestation différenciée d'elle-même » (p. 111) en la diversité de ses communautés d'appartenance. Seulement le poème en son dire « didactique » ne parle pas un discours dicté depuis une instance étrangère à son mouvement, à sa marche : « Je parle de ce qui me regarde, le langage, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. » (p. 111) Didactique, politique, « public », le poème tire de son sujet le dire et le dit d'une politique qui lui est propre, et qui ne peut aucunement, en dépit des convergences, être assimilée aux visées politiques que portent d'autres discours.

Me voici, en terminant, au seuil d'une proposition, je l'espère conséquente, que je formulerais ainsi : la politique du poème ne peut ni se dire ni se proposer autrement à des sujets que comme accomplissement poétique, devenir-poème de l'humanité de tout homme dans sa singularité irréductible comme dans ses appartenances et sa responsabilité vis-à-vis des autres — éthique et poétique d'un sujet citoyen assumant sans réserve la tension entre l'intime et le public, entre la tentation de l'autisme et celle du grégaire. Tout « Notes sur le non-poème et le poème » est à relire dans cette perspective. J'en cite de nouveau ce passage :

L'œuvre du poème, dans ce moment de ré-appropriation consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme. (p. 116)

Fracas : l'emportement mironien

PIERRE OUELLET

que vais-je devenir dans ma force fracassée

GASTON MIRON¹

DEUX CHOSES nous retiennent d'emblée dans l'œuvre de Gaston Miron : l'élan, l'*enthusiasmos* des Grecs, le « transport hors de soi », et ce qui le contrarie, l'amertume ou le dépit, le chagrin mêlé de colère, dû à la déception, qui le ramène à lui, en lui, dans le repliement. Une force, une énergie, le ton qui monte, la voix haussée : « je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse... » comme dit « La batèche² », puis, devant, la résistance butée, l'obstacle obstiné, qui fait fléchir la voix, baisser le ton, dans une colère rentrée, un retrait forcé, l'élan lové dans le chant contenu, le cri retenu : « Un jour de grande détresse à son comble / je franchirai les tonnerres des désespoirs / je déposerai ma tête exsangue sur un meuble / ma tête grenade et déflagration », dit « La vie agonique³ ». La force se « dépose », certes, repose sur son « meuble », exsangue, agonisante, vidée de sa substance, de ce sang qui monte à la tête et finit par couler, quand elle se cogne à ce qui résiste, mais elle gît là *agoniquement*, non dans un mort, que toutes ses forces auraient quitté, mais dans ce qui

1. « La marche à l'amour », *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero, « Voix », 1981, p. 42. Les références renvoient toutes, sauf dans les cas où ce n'est pas pertinent, au poème d'où est extrait le passage cité et à la page ou aux pages de *L'homme rapaillé*, dans l'édition Maspero, d'où toutes les citations proviennent. Dans cette édition, le texte « Notes sur le non-poème et le poème » est devenu « Notes sur le poème et le non-poème ».

2. « Séquences », p. 53.

3. « L'homme agonique », p. 57-58.

lutte encore, comme dit l'*agôn* grec, ce qui bat et se bat en un dernier res-saut, avec la force du désespoir, l'énergie propre à l'inertie, forcée, subie, où la détresse nous jette, tête la première, non plus lancée en l'air comme une « fusée », mais posée là comme une « grenade », tête dure, roche têtue en apparence sans vie, qui attend qu'on la ranime dans une détonation, une déflagration où elle « retrouve l'avenir⁴ ».

L'apaisement n'est qu'un répit, une accalmie. Une bombe à retardement, où toute la force se ramasse dans le corps ou dans la tête, en concentré, prête à exploser au moindre élan, à la plus petite poussée. Le dépit mironien, cette « détresse à son comble », est un élan inverse, une force rétractée, une passion dormante qui n'a rien du renoncement, du reniement, de la démission : il est l'effet d'une force et d'une contre-force qui, loin de s'annuler dans une tension où elles se maintiennent dans leur identité, rompent leur équilibre, l'élan premier refoulé sous ce qui l'empêche, le contraignant à se poser, se déposer, se reposer pour mieux se refaire, se relancer. La passion mironienne est là, dans la constriction qui suit l'élan, non pas libre comme dans l'*enthousia* grecque (l'emportement divin, l'inspiration démiurgique), mais se heurtant à ce qui l'arrête ou le ralentit, l'étouffe ou l'infléchit, l'obligeant à un resserrement, à une compression de ses forces, dans le retrait et le retirement, où il n'y a qu'apparence de paix, inquiète et angoissée — *agonique* —, toute détresse devant l'obstacle à franchir n'étant qu'une trêve éphémère que va bientôt rompre la « tête » qu'on y dépose, comme on dépose les armes, mais traîtreusement, sa « tête grenade » qu'on ne désamorce jamais, qui n'attend plus que la détonation.

Miron ? La véhémence contrée, qui puise ses forces et les décuple dans le désespoir où elle est maintenue, contenue. Une poésie forcenée, qui le hausse moins au-dessus de lui-même, avec sa voix et son poème, qu'elle ne fait de sa « vie dans un plongeon / une sorte de marais, une espèce de rage noire » où il se voit « concasseur de désespoir⁵ ». Il écrit dans « La vie agonique » : « je saccage / la rage que je suis, l'amertume que je suis⁶ ». Rien n'exprime mieux, chez lui, la fureur qui l'habite — « je m'écris sous la loi d'émeute⁷ », clame-t-il, « parmi les rocs occultes et parmi l'hostilité⁸ » — que l'abîme où elle tombe au bout du compte, et le fait tomber, « tapi au fond de [s]oi⁹ », non pour qu'il s'y repose, à « mourir de langueur¹⁰ », mais pour que la parole en lui se dépose, s'appuie sur ce qu'il y a de plus bas et de plus profond dans l'homme pour reprendre

4. « La batèche », p. 51.

5. « La marche à l'amour », p. 39.

6. « La braise et l'humus », p. 64.

7. « L'homme agonique », p. 57.

8. « Les siècles de l'hiver », p. 62.

9. « L'homme agonique », p. 57.

10. « La marche à l'amour », p. 39.

élan dans sa «force fracassée», «toujours à renaître de ses clameurs découragées¹¹».

Ce n'est pas seulement un «monde» qu'il nous décrit, avec ses hauts et ses bas, ses enthousiasmes, ses déceptions, sa détresse et son enchantement, par quoi le réel vit, respire, reprend son souffle chaque fois qu'on le lui coupe, revit, survit. C'est aussi et surtout un «ton», un son, un rythme que fait entendre sa prosodie, où l'*arsis* et la *thésis* alternent, la chute suivant l'envol comme dans la plus pure poésie classique, de Malherbe à Victor Hugo, et que fait sentir, aussi, dans le corps tout entier, en une vibration ou une variation plus ou moins brusque d'intensités, le mouvement même de la langue, motions et émotions qui animent avec passion sa poétique de l'emportement. Car la passion n'est pas que dite ; elle est un dire à part entière. À ce titre, elle relève toute du «poïétique» : elle meut la langue, remue le sens, secoue la voix, donne le branle aux formes, son impulsion à la pensée, sa vie elle-même à l'expression. La passion s'énonce dans un double sens : l'émotion est *énoncée*, représentée (le poème parle *de* l'amour, *de* la colère, *de* la désespérance), mais elle ne cesse pas pour autant d'*énoncer*, de présenter et de se présenter dans ce qu'elle rend présent en énonçant et s'énonçant dans le même mouvement (le poème parle *l'*amour, *la* colère, *la* désespérance, qui sont sa langue et son discours, sa véritable grammaire, qui a trait au monde des sensations autant qu'à l'univers de la parole, la parole poétique étant la langue sentie, le langage vécu, les mots eux-mêmes dont on fait un monde en les vivant et les sentant, passionnellement).

La passion poétique

La poésie est acte : *poïen* intégralement. Elle est faire et façonnement, agir par la parole. Par l'acte de parole, par les «actes de langage» : exhorter, exalter, exulter, s'exclamer, etc. Cette action, puisque c'en est une, ne s'oppose pas à la passion, comme *qui agit* s'oppose à *qui subit*, comme l'actif et le passif se contredisent. Elle est au contraire tributaire du pathétique, au sens grec de *pathema*, renvoyant à «tout événement qui survient et affecte le corps ou l'âme¹²», comme le malheur et l'affliction, qui sont passions premières, auxquelles le pathos aura fini par s'identifier. Car l'événement, ici, prend le sens d'«accident» : ce qui arrive subrepticement, comme par surprise. Ce qui frappe, vous frappe, parce que vous ne l'attendez pas. Ainsi le malheur, la maladie, les peines et les deuils.

Platon, dans *La République* (393b), utilise le mot *pathèma* pour parler de ce qu'Aristote nommera plus tard «péripétie» (*peripeteia* : «événement imprévu»), désignant par là quelque changement subit de situation dans

11. «Séquences», p. 55.

12. Article «Pathèma», dans Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950.

un poème, un drame ou un récit ou encore, de manière plus stricte, un événement qui amène la crise d'où sort le dénouement. Le pathos est « critique ». Il met en crise le personnage qui l'éprouve — Œdipe, par exemple, frappé à rebours par ce qui lui est arrivé, surpris par son destin, auquel il sera resté aveugle et sur lequel ses yeux se dessillent enfin, s'ouvrant sur sa conscience si grands que le jugement qu'il sera amené à porter sur lui aura l'effet d'un véritable coup de force, contre lui-même, contre son propre regard — mais il met aussi en crise la parole du poète, perturbée par la révélation, le surgissement de la vérité, l'entrée des faits dans la conscience et dans la langue, l'énonciation de ce qui arrive, advient, accidentellement, essentiellement en fait — comme ces mots que Sophocle met dans la bouche d'Œdipe pour qu'il puisse dire son désarroi, sa colère désespérante, dans une parole qui soit acte, action, qui lui crève les yeux littéralement, comme l'évidence de sa condition lui apparaissant d'un coup dans les mots mêmes qu'il prononce, où il revoit son propre destin. La passion ne se réduit pas à un pur pâtir : elle est agir au sens fort, dans l'acte imprévisible qu'incarnent ensemble le *pathéma*, l'« événement critique », essentiel à toute épreuve, à toute expérience, et le *poiéma*, l'« action verbale créatrice ou inventive », donc imprévue, insoupçonnée, critique encore, « crisique » même, indispensable à toute parole sentie, à toute parole vécue, à toute langue éprouvée jusque dans sa chair.

Pathéma désigne aussi, bien sûr, « l'état du corps et de l'âme soumis aux événements ou aux accidents », comme pathos dénote « ce qu'on éprouve », synonyme en cela d'« épreuve » et d'« expérience », par quoi on peut le traduire, aussi justement que par « passion ». Mais ce qui fait le propre du pathémique dans l'expression poétique, dans le *faire-parler*, c'est l'événement même qu'il incarne, sur le double plan où il *s'énonce* : celui des choses qui arrivent, subrepticement, à l'homme ou à la femme *dont parle* le poème, et celui des mots, des vers ou des phrases qui arrivent, dans leur forme et leur rythme, à la voix et au corps, au corps vocal si l'on veut, du poète qui parle le poème. C'est au point de rencontre de ces deux événements, dans l'« accident poétique » le plus imprévu, au point d'impact de la passion énoncée et de la passion énonçante, en leur choc puissant, qui ne laisse pas le cœur ni les sens indifférents, que se révèle en sa singularité, en sa différence irréductible, la poétique de tel auteur, sa pathémique en acte.

Chez Miron, l'exaltation et l'emportement, qu'ils prennent la figure du désir ou de la colère, mettent à nu le double flanc que l'homme et le poète prêtent à l'accident : « les deux mains dans les furies dans les fées / ô mains / ô poings / comme des cogneurs de folles tendresses¹³ » — le flanc de la marche à l'amour, le flanc de la vie agonique, qui étreignent et con-

13. « La marche à l'amour », p. 41.

traignent un seul et même corps, une seule et même chair. D'un côté le *chant des chants*, l'exaltation amoureuse, dont la forme est l'adresse, l'invocation, le vocatif, la douce apostrophe de l'autre, l'appel et le rappel : « Tu as les yeux pers des champs de rosée / tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière ¹⁴ ». De l'autre côté l'*apocalypse*, où l'événement tourne accidentellement en actes d'admonestation, d'objurgation, d'imprécation contre soi, qui chasse l'autre au profit d'un moi qui « gronde », geint, gémit — « je vais jusqu'au bout des comètes de mon sang / haletant / harcelé de néant / et dynamité / de petites apocalypses ¹⁵ ». Il y a les furies, puis les féeries : double élan qui se résout, au bout du compte, « dans [une] force fracassée », « qui fait de [s]oi / une épave de dérision ¹⁶ », « telles ces forces de naufrage qui [nous] hantent ¹⁷ ». L'autre, l'aimée, le tu des féeries, lui fait dire ceci : « toi tu es la tête d'abîme douce n'est-ce pas ¹⁸ » ; alors que le moi, le je haï, l'homme des furies, tombe dans cet abîme « la tête la première pour ne plus revenir », toute « [s]a vie dans un plongeon / une sorte de marais, une espèce de rage noire ¹⁹ ».

La marche à l'amour est entravée, toujours : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi / lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme ²⁰ ». Cet affalement, qui est affolement de la tête aussi, où il y a « beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection ²¹ », c'est la vie en soi qu'on laisse tomber, descendre, glisser, la *vie agonique* où de petites apocalypses, comme autant d'anodines « révélations » (l'*apo-kalupsis* grecque étant « dé-couverte », « dé-nudation »), ne cessent pas de grever le cantique des cantiques auquel le poème aspire, comme mise en chant de la mise à nu, élan lui-même de l'affalement, *enthusiasis* de cette *kalupsis* à l'envers qu'est la parole révélatrice ou agonique dans la parole inspiratrice ou érotique. Les bras s'ouvrent, après l'étreinte, découvrant le vide où l'« absence [de l'autre] fait rage ²² », devenue cette absence de soi à soi qui étreint la tête, « but[ant] au seuil muet des portes ²³ » qu'une main ouverte, tendue, n'arrive plus à ouvrir, ni à faire bruire, geindre ou se plaindre, crier, grincer. Les mains sont des poings — « ô mains / ô poings / comme des cogneurs de folles tendresses » —, des coups en quoi se referment les caresses. Et la tête, « la tête de caboche ²⁴ », fermée sur elle-même comme les doigts que l'on replie sur

14. *Ibid.*, p. 38.

15. *Ibid.*, p. 41.

16. *Ibid.*, p. 39.

17. « Une fin comme une autre, ou une mort en poésie... », p. 47.

18. « La marche à l'amour », p. 39.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 42.

21. « Poème de séparation 2 », p. 44.

22. *Ibid.*

23. « Chanson », p. 14.

24. « Tête de caboche », p. 70.

sa paume, est un autre *poing*, plus gros, plus fort, un poing qui cogne, bien plus qu'une main qu'on ouvre avec les yeux, les lèvres, pour prendre l'autre dans un regard, dans un baiser : « mes absolus poings²⁵ », écrit Miron, ces yeux et cette bouche fermée d'une tête entêtée, « le front las qui se bute / au seuil muet des portes²⁶ » où « mourir seul comme les eaux mortes au loin / dans les têtes flambées de ma tête²⁷ ».

Coups de tête

Le motif de la tête revient souvent chez Gaston Miron. Comme un entêtement, une idée fixe — « une idée ça vrille et pousse [...] Non, ça n'déracine pas / ça fait à sa tête de travers / cette idée-là, bizarre ! qu'on a / tête de caboche²⁸ », une obstination. On a vu qu'elle était « fusée », « grenade », arme de combat : c'est avec elle qu'on lutte et se bute, le front heurté, cogné. Toute sa tête devant, fonçant, forçant, et qui s'« entête à exister²⁹ », à insister, avec la bouche, les yeux, les mots et les regards : sa « tête hagarde³⁰ », écrit Miron, sa tête au poing comme un faucon (*Hager*, dit l'allemand — d'où vient le mot *hagard*, qui désigne, en fauconnerie, l'oiseau de proie trop farouche pour qu'on l'apprivoise). L'œil « hagarde », l'œil de faucon, a le double sens d'inquiet et d'inquiétant : c'est l'œil égaré et apeuré en même temps que l'œil fixe et insistant. Le poète hagarde est aux aguets, il est sur ses gardes, l'œil agrandi par cette « colère hagarde » dont Hugo parle pour dire qu'elle ne s'apprivoise jamais : « concasseur de désespoir / j'ai quand même idée farouche³¹ », dit « La marche à l'amour », la tête fauconne, l'œil épervier. Le poète, écrit Miron, « monte la garde du monde³² » avec sa tête de « pioche » et de « caboche », son entêtement à exister, qui est une obstination et une ténacité, mais un enivrement aussi, une obsession, comme lorsqu'on parle d'un parfum *entêtant*, qui ne vous lâche plus, d'une musique *entêtante*, qu'on ne déloge plus de son esprit.

La tête, chez Miron, est *tête dure*. Comme un poing : « je passe les poings durs au vent³³ », dit-il avant de comparer sa voix, sa voix de « tête », sa voix coupée comme on coupe une main, un bras, à l'entêtement des poings rognés à frapper et à cogner contre toutes les portes : « je fais peur avec ma voix les *moignons* de ma voix³⁴ ». La tête, cette autre main devenue moignon, poigne fracassée, membre fantôme, extrémité amputée de l'être

25. « La marche à l'amour », p. 40.

26. « Chanson », p. 14.

27. « La braise et l'humus », p. 64.

28. « Tête de caboche », p. 70.

29. « Monologues de l'aliénation délirante », p. 67.

30. « Poème de séparation 1 », p. 43.

31. « La marche à l'amour », p. 39.

32. « Sur la place publique (recours didactique) », p. 71.

33. « La marche à l'amour », p. 39.

34. « Séquences », p. 54, c'est moi qui souligne.

qu'on ressent encore par tout son corps, est ce qui dure et qui endure, malgré la blessure. Elle est le lieu de la mémoire, du rêve, du souvenir comme de l'avenir. Elle est l'organe du temps : ce qui vient *avant*, ce qui va *devant*. Ce qui est « en tête » précédant tout, comme le passé, les temps anciens, nous annonçant du même coup ce qui s'en vient, dans les temps futurs. *Tête* vient du latin *testa*, qui a donné le mot tesson : il veut dire « vase de terre cuite », « coquille », « écaille », « carapace ». Il finira par désigner le crâne, la « boîte crânienne » : celle où le poète « se mure³⁵ », y enfermant avec lui la mémoire et ses rêves, derrière la « couenne dure » de sa *testa*, qui résiste au temps, au vent, carapace empanachée grâce à quoi il peut lutter à armes égales contre les pires intempéries. Si les temps sont durs, la tête le sera aussi : « avec ma tête de tocson, de nœud de bois, de souche / ma tête de semailles nouvelles / j'ai endurance, j'ai couenne et peau de babiche [...] j'ai retrouvé l'avenir³⁶ ». Origine et fin, la tête est la souche du corps, qui s'enracine dans sa parole, dans son regard et son front buté, dans ses idées « qui n'déracine[nt] pas », près de l'en-tête du monde, dans sa genèse, ses commencements, mais elle est pleine de semailles, semis de poèmes ou « salves d'avenir », dirait René Char : « moi je fonce à vive allure et entête d'avenir, écrit Miron, la tête en bas comme un bison dans son destin³⁷ ».

Le poète veut un poème à tête chercheuse, à tête armée, qui « en appelle aux *arquebuses* de l'aube³⁸ » et qui « tel le bec du pivert sur l'écorce des arbres / de déraison en désespoir [...] s'acharne / et comme lui, *mitraillettes*, il martèle³⁹ », un poème qui « parle avec les mots nouveaux comme des endurances [...] dans la grande *artillerie* de[s] couleurs d'automne⁴⁰ », des couleurs de la fin. Car la lutte avec le monde « tel qu'il gronde en [s]oi avec la rumeur de [s]on âme⁴¹ » demande à la parole qu'elle s'arme, non seulement de patience, pour l'entêtement et l'endurance, mais d'armes lourdes, mitraillettes, arquebuses, la grande artillerie du verbe, du cri, pour la « réconciliation batailleuse⁴² » avec la vie, le temps, l'être : « je lutte, je te le jure, dit Miron, je lutte / parce que je suis en danger de moi-même à toi / et tous les deux le sommes de nous-mêmes aux autres⁴³ », en ce monde où l'on entend « la bête tourner dans nos pas » comme « les tourbillons des abattis de nos colères⁴⁴ ».

35. « moi je gis, muré dans la boîte crânienne », écrit Miron dans « Monologues de l'aliénation délirante », p. 65.

36. « La batèche », p. 51.

37. « La marche à l'amour », p. 38.

38. « Séquences », p. 55, c'est moi qui souligne.

39. « Poème de séparation 2 », p. 44, c'est moi qui souligne.

40. « Compagnon des Amériques », p. 73, c'est moi qui souligne.

41. « La marche à l'amour », p. 41.

42. *Ibid.*, p. 39.

43. « Sur la place publique (recours didactique) », p. 71.

44. *Ibid.*

L'artillerie du poète, son «cœur *obus* dans les champs de tourmente⁴⁵», se métamorphose bientôt en animalerie. Son armada devient bestiaire : l'entête est «tout empanaché⁴⁶», avec son brame d'élan, de cerf, d'orignal cabré, fonçant tête première dans le grand désordre universel, comme ce «bœuf de douleurs qui souffle dans [s]es côtes⁴⁷», comme le «bison dans son destin», comme le «pivert» qui mitraille l'écorce. La bête est toujours féroce, sinon farouche : «j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme⁴⁸», écrit le poète, qui ne réserve pas meilleur sort à la gent ailée, se disant «le rouge-gorge de la forge⁴⁹» où l'on fond les balles et ayant sans cesse «à la bouche / les mots corbeaux du poème qui croassent⁵⁰» et dans le regard cet œil hagard du faucon sauvage, qui vole à vue au-dessus de sa proie, prêt à fondre. La tête et la bête sont de la même race, de la même rage : Icare et Pégase qui ne s'élèvent que pour tomber de plus haut, l'écume aux lèvres — «mon poème a pris le mors obscur de mon combat⁵¹», écrit le poète, s'élançant tête première pour ne plus revenir, même à lui-même, même à la vie.

La tête flambée

Pourtant, dans ses «Notes sur le poème et le non-poème», Miron écrit : «délivrez-moi du crépuscule de ma tête. De la lumière noire, la lumière vacuum⁵²», comme si la boîte crânienne d'où il tire le poème avec sa mémoire, telle une arme contre l'oubli, contre le «chiendent d'histoire» qui étouffe toute vie, ne donnait plus que le non-poème, le mal à la tête de la malédiction : «l'effroi s'emmêle à l'eau qui ourle des yeux / le dernier cri de ta détresse vrille à ma tempe⁵³», écrira-t-il. Le «damned Canuck» de «La batèche» dit haut et fort ce désarroi : «et la tête bon dieu, nous la tête / un peu perdue pour reprendre nos deux mains / ô nous pris de gel et d'extrême lassitude⁵⁴». La tête est une arme de poing rogné, blessé, qu'on pose dans ses deux mains comme sur un meuble : «exsangue», elle a perdu son sang, son sens, ses mots et ses idées, perdu la tête en fait, à se cogner en vain «au seuil muet des portes». On n'en tire plus que des larmes : on «pleure [s]a tête», sa «tête de vie⁵⁵», dans «[s]es yeux [...] comme des étangs tranquilles» («sorte de marais»? «espèce de rage noire»?), d'où le poète tirera «des silences comme des revolvers éteints⁵⁶».

45. «La braise et l'humus», p. 64.

46. «La marche à l'amour», p. 40.

47. «La braise et l'humus», p. 64.

48. «La marche à l'amour», p. 40.

49. «L'homme agonique», p. 57.

50. «La braise et l'humus», p. 64.

51. «Sur la place publique (recours didactique)», p. 71.

52. «Notes sur le poème et le non-poème», p. 125.

53. «Avec toi», p. 45.

54. «Le damned Canuck», p. 52.

55. «Ce monde sans issue», p. 30.

56. «Le temps de toi», p. 35.

La tête de pioche est « fracassée » : « maintenant *je suis pioché* d'un mal d'épieu / christ pareil à tous les christes de par le monde⁵⁷ ». Mal d'épieu qui est mal de tête comme on dirait mal d'être, ou mal de vivre. Pioche elle-même piochée, la « tête de caboche », ce pléonasme dont Miron use pour exhiber sa « tête de tête⁵⁸ » — « les têtes flambées de [s]a tête », écrit-il —, est littéralement une tête de clou, le mot *caboche*, du picard *caboce*, désignant proprement un clou à grosse tête, comme on sait. La « tête de clou » n'est plus que ça, maintenant : un « clou à grosse tête » avec lequel on met le corps en croix, christ pareil à tous les christes du monde, le corps rivé à sa souffrance par le gros clou de sa tête, le cabochon que l'on « martèle », désormais, après qu'il eût tant martelé, et mitraillé, tel le bec du pivoet. Désormais « le délire grêle dans les espaces de ma tête⁵⁹ », écrit le poète, définitivement entré dans « La vie agonique », où toutes ses armes, on dirait, se retournent contre lui, contre sa vie, sa vie « à bout portant » comme il l'écrit déjà dans la quatrième des « Cinq courtépoin-tes⁶⁰ », « Doublure d'un combat », où il fait dérisoirement crépiter le poème :

[...]
hara!
hara!
kiri
la poésie
[...]
pis v'lan!
pis tapoche!
pis couic
la poésie

pas de temps pour le temps, le temps nous manque
faut ce qu'il faut : tirer juste, et juste à temps
à bout portant, partout et tout l'temps⁶¹

Ce poème, qui nous rappelle l'« homme croa-croa » de « La batèche » et son « damned Canuck » : « et je farouche de bord en bord / je barouette et fardoche et barouche [...] », tirant sur tout ce qui bouge avec la force de l'invective, à laquelle Gauvreau, et Michaux avant lui, nous avaient habitués⁶², n'est plus désormais qu'« une épave de dérision, un ballon

57. « Séquences », p. 53, c'est moi qui souligne.

58. « De contre », p. 114.

59. « Monologues de l'aliénation délirante », p. 66.

60. Avant d'en faire le titre d'une partie de sa correspondance (*À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflly 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989).

61. « Doublure d'un combat », p. 113.

62. Voir « Le grand combat » d'Henri Michaux, qui commence par ces mots devenus emblématiques : « Il l'emparouille et l'endosque contre terre ; / il le rague et le roupète jusqu'à son drôle... » (« Qui je fus », dans *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 [1927]), p. 118 ; voir aussi de nombreux poèmes de Claude Gauvreau,

d'indécence⁶³ », dont le deuxième morceau de la « Courtepointe » à laquelle il appartient dit bien, par son titre même (« De contre »), le caractère désespéré. Ce poème, le moins mironien de Miron, si mironien quand même dans sa force fracassée, sa beauté dure de crâne fendu que rien n'arrive à refermer, montre à nu, bien plus qu'il ne le dit, l'effet pervers de la « déflagration » qu'aura subie la « tête grenade », exsangue, déposée là, explosée là dans son mal de tête fondamental, « un jour de grande détresse à son comble », quand furent franchis tous « les tonnerres des désespoirs⁶⁴ », les tirs de barrage de l'Histoire contre lesquels on ne se bat plus qu'avec des tirs de foire, tirs fantoches du poème tout en fardoches et en barouches, petit baroud de rien du tout, chahut en pièces, furie en miettes et pur fracas, « taloches de vent sans queue ni tête⁶⁵ » :

Le mal de
le mal de tête
de long
de court
de travers et à l'envers
de toutes sortes de
mais surtout de
dès ma sortie
de
ma tête de tête
en quelles verdure en quelles neiges
où était ma tête
en ces jours de
ma tête de moi
ma tête à qui ma tête à quoi
ma tête à nous peut-être

toujours est-il que de
dans l'horizontale haleine
avec ma tête effalée
ma tête affalée
le temps de
m'entête
et l'affaire de
dont c'est la fin des temps de
ce mal de
ce mal de tête
tête à ci tête à ça
de ci de ça
comme de

dont la fameuse « Ode à l'ennemi » (*Étal mixte*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977 [1950-1951], p. 260-262).

63. Comme le préfigurait, déjà, « La marche à l'amour », p. 39.

64. « L'homme agonique », p. 57-58.

65. « La marche à l'amour », p. 42.

le dernier forçat de forçat
à force de
tête
de contre⁶⁶

Le poète n'a plus de mots, qu'un seul, le mot *tête* — ou deux ou trois, le mot *mal*, le mot *quoi* —, pour dire qu'il est à bout : à bout de soi. Plus de munitions dans sa langue, à part quelques « mots vides », comme on dit, des « mots crochets », des « connecteurs », qui sont en fait « déconnectés » : adverbes, prépositions, conjonctions, bombardant le texte comme on tire à blanc, n'atteignant rien, ne touchant rien, le monde absent, fuyant, hors-champ, hors-mire, sa tête seule souffrant sous le tir qui rebondit en elle, sur elle, que ce bruit blanc mitraille, martèle : « le délire grêle », littéralement, « dans l'espace de [s]a tête », cette *tête* qui revient presque à chaque vers comme une « clameur désespérée », une « force fracassée », un râle obstiné, un claquement, un craquement, un crépitement. La répétition entêtante du mot, qui affole la langue et l'emporte — en emporte des morceaux, dans son élan buté, et contrarié —, ce sont les coups de poing de la tête elle-même contre le « seuil muet des portes », des portes du sens que le poème referme et claque à chaque vers, retournant toute parole, tout regard et toute pensée dans le vase clos de sa tête, le huis-clos de sa *testa*, du « vase de terre » fracassé, tout en tessons, dans la carapace dépanachée, de sa « tête de tête », comme il est dit ici, sa tête où ses têtes flambent et se flambent, disait déjà l'un des poèmes prémonitoires de « La vie agonique⁶⁷ ». L'entêtement à exister n'est plus qu'une sorte d'acharnement syntaxique de la langue à donner un sens aux mots qui n'en ont plus, une obstination de la tête qui tête ses propres rêves et ses propres souvenirs dans le bruit de fond qui reste, après, quand on a tout dit et que ça ne veut rien dire, ni rien cacher : pas de mystère et pas de secret. Seulement une note qu'on tient, tel un bourdon, dans le morceau de sa vie qu'on tente de jouer et de rejouer : *ostinato* — *pizzicato*, par pincements de mots, par pincements de cœur.

L'emportement du poète, amant et militant, puisant sa force dans le désir comme dans la révolte, qui tous deux emportent, transportent au sens sacré du terme, *enthusiasis* poétique qui fait faire « de plus loin que [s]oi un voyage abracadabrant », comme dit le poème « Liminaire » de *L'homme rapaillé*, n'est pas sans rencontrer sur son chemin vers quelque Cythère, où l'amour paraît rêvé, sinon quelque Pays à faire, que l'on habite en étranger, le mur aveugle des portes closes. Ce mur que dresse entre soi et soi, au fond de sa tête où l'on s'enferme — « moi je gis, muré dans la boîte crânienne⁶⁸ » — le « monologue de l'aliénation délirante » qu'est

66. « De contre », p. 114.

67. « La braise et l'humus », p. 64.

68. « Monologues de l'aliénation délirante », p. 65.

le poème du non-poème, qui oblige le poète à dire : « Le plus souvent ne sachant où je suis ni pourquoi / je me parle à voix basse voyageuse / et d'autres fois en phrases détachées (ainsi / que se meuvent chacune de nos vies)⁶⁹ ». Phrases détachées, corps démembré, dont la tête morte, flambée, gît dans la « tête de vie », la « tête de tête », la « tête de moi », la « tête de quoi », de la force fracassée que nomme si bien dans le mal qu'elle donne la vie agonique dont parle le poème voué jusque dans son emportement au non-poème où il sera déporté, au seuil muet des portes closes. Comme dans le blanc où tombe chaque vers de ce « De contre » des « Courtepoin-tes », où la poésie se fait rejet et enjambement. Rejet dans le silence bruyant des « croa-croa » et des « hara ! / hara ! / kiri » de la poésie à bout de soi, comme de la « détresse à son comble », une fois franchis « les tonnerres des désespoirs ». Et enjambement du parapet que dressent les fins de vers, petites fins du monde, « petites apocalypses » au-delà de quoi le vide s'étend, où « je tombe et tombe », dit la voix du poète, « et m'agrippe encore⁷⁰ » parce que le vide n'est pas fini, jamais, qui recommence sans cesse, à la ligne, et jusqu'au prochain vers. Retours de chariot dans les mêmes ornières et vers les mêmes rambardes, frontières de vers ou bien sauts de page qui font prendre à la voix son embardée dans le néant, son élan raté dans « l'horizontale haleine » dont c'est maintenant « la fin des temps », et le grand effalement, le grand affalement « à force / de tête / de contre », d'enfoncement de portes qui ne s'ouvrent que sur le vide, l'oubli, le blanc.

L'homme de peine,

L'homme de poème

Le lyrisme mironien n'est pas de pur élan, loin s'en faut : il passe presque à chaque vers et à chaque mot par toutes les formes de l'empêchement, jusqu'à l'étranglement, jusqu'à l'étouffement. Pas d'*enthusia*, chez lui, qui ne se ressource dans le dépit : dépit amoureux, dépit révolté, qui inspire sa parole parce qu'elle est au bord, toujours, de l'expiration. Le bout du souffle, le bout des forces, semble le lieu extrême d'où peut naître, dans le vide revenu, « l'avenir dégagé / l'avenir engagé⁷¹ ». À bout d'haleine, à l'horizon de son halètement, qu'en chaque vers incarnent le poème et le non-poème, le poète « ahane à [s]e traîner pour aller plus loin », car « déchéance est sa parabole », dit-il, sa courbe et son penchant, son horizon fabuleux, sa légende elliptique, et c'est là, poursuit-il, dans cet « avenir que je m'attends⁷² », dressé de nouveau, avec l'autre, l'aimée, avec les autres,

69. *Ibid.*

70. « Avec toi », p. 45.

71. « L'Octobre », p. 75.

72. « Avec toi », p. 45-46.

compagnons des Amériques auprès desquels il se rempaille et se rapaille, se remembre et rassemble ses « phrases détachées », détachées de tout, des faux espoirs comme du « chiendent d'histoire » où ils auront poussé, mais liées encore à sa mémoire et à son rêve comme autant de « clameurs découragées » dans sa tête « entêtée d'avenir ».

La lyrique mironienne n'est pas tout entière tributaire du moi et de ses épanchements, comme c'est souvent le cas dans la tradition poétique. La « tête », chez lui, plus que le *regard*, trop personnel, plus que la *bouche*, bien trop intime — et bien davantage que le *visage*, quasi absent de son monde, sinon pour appeler et rappeler l'être aimé, qui n'a pas de nom, rien qu'une figure —, la tête anonyme, donc, aux traits effacés, réduite à ses contours, lisse comme un front, est le motif central où prend appui la subjectivité lyrique de *L'homme rapaillé*, dans laquelle le poète n'est jamais seul, qui parle « [d]es têtes flambées de [s]a tête » et se dit « au centre du monde tel qu'il gronde en [lui] avec la rumeur de [s]on âme⁷³ », autre façon de nommer les bruits et des fureurs qui habitent sa tête comme autant de poèmes et de non-poèmes dont elle se fait la chambre d'écho, la caisse de résonance, et comme le haut-parleur.

La tête, on le sait, est le lieu où se construit et se déconstruit l'identité. Interface entre le dehors et le dedans, le visible et l'invisible, elle est le lien entre l'extériorité du visage, par quoi *on nous reconnaît*, et l'intériorité de l'esprit, par quoi *on se reconnaît*. Le regard et la parole y prennent racine et source, depuis le fond de la tête, l'abîme de la mémoire, les gouffres de l'imaginaire, jusqu'à la surface visible des yeux et des lèvres, où la face prend forme, devient figure, faciès, visagéité pure, identifiable entre toutes. Le visage est un *moi*, que l'on tend à l'autre comme un miroir où il devient autrui pour soi, son vis-à-vis et son semblable. La tête est un *je*, qui vaut pour tous, interchangeable, dans l'anonymat général où tout homme a une tête, mais chacun un visage, dont la différence et la singularité visibles, qui signent son identité, ne peuvent être comprises que sur le fond commun de sa « tête d'homme » qu'il porte comme le signe universel de son appartenance à l'humanité. Le *je* n'est à personne, dont chacun s'empare pour dire son *moi*, qui lui est propre : la tête est ce hochet ou ce témoin qu'on se passe de visage en visage, dans le langage du corps, pour dire haut et fort qu'au-delà des traits qui nous distinguent, la bouche et ses rides, les yeux et leurs cernes, les fronts et leurs plis, leurs cicatrices aussi, qui marquent les visages comme autant de cartes d'identité, l'homme a une tête, unique, où toutes les différences s'effacent, une tête qui est un volume irréductible à sa surface, à l'une de ses faces qu'est le faciès, biplan ou bas-relief, tout entier visible et mémorable, alors que la *testa* est pure

73. « La marche à l'amour », p. 41.

ronde-bosse, dont on ne peut jamais voir simultanément toutes les facettes, et encore moins le contenu ou la face interne du vase clos qu'elle est pour les autres, dans lequel on n'entre pas soi-même sans effraction, au bord de la déflagration qui laisse en soi quelques nouveaux tessons, bribes de souvenirs et de rêves, morceaux d'avenir, miettes du passé.

Dans le blason du corps mironien, la tête incarne, avec les poings et les mains, bien plus que l'âme et le cœur, trop intérieurs, trop intangibles, l'organe de la passion poétique, le membre supérieur de l'émotion esthétique, dont on sait depuis Kant qu'elle est liée à deux formes d'affection dont dépend le sentiment du sublime : l'enthousiasme et le désespoir révolté (le dépit en tant que colère désespérée). « Toute affection de l'espèce énergique (à savoir celle qui éveille la conscience de nos forces pour réduire toute résistance) (*animi strenui*⁷⁴) est esthétiquement sublime⁷⁵ », écrit-il dans la troisième Critique, donnant une place centrale à l'« enthousiasme » dans ce type d'affections, à la condition, toutefois, qu'« il excite l'énergie grâce à des idées », « celles-ci donn[ant] à l'âme un élan bien plus puissant et durable que l'impulsion par [les seules] représentations sensibles », et conférant du même coup un caractère dominant au « dépit en tant que colère » (et non comme « haine ou soif de vengeance », qui n'ont rien d'esthétique ni de sublime), dans la mesure où « la colère et même le désespoir (je veux dire, précise-t-il, le désespoir révolté, non le désespoir pusillanime)⁷⁶ » mettent en scène le jeu des forces et des résistances où se manifeste la « liberté de l'esprit [en tant qu'elle est] entravée⁷⁷ ». Kant dit des émotions qu'« il y en a de fortes, et il y en a de tendres. Ces dernières, si elles montent jusqu'à l'affection, sont vaines ; le penchant pour de telles affections s'appelle sensiblerie⁷⁸ », alors que le « sublime », qui dépend d'affections fortes, d'affects en acte (*strenui*), « doit toujours se rapporter à la manière de penser⁷⁹ », à la forme de la pensée, dont les sens à eux seuls, sans le recours de l'esprit, ne peuvent donner le sentiment. Le motif de la tête, plus que les figures des yeux, de la bouche ou du cœur, trop associées aux sens et aux émotions tendres, porte en lui ce double lien du corps à l'esprit et du désir (de la faculté de désirer dans toute sa liberté) à la finitude (à l'entrave que la nature du corps fini ne peut que lui opposer).

Le désespoir révolté est l'affection esthétique la plus propre à exprimer et susciter le sentiment du sublime, qui se manifeste dans le double mou-

74. Littéralement « l'âme en acte, l'âme active, diligente ou turbulente », décrite comme une force qui rencontre des résistances, à l'instar du *pathèma* grec qui, comme on l'a vu, loin d'être un pur pâtir est un authentique agir : un événement, un accident, avec son bruit et sa fureur, qui change le cours des choses.

75. Emmanuel Kant, *Critique du jugement esthétique*, trad. par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1960 [1790], p. 98. (C'est l'auteur qui souligne.)

76. *Ibid.* (C'est l'auteur qui souligne.)

77. *Ibid.*, note 2.

78. *Ibid.*, p. 98-99. (C'est l'auteur qui souligne.)

79. *Ibid.*, p. 99. (C'est l'auteur qui souligne.)

vement de la « liberté de l'esprit », que l'*enthousiasme* poétique dénote avec plus ou moins de force, et des « entraves » que les contre-forces ou les résistances combinées de la Nature toute-puissante et de l'impuissance corrélative de l'Homme imposent à la liberté de l'esprit pour lui faire sentir son irréductible finitude. L'homme du poème est « homme de peine », selon l'expression même de Gaston Miron, qui n'y voit pas seulement l'« Homme aux labours des brûlés de l'exil ⁸⁰ », qui peine dans son pays en friche, où il se sent étranger à lui-même, mais aussi l'homme en peine dont il dit qu'il est « descendu à sa boue / chagrin et pluies couronn[a]nt [s]a tête ⁸¹ ». Si le poète « avance en poésie comme un cheval de trait / tel celui-là de jadis dans les labours de fond ⁸² », selon l'élan qu'imprime à sa langue l'énergie poétique qui l'anime, cette « force de faire » ou cette *Bildungskraft* propre à la passion esthétique, la peine qu'il a à vaincre les résistances qui lui viennent du bruit, du silence ou du non-poème le transforme vite en « bison qui fonce dans son destin », en « bœuf de douleur qui souffle dans ses côtes », le laissant languir bientôt dans sa « force fracas-sée », dans son désespoir révolté, comme dit Kant, dans sa colère désespérée. On écrit la tête contre les murs, comme la bête de somme donnant du front contre le vent, contre le temps, la tête la première pour prendre élan, mais pour plonger aussi, tomber en fait, dans cette désespérance, l'affalement de soi, qui prend la mesure exacte de sa finitude : « Ma pauvre poésie en images de pauvre / avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire / avec tes efforts de collier au cou des délires / [...] de quel front tu harangues tes frères humiliés / [...] et ces charges de dynamite dans le cerveau / et ces charges de bison vers la lumière ⁸³ ».

Il faut avoir beaucoup *avancé en poésie* pour savoir, comme Miron le savait, d'un savoir qui franchit « les tonnerres des désespoirs » où sa « tête grenade » se « dépose » au bord toujours de la « déflagration », pour savoir, donc, d'une sorte de savoir désespéré, qu'on n'aura fait que *reculer*, dans le contrecoup du « tir juste ⁸⁴ » qu'est tout poème, qui pousse à se « tapir au fond de soi », non pas, encore une fois, pour y « mourir de langueur », dans « l'affection du genre *languissant* ⁸⁵ », comme dirait Kant, mais pour « retenir le ressort » de la passion énonçante ou de la parole passionnée, qui puise sa force dans le dépit, dans la colère désespérée à quoi le poème, qui confine au non-poème comme l'élan à l'emportement, nous aura réduits, ne sachant plus que faire entendre le pur fracas de sa « force fracas-sée ».

80. « Pour mon rapatriement », p. 61.

81. « Poème de séparation 1 », p. 43.

82. « Paris », p. 94.

83. « La pauvreté anthropos », p. 93.

84. Voir « Doublure d'un combat », p. 113.

85. Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 98.

Poésie des deux rives

GILLES MARCOTTE

COMMENT LIRE Gaston Miron? Comment *arriver* à le lire¹? Il semble qu'il soit toujours déjà là, interprété par sa propre légende, occupant tout l'espace de ce qui peut être dit sur lui-même, sur ses poèmes, produisant un discours général qui empêche ou retarde indéfiniment l'arrivée, la surprise de la lecture, ce par quoi elle commence vraiment. Je le lis moins que je ne l'entends, que je ne le vois, clamant avec de grands gestes son poème ou son discours national, dans tel colloque ou au coin de la rue. Et je suis reconnaissant, certes, à la mémoire de me redonner ainsi sa présence charnelle, mais j'ai aussi, de plus en plus souvent, l'impression qu'elle me dérobe en même temps quelque chose d'essentiel, le temps même et pour ainsi dire l'énergie propre de la lecture. Il est trop facile de parler de Gaston Miron (je lui disais : « L'éloge de Gaston Miron, c'est devenu pour moi un véritable genre littéraire ! » et nous riions ensemble). Il est également trop facile de ne pas lire Gaston Miron.

Il me faut donc, pour arriver au Miron poète, faire un détour. Je commence cette petite étude en France, où je suis exilé pour quelques semaines. Aucun Canadien, aucun Québécois, surtout parmi les francophiles officiels, n'a aimé la France autant que Gaston Miron. Je le vois, en 1960, arpentant à grandes enjambées les rues de Paris, frappant à la porte des écrivains ; ou encore, descendant en voiture vers le Sud et s'émerveillant, Québécois

1. Jacques Brault, déjà, dans son « Miron le magnifique », en 1966 : « On s'arrête, on pense à lui, et l'on constate que Gaston Miron est un inconnu. » (*Chemin faisant*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1994, p. 23.) Et Pierre Nepveu, plusieurs années plus tard : « Il est de plus en plus difficile de lire Gaston Miron. » (*Les mots à l'écoute*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1979, p. 119.)

précaire, de la fidélité des vieilles pierres. Aussi bien, aucun écrivain québécois n'a-t-il été reçu, célébré en France comme il l'a été. Je n'ai pas à en chercher les preuves bien loin, je lis sur la quatrième de couverture de l'édition de poche de *L'homme rapaillé* : « Le très grand livre qui vient du Québec » (Jean-Pierre Faye) ; « poète incomparable avec aucun autre » (René Lacôte) ; un « très grand poète » (Georges Mounin). Mais c'est d'échange qu'il faut parler, d'une reconnaissance mutuelle. Le plus québécois des poètes québécois, sans qui la poésie québécoise n'existerait peut-être pas comme un ensemble distinct, reconnaissable, lorsqu'il parle des maîtres qu'il s'est donnés, ne s'attarde pas en territoire local mais va d'emblée aux sources purement françaises, Villon, Rutebeuf et, parmi les contemporains, Éluard et André Frénaud. Les poètes québécois, il les a lus sans doute, les anciens comme les plus récents, mais ce ne sont pas eux d'abord qui, selon Miron lui-même, l'ont conduit à la poésie qu'il fait, qu'il veut faire. La littérature, la permission d'écrire lui est venue de là-bas, d'outre-Atlantique, de la mère-patrie. C'est là qu'il a trouvé, non pas surtout des maîtres à vrai dire, mais des compagnons, des frères en poésie. Un nom à retenir, au-delà de tous les autres parce qu'il désigne un contemporain capital, dans lequel Miron s'est expressément reconnu : celui d'André Frénaud. Miron, dans « Ma bibliothèque idéale », le loue de ne séparer « jamais la poésie des misères de la vie, du cœur, jamais des douleurs et des gestes habituels ». Il ajoute, le « nous » se substituant au « je » comme il convient chez Gaston Miron : « Je voudrais signaler aussi combien son langage poétique est proche de nous. » Retour au « je », à la fin, pour dire, avec une pudeur évidente, ce que le Québécois doit d'essentiel au Français, et qui déborde la seule visée poétique : « Leur lecture (i.e. celle des poèmes de Frénaud) m'est bénéfique. Pour la première fois de ma vie, j'accepte qu'un amour soit périssable. » La poésie de Frénaud, pour Miron, est une poésie *qui fait du bien* ; elle enseigne, à ce brûlé vif de l'amour, de la vie, à ce « Québécois » du malheur, la nécessité de la perte et des recommencements, le travail du temps. La profondeur historique enseigne la patience, dans les deux sens du mot : comment souffrir, comment attendre. Leçon d'Europe, leçon de civilisation. Leçon reçue ?

On peut sans doute déceler un certain nombre de points de rencontre entre la poésie de Frénaud et celle de Miron, en plus de ceux qui ont été suggérés par Miron lui-même. On isolera le mot « non-amour », par exemple, que le premier a vraisemblablement légué au second :

Mon amour s'alimente à un non-amour
Je n'avance qu'attisé par son refus

écrit Frénaud ; et Miron, en écho :

Me voici dans le non-amour sans espace
avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint,

Miron qui créera, sur le même modèle, le « non-poème ». On notera aussi, chez le poète des *Rois mages* comme chez celui de « La marche à l'amour », l'attention au quotidien, le sens de la fraternité, voire l'appel d'un « pays » qui ne peut évidemment avoir tout à fait le même sens dans les deux œuvres ; enfin, un goût pour le verbe abondant, éloquent, souvent anaphorique, distribué dans des vers largement déployés. Mais je ne veux pas aller plus loin dans cette voie, je ne suis pas à la recherche d'influences. Ce qui frappe et excite l'imagination, quand on lit côte à côte Frénaud et Miron, c'est à la fois la proximité et l'écart, le sentiment très fort que ce dernier est allé chercher dans la poésie française, non pas de simples modèles mais précisément l'autorisation de n'être pas elle, ou plus justement d'écrire dans l'« entre-deux² », dans la différence. Il faut le dire avec insistance : sans la poésie française de son temps, sans l'étroite amitié qu'il a nouée avec elle et dont Frénaud est la figure la plus explicite, la poésie de Gaston Miron n'aurait pu naître à elle-même, découvrir sa propre originalité. C'est Paris qui a délivré Miron de la vieillerie poétique, plus que l'exemple de ses contemporains locaux, les Saint-Denys-Garneau, Alain Grandbois, Rina Lasnier, Anne Hébert, sur lesquels il a toujours été étrangement discret³. On est réduit à l'hypothèse suivante : Gaston Miron devait s'autoriser d'une origine plus lointaine, dans la mesure même où il voulait rendre vie à un complexe thématique éminemment local, celui du « pays », dont la proximité même constituait un danger pour la poésie. C'est de Paris que Miron a besoin pour sauver Saint-Agricole de l'insignifiance ; et, en contrepartie, Saint-Agricole lui permet de n'être pas qu'un poète de convention parmi les centaines qui occupent la place de Paris. Il a mis en œuvre, librement, ce qui avait été imposé par les circonstances à l'ancêtre Octave Crémazie : le double exil, la double origine, la double perte. Ce n'était pas d'abord affaire de pensée, d'idéologie ; c'était affaire de poésie.

Quelques-uns des plus beaux poèmes de Miron, on ne l'a peut-être pas assez remarqué, ne portent aucune marque extérieurement québécoise, et l'on se surprend à penser — sans doute à tort — qu'ils auraient pu être écrits dans n'importe quel pays, voire à d'autres époques. Tel celui-ci, le premier de la suite « L'amour et le militant », dont les quatre quatrains un peu massifs rappellent quelque forme ancienne, un peu surannée, de la poésie française :

2. Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1991 : « Il s'agit de s'identifier mais pas complètement, de supporter le passage entre deux pôles d'identité. » (p. 38)

3. Dans son entrevue avec Jean Larose, Gaston Miron évoquera sa lecture de *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys-Garneau, mais après Patrice de La Tour du Pin et Paul Éluard (Gaston Miron, Jean Larose, André Major et Jacques Brault, « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, n° 233, octobre 1997, p. 23).

Chaque jour je m'enfonce dans ton corps
 et le soleil vient bruire dans mes veines
 mes bras enlacent ta nudité sans rivages
 où je déferle pareil à l'espace sans bords

sur les pentes d'un combat devenu total
 au milieu de la plus quotidienne obscurité
 je pense à toi tel qu'au jour de ma mort
 chaque jour tu es ma seule voie céleste

malgré l'érosion des peines tourmenteuses
 je parviens à hisser mon courage faillible
 je parviens au pays lumineux de mon être
 que je t'offre avec le goût d'un cours nouveau

amour, sauvage amour de mon sang dans l'ombre
 mouvant visage du vent dans les broussailles
 femme, il me faut t'aimer femme de mon âge
 comme le temps précieux et blond du sablier

L'auteur de ce poème est-il bien celui qui écrivait à Claude Haefely, en 1957 : « tu sais que je suis l'écrivain de langue française qui écrit le plus mal aujourd'hui⁴ » ? On a trop souvent cru Gaston Miron sur parole, lorsqu'il se désolait des lacunes de sa formation linguistique, des faiblesses de sa langue. La langue française, cette langue dont Miron a tant de fois clamé qu'elle avait été corrompue en lui par le bilinguisme officiel, est présente, vivante dans ce poème avec une évidence tranquille qui ne doit rien à l'exotisme. Tout, ici, donne à imaginer un contact heureux, non seulement, non même surtout avec la femme aimée, qui demeure extrêmement abstraite tout au long du texte, selon la convention littéraire à laquelle se réfère le texte, mais avec la langue elle-même, la langue de la plus profonde mémoire. L'ample tunique de l'alexandrin se déploie librement, amputée ou augmentée de quelques pieds, et la rime fait une apparition fugitive dans le premier quatrain (corps, bords), comme pour saluer une tradition avec laquelle on ne prendra que des libertés mineures.

Ce poème, cependant, de toute évidence, n'a rien d'un exercice d'imitation, et le « je » mironien, l'accent mironien s'y imposent avec la même force que dans les grands poèmes où la langue se torture elle-même pour faire entendre la revendication collective. Parlerons-nous d'un « je » apaisé, réconcilié avec lui-même, avec ses conditions d'existence ? La forme le suggère, par son apparente régularité ; et l'amour dont il est ici question n'a évidemment pas le caractère exalté, ravageur qu'il avait dans « La marche à l'amour ». « Chaque jour », dit le poème, d'entrée de jeu ; et voici, dans la deuxième strophe, une « quotidienne obscurité », puis encore un

4. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haefely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 65.

« chaque jour ». On ne peut pas ne pas se souvenir de ce poème de *Deux sangs*, le premier art poétique personnel de Miron, « Ma désolée sereine », où il est dit que « tous les matins [la poésie se lève] à cinq heures et demie ». La répétition, l'humilité du jour qui indéfiniment opèrent le miracle du « petit destin » ont quelque chose d'apaisant, et peut-être même de rassurant. Le « chaque jour », le « tous les matins », c'est le lot de tout homme, de l'homme essentiellement pauvre, corps périssable que le temps emporte vers la mort. Mais le temps régulier, divisé en parts égales, le temps de tout homme venant en ce monde, est aussi ce qui fait échapper à ce qu'on pourrait appeler la mauvaise mort, la mort solitaire. Vivre le « chaque jour », c'est accéder à l'immortalité du commun, à un destin commun où se dissolvent les malheurs particuliers du « je » enfermé dans la clôture de son individualité. Ainsi l'humilité du « chaque jour » et de la « quotidienne obscurité » se voit accorder le privilège du général, que porte par ailleurs la forme large, quasi classique, du vers. Dans plusieurs des poèmes de Gaston Miron, on l'a souvent noté, le « je » se transforme en un « nous », se donne valeur de « nous ». Rien de tel ici : le « je » s'agrandit, certes, il se dilate, mais en direction du commun — et du commun le plus ordinaire, celui de la « quotidienne obscurité » — plutôt que du *collectif*⁵.

La même sorte d'amplification va emporter le mot « corps », présent lui aussi dans le premier vers : « ton corps », dit le texte, le corps de telle femme, de telle amante, mais inscrit de telle façon dans la dynamique du poème qu'il rejoint aussitôt la généralité du « chaque jour », de la « quotidienne obscurité ». Le voici donc, ce corps, ce signe corps qui envahit toute la poésie de Gaston Miron : « Chaque jour je m'enfonce dans ton corps ». Ailleurs, le poète parlera parfois du « cœur », comme de ce qui est inévitablement brisé, meurtri dans la course au bonheur, parfois de l'« âme », siège d'un désir sublimé, spiritualisé, mais c'est bien le corps qui porte dans sa poésie la signification la plus lourde, la plus englobante, la plus ambivalente. D'une part, le corps souffrant, humilié, dont les images se multiplient presque à l'infini dans la poésie de Miron : « le corps écumant et fétide de souffrance », « mon corps igné », « corps en mottes de braise », « corps emmanché d'un mal de dimanche », « mon corps en cendres », « mon corps de grange vide »... Mais aussi le corps des bonheurs inespérés, de la marche, du courage : « ton corps de voie lactée », « terre meuble de l'amour ton corps », « avançant mon corps avec des pans de courage ». Ces deux groupes d'images ne sont pas purement antithétiques ; ils sont l'un et l'autre évocateurs de totalité, par leur intime, nécessaire association avec les images de la nature. Le mot « corps » apparaît, dans notre poème,

5. Voir également, dans un autre poème de *Deux sangs*, « Petite suite en lest », la célébration de la « petite vie ma vie / petite vie des minutes pareilles / en queue leu leu / comme ça de suite »...

et voici aussitôt le « soleil », les « rivages », l'« espace », comme des synonymes. Le corps, chez Miron, c'est toujours plus que le corps, que *ce corps*. Il n'a rien d'une prison, d'une limite ; il est, au contraire, ce qui efface les limites : « ta nudité sans rivages » pour l'amante, l'« espace sans bords » pour l'amant. Si, par une sorte d'appel de rime, il appelle la mort, c'est pour la rendre, à son image, essentiellement ambivalente :

ce jour sera la mort d'un homme de courage inutile
venue avec un froid dur de cristaux dans ses membres

écrit Miron dans « Une fin comme une autre », mais ailleurs il parlera de la mort comme « pays paisible », ou même « voie céleste ». La mort, pour le corps dont la poésie de Miron se fait l'expression, ne peut pas être une simple, mécanique interruption.

Faudrait-il recourir à la philosophie ou même à la théologie pour rendre compte de ce que porte le thème du corps chez Miron, du lien qu'il a avec la mort, de l'illimitation qu'il produit ? On est tenté de lire ici quelque reliquat de la pensée chrétienne, du dogme de la résurrection des corps ; et l'hypothèse n'est pas sans fondement car, on le sait, la poésie mironienne fait jouer abondamment le langage de la tradition chrétienne. Mais on s'inspirera plus volontiers de Mikhaïl Bakhtine, de l'image qu'il propose d'un corps non fermé, inachevé, troué, ouvert par ses blessures mêmes sur un monde dont il se distingue à peine, et dont il tient une conviction de permanence qui non seulement résiste à la souffrance, à la blessure, mais l'inclut, et la mort même⁶. C'est pourquoi le sentiment tragique de l'absurdité de la condition humaine, qui fonde la poésie de Frénaud, est résolument absent de la poésie mironienne. « Le poète, dit Georges-Emmanuel Clancier dans son essai sur Frénaud, s'est donné un interlocuteur : le Néant⁷ », et il donne à juste titre la majuscule à un Néant qui a la même consistance que l'Être, qui en est la figure purement négative. Le néant, chez Miron, n'habite pas ces lointains métaphysiques, il est tout près, il harcèle (« harcelé de néant »), il fait bijou (« à mon cou je porte / comme une amulette / un vertical néant »), et surtout il se fait pluriel : « ... au cours d'une conversation où je titubais sur mes néants, que j'avais des taches solaires sur le cerveau ». Les « néants » de Gaston Miron sont concrets, immédiats comme le corps est immédiat ; ils appartiennent au corps, ils en attestent, paradoxalement, l'incroyable réalité. Ne faudrait-il pas aller jusqu'à dire que les « néants » sont ce qui contredit le plus forte-

6. Ce corps, que Bakhtine appelle « grotesque », « n'est jamais rigoureusement délimité du monde : il se mue en ce dernier, se mêle et se fond avec lui : des mondes nouveaux et inconnus s'y cachent [...]. Le corps prend une échelle cosmique tandis que le cosmos se corporalise ». (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, p. 337.)

7. Georges-Emmanuel Clancier, *André Frénaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1963, p. 19.

ment le « Néant » ; ou, en d'autres termes, que le corps mironien, heureux ou malheureux *peu importe*, se distingue radicalement de la grande idée majuscule qui étend son ombre sur la poésie d'André Frénaud ?

La débandade amoureuse à laquelle nous fait participer la première strophe du poème (« je m'enfonce », « je déferle ») est donc, indissociablement, occupation d'un monde, d'un paysage, et l'on ne s'étonnera pas que, plus loin, le poète parle de lui-même comme d'un « pays lumineux ». Mais quelques mots nous arrêtent, au début de la deuxième strophe, qui semblent constituer une fausse note dans le continu lyrique du poème. Quel est ce « combat devenu total » dont parle le poète ? La question se pose de façon d'autant plus obsédante que le mot « pentes » ne s'accorde pas facilement à l'idée d'un « combat ». (À vrai dire, nous avons l'habitude, chez Miron : la cohérence du régime représentatif des images n'est pas son fort...) Une ambiguïté syntaxique brouille également le sens, entre les deux strophes : sur quoi « déferle »-t-on ? Sur la « nudité sans rivages » ou « sur les pentes d'un combat devenu total » ? Mais cette ambiguïté ne nous arrêterait pas longtemps si l'expression elle-même, « un combat devenu total », n'introduisait dans le poème, par sa forme et par son contenu, comme un corps étranger. Que signifie-t-elle ? Quel est ce « combat » qui, à la fois, semble faire partie de la fête amoureuse, et représenter ce à quoi l'amour fait contrepoids ? Nous nous souvenons que ce poème est le premier de la suite « L'amour et le militant » ; et le deuxième poème de cette suite :

Quand je te retrouve après les camarades
le monde est agrandi de nos espoirs de nos paroles

rendra les choses un peu plus claires en faisant de l'amour, de la femme, le *repos du guerrier*. Mais l'« après » est absent du premier poème, et de là vient peut-être le sentiment d'une faute, d'un décalage : c'est au sein même de l'acte amoureux que s'impose l'image du combat, au sein du langage le plus expressément, le plus évidemment poétique que se fait entendre la prose du « militant ». Deux lignes plus loin, Miron écrira un vers presque racinien, fait tout entier de monosyllabes : « je pense à toi tel qu'au jour de ma mort », dont le contraste, avec la rudesse du « combat devenu total », ne peut être plus éclatant. Une autre occurrence de ce contraste se produira dans la troisième strophe, où, après avoir évoqué « le pays lumineux de [son] être » dans l'amour, le poète parlera du « goût d'un cours nouveau », autre image, également prosaïque, de l'idée révolutionnaire proposée déjà par le « combat ». Le discours du « militant » fait véritablement effraction dans la poésie du lyrisme amoureux, non pas avec les armes et bagages de l'éclatante parlure québécoise, comme elle le fera dans tant d'autres poèmes de Miron, mais d'une façon plus scandaleuse peut-être, comme une

faute de goût, une subtile rupture de ton. À vrai dire, c'est la prose même, la *prose elle-même* qui se rappelle à la poésie, qui lui refuse le droit de s'envoler trop librement vers des horizons trop éthérés. La prose, c'est-à-dire le quotidien, la fondamentale insécurité du quotidien, comme le dit expressément le poème :

sur les pentes d'un combat devenu total
au milieu de la plus quotidienne obscurité.

Ces contrastes, ces décalages préparent ce qui nous attend à la dernière strophe, la coexistence paradoxale de l'ivresse amoureuse et du temps, du plaisir et du devoir. Rien de plus séduisant, de plus naturellement emporté, dans la poésie mironienne, que les deux premiers vers de cette strophe, où l'amour se fait, avec l'aide des allitérations, «visage du vent», pure nature :

amour, sauvage amour de mon sang dans l'ombre
mouvant visage du vent dans les broussailles

Rien de plus rare, par contre, que l'obligation du mûrissement :

femme, il me faut t'aimer femme de mon âge
comme le temps précieux et blond du sablier

Entre le «sauvage» et le «il me faut», entre le «mouvant visage du vent» et le «temps [...] du sablier», l'opposition est flagrante. Dans les deux premiers vers, j'entends la poésie du paysage, du «pays», attestée par les répétitions, les allitérations de l'intime adhésion, de l'assimilation; dans les deux derniers, la reconnaissance plus difficile, et comme venue d'un horizon plus lointain, d'une obligation de durée. Pourrait-on aller jusqu'à dire que s'opposent et se joignent, dans ce quatrain, la voix de l'Amérique, la «sauvage», et la voix du «temps précieux et blond», celle de l'Europe, selon une dialectique où se renouvellerait l'ancien cliché? Mais la langue elle-même, et la prosodie, dans les deux premiers comme dans les deux derniers vers, viennent de cet âge sans âge, de cette tradition lointaine à laquelle la poésie neuve, celle d'une Amérique «chauve d'ancêtres», dit Gaston Miron, ne peut éviter de retourner, dans la mesure justement où il lui est imposé d'innover.

On peut préférer à ce poème d'autres textes de Gaston Miron, plus éclatants, marquant par les images et le vocabulaire une différence plus visible par rapport à la poésie contemporaine qui s'écrit à Paris, une poésie de clameur, en «mots dehors», qui atteint de plein fouet le lecteur non prévenu : la poésie de Miron le «magnifique». Je crois retrouver, dans le premier poème de «L'amour et le militant» et ceux qui lui ressemblent, un vœu plus secret de la poésie mironienne, le désir de faire traverser une nouvelle fois l'Atlantique à la vieille langue, à la vieille poésie de France,

de les inviter à se faire ici un lieu nouveau. «J'ai toujours rêvé d'être un poète classique», disait Gaston Miron à Jean Larose. Qu'est-ce à dire? Le poète classique est le poète qui dure, «contemporain de toutes les époques», dit Miron. Mais, plus important, ceci :

En général, un classique, il peut travailler la langue, la faire grincer, la faire bouger et la désarticuler, tout ça, mais on dirait que ça ne paraît pas. Une des démarches du classicisme, c'est de faire oublier sa technique, tandis que le poète moderniste, lui — je dis moderniste, pas moderne; moi aussi, je suis un poète moderne, j'espère — le poète moderniste est souvent mécaniste, maniériste, etc.⁸

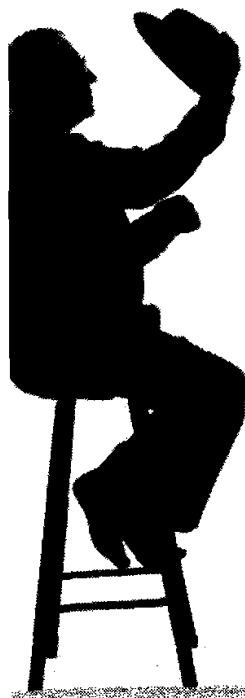
Cette déclaration n'est pas d'une limpidité totale, et l'on peut penser qu'il est difficile de désarticuler la langue sans qu'il y paraisse un peu. Mais il est permis d'y entendre, me semble-t-il, plus qu'un refus des nouveautés purement formelles — Gaston Miron n'a jamais été séduit par les expériences extrêmes de l'automatisme, et la critique d'avant-garde n'a pas manqué de le lui reprocher. Le classicisme, pour Miron, est un rêve («J'ai toujours rêvé...»), et plus précisément la référence à un idéal esthétique de discrétion et d'innovation dont la figure est essentiellement française. Mais dans cette fidélité même, ce retour ou ce recours, il ne peut s'empêcher de marquer une différence qui est à la fois la sienne, la plus personnelle, et celle de son propre lieu. Cette différence apparaît, discrètement et profondément, dans le sens, dans la portée de quelques mots. Le corps ouvert à la prolifération cosmique⁹; le néant même se faisant pluriel, échancrure dans le tissu du réel. Nous voilà bien loin, semble-t-il, de cette «fantastification» de la langue d'origine dont parle Frank Kermode à propos de Wallace Stevens¹⁰, et qui se produit de manière éclatante dans les grands poèmes de Gaston Miron. Nous sommes, plus secrètement, indiscutablement, chez Miron; nous sommes, de même, au Québec.

8. «Gaston Miron par lui-même», *loc. cit.*, p. 30.

9. Voir André Belleau, dans *Surprendre les voix* (Montréal, Boréal, 1986), appliquant les considérations de Bakhtine à la culture populaire à la société québécoise : «Je suis convaincu que la société québécoise, pour des raisons historiques, est demeurée jusqu'à nos jours profondément imprégnée par la culture populaire. La vision du monde qu'a le peuple s'oppose à celle qu'exprime la culture dite "officielle". Et elle se veut aussi totale, englobante que l'autre.» (p. 161)

10. «*Large borrowings from French are part of the general fantastification of English which goes on in Stevens; they take their place beside all the archaisms and neologisms that critics like to make lists of.*» (Frank Kermode, *Wallace Stevens*, New York, Grove Press, 1961, p. 12.)

THEY ARE THE ONLY TWO MEN IN THE WORLD WHO CAN TALK TO EACH OTHER WITHOUT A MIDDLEMAN.



Poésie et militance

ANDRÉ BROCHU

IL Y A DES ÉPOQUES, il y a des pays où le combat social ou national s'impose. Ces pays, à l'aube du troisième millénaire, sont nombreux, et peut-être plus que jamais. Mais l'actualité médiatique n'en retient que quelques-uns à la fois, car le combat n'est pas toujours apparent ni susceptible, en conséquence, de fournir de bonnes images. Les souffrances collectives spectaculaires, sur lesquelles s'apitoiera plus ou moins une humanité saturée d'indignation, gavée de scandales, font l'objet d'un contrôle fondé sur la rentabilité.

Toute dynamique sociale comporte une part de combat, et même dans un pays exceptionnellement pacifique comme le Canada, des oppressions, plus ou moins ouvertement violentes, assurent le bon fonctionnement de l'ensemble et le bonheur de quelques-uns. Les Amérindiens sont, dans toute l'Amérique, les victimes d'une exploitation que çà et là quelques privilèges, péniblement arrachés, ne corrigent aucunement puisque leur dignité, qui est leur âme, est radicalement niée.

Les Québécois francophones, qu'aimait Miron et pour qui il a vécu, sont eux aussi des misérables de luxe, payés pour se conformer aux bons usages de la fédération qui, lentement mais sûrement, les assimile.

Au cours des années cinquante et soixante, Gaston Miron a jeté les bases d'une œuvre poétique particulièrement importante par sa qualité littéraire et par son inscription dans le vif du combat collectif. Cette époque, où l'on parlait fréquemment des rapports entre écriture et engagement; où l'existentialisme sartrien et ses prolongements ou accompagnements anticolonialistes (Fanon, Memmi, Césaire, Senghor), où le souvenir de la Résistance rendaient incontournable, en littérature même, la question

politique, permit l'éclosion d'un lyrisme militant qui ne ressemblait à rien dans notre passé¹ et qui présentait des parentés avec la grande voix d'un Neruda. L'authenticité de ce lyrisme fut reconnue peut-être d'abord à Paris, où Miron eut tôt des contacts avec de grands contemporains qui saluèrent en lui un pair et — c'était l'époque de la guerre d'Algérie — la légitime expression de tout un peuple.

Aujourd'hui, au Québec, les relations entre le poète et le peuple sont rompues ou presque — elles survivent sur le plan ludique dans les extraordinaires et dérisoires variations sur le mot « tabarnacos » que nous offre Paul-Marie Lapointe dans son dernier recueil². Le « sacre » y est aux antipodes du sacré ; ou peut-être que non... Se pourrait-il que la quête du sens, exténuée, se puisse contenter d'un jeu sur les mots ?

Miron, lui, ne jouait pas, malgré son légendaire côté histrion qui tempérait peut-être le mordant, mais non la charge de gravité que comportait son engagement. Il ne jouait pas ; il croyait, il adhéraient pleinement à son personnage, celui du poète combattant. Il croyait au combat où nous étions tous compromis, mais dont nous fuyions l'évidence. Et il subordonnait tout à l'ordre du politique, sauf ce qui donne un sens à la lutte collective et à la vie : l'amour. Un poème, le premier de la suite intitulée « L'amour et le militant », nous permettra d'interroger la problématique de l'engagement politique en relation avec d'autres composantes essentielles du poème mironien : « Chaque jour je m'enfonce dans ton corps³ ».

Il faut noter d'abord que la relation à la communauté politique (le *nous* national) se fait par des médiations. Il y a d'abord les camarades, dont la présence est implicite dans l'évocation du « combat devenu total » et que d'autres poèmes désigneront en toutes lettres. Ils représentent le sujet actif des aspirations du groupe social/national, du peuple auquel le poète donne voix dans son œuvre. Par son implication pratique dans la lutte, le poète, loin d'être le simple écho du groupe, se place au centre même de la praxis révolutionnaire. Cependant, il ne se laisse pas absorber complètement dans la militance.

Car il est, entre le *nous* et lui, une autre médiation, située à l'écart du sujet collectif, et explicite celle-là. C'est celle de la femme, qui est un refuge en même temps qu'un lieu de ressourcement ; elle est située en dehors du combat et elle est susceptible d'y ramener. À l'horizontalité de la relation militante, elle substitue la verticalité d'une relation à l'être, ouvrant la quotidienneté à une dimension intemporelle : « chaque jour tu es ma

1. On sait toutefois que Miron s'est imprégné de la tradition littéraire « canadienne-française », de François-Xavier Garneau et Octave Crémazie à Albert Lozeau, mais pour la dépasser.

2. Paul-Marie Lapointe, *Le sacre*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 318 p.

3. Le même poème étant cité *in extenso* dans l'article de Gilles Marcotte, nous n'avons pas cru nécessaire de le reproduire. NDLR.

seule voie céleste». Le poète diffère du simple combattant en ce que le plan de l'histoire n'existe pas seul pour lui, mais s'accompagne d'un autre lieu, d'une autre scène qui donne au combat, comme à l'amour, son sens juste et universel. Et la femme est le moyen d'accès privilégié à cet espace autre, transcendant.

Mais la femme est d'abord immanence, terre, le poète «s'enfonce» dans son corps, matière investissant la matière. Le sexe ne fait qu'un ici avec le moi, et la femme visitée est total enveloppement, sein maternel où se réfugie le désir avide.

Aussitôt, toutefois, le monde prend possession du moi, «le soleil vient bruire dans mes veines», la source de la vie et de la chaleur cosmiques s'intimise sous forme de sang généreux; et la possession des corps devient, par contrecoup, la rencontre de la «nudité sans rivages» et de «l'espace sans bords». Dans la rencontre des désirs, le cosmos et le corps sont interchangeables, ce qui confère à l'amour son pouvoir de former une échappée du côté de l'être. Le mouvement vers le bas («je m'enfonce», «le soleil vient bruire») détermine un élargissement indéfini des topiques corporelles (enlacement de ce qui est sans rivages, déferlement par ce qui est sans bords), qui prélude à la montée au sommet de soi-même (str. 3).

La deuxième strophe nous situe en plein cœur du combat, sur le terrain de l'accident et du glissement, les «pentes» où l'on ne peut prendre pied que de façon provisoire. Alors que l'amour représentait une habitation éminemment libre du monde, puisque aucun contour ne lui donnait de limites, le combat est un lieu plein et circonscrit, qui s'impose comme un tout à vivre, dans la conjoncture présente («devenu total»). La dimension de l'histoire est implicite dans cette inscription du perfectif, l'histoire n'étant jamais que la scène immédiate, événementielle où se font et défont les affrontements des hommes, où tout est transformation. Lieu d'obscurité puisque la quotidienneté, où se joue le sort des peuples, ne reçoit pas — comme l'amour — l'éclairage de l'être.

Ainsi, le quotidien est loin du jour, c'est-à-dire du jour naturel, irrigué par la lumière. Le combat se joue dans les épaisseurs de la matière, celles de la vie quand la vie est la nuit et n'a pas encore triomphé de l'oppression. Aussi, en regard de cette vie quotidienne, la mort peut-elle apparaître comme une libération et se confondre avec la femme aimée, celle qui est là-bas, au delà, et qui indique le chemin du bonheur. «Tu es ma seule voie céleste»: on ne combat que pour aimer, aimer seul donne un sens à cet affrontement sans issue certaine.

Sur le terrain miné du combat quotidien, où l'érosion causée par les défaites induit une chute incessante, le poète réussit tout de même à trouver le chemin de son être véritable, qui est le pays de la lumière et de l'amour. L'offrande de soi devient alors possible, en même temps que le

renouvellement de l'existence (« cours nouveau »). Curieusement, le courage apparaît, non à l'amont de l'effort mais à l'aval : « je parviens à hisser mon courage faillible ». Notation toute contraire à la perspective idéaliste, qui fait découler les progrès humains des vertus abstraites. Ce courage d'ailleurs peut faire défaut : le militant n'est pas un « héros ».

Au terme du poème, le poète a rejoint la femme aimée et accédé, avec elle et par elle, à la verticalité qui est, dans une certaine mesure, transcendance. Toutefois, en se déplaçant hors de la quotidienne obscurité, il n'a pas cessé d'être présent à l'immanence. Toute la dernière strophe propose, de l'amour, une image résolument concrète et quotidienne. « Sauvage amour de mon sang dans l'ombre » : la femme appartient à la dense forêt du désir, et elle est en communication par là avec la violence du combat. Elle est labilité — visage du vent dans les broussailles, sable filant du sablier, espace et temps infiniment mobiles, image d'une vie qui fuit et qui, par sa fuite, détermine le mouvement du poète et sa fidélité au combat, celui-ci étant le temps et l'espace de l'affirmation de soi et du nous.



Cette brève lecture permet de poser la question de l'aptitude qu'a la poésie à rendre compte de l'ensemble des expériences humaines. La, ou plutôt *le* politique est une donnée permanente de la réalité collective, tout comme l'amour est une donnée permanente de l'existence individuelle et des rapports entre les êtres. Or, s'il fut une époque où le militantisme de Miron fut perçu par les lecteurs comme une modalité du discours poétique apte à rendre compte du réel, il semble bien que toute politisation, aujourd'hui, du littéraire ne suscite plus qu'indifférence, malaise ou incompréhension. La dialectique complexe des relations entre amour et militance, entre l'appartenance à l'ordre des camarades qui vouent leurs efforts à la transformation de la société et l'appartenance à l'ordre intime de l'accomplissement amoureux, entre ciel et terre, lumière et ombre, engagement et dégageant rédempteur, appartient à une époque révolue. On aime maintenant Miron pour ce qui se joue entre les mots, entre les lignes, et qui ferait de lui un formidable abstracteur de quintessence...



Mais ne nous laissons pas prendre au piège d'un Miron derridien (!), et essayons de préciser encore certains aspects. Parcourir le texte en rase-mottes — ou en rase-mots —, comme je l'ai fait, pour en expliciter les intentions immédiates, ne suffit pas. Il faut aussi interroger la topique qu'il constitue et qui fonde son sens global, dans le champ des inventions litté-

raires de notre siècle. Et c'est ici que Miron rejoint d'autres *noms*, et que son poème s'inscrit dans la mouvance du lyrisme révolutionnaire. Il ne s'agit pas seulement de poésie, mais de prose aussi. Et on pense notamment à Malraux, dont les romans ont puissamment contribué à l'élaboration de l'imaginaire révolutionnaire au xx^e siècle.

C'est, en somme, la question du devoir du militant, de ses obligations éthiques et communautaires, confrontées à son amour en lequel s'affirment d'abord ses aspirations individuelles, qui est ici posée et qui rappelle peut-être, très adouci, le fameux dilemme entre l'amour et l'honneur cher à l'héroïsme cornélien. Sans remonter aussi loin, on peut marquer ce que comporte de romanesque la situation énoncée par le poète militant, la situation de la militance elle-même dans un contexte national, historique, comme le nôtre.

Il faut en effet se souvenir que le « combat devenu total », qui désigne le combat de libération nationale, n'a jamais rien eu de proprement militaire, au Québec et que le militant mironien, avec ses « camarades », ne prend pas part à une guérilla — de là le côté excessif et faux, pour ne pas dire fictif, des soldats d'octobre 1970, qui *prenaient au mot* la révolution québécoise. Peut-on dire que le poème de Miron appelle implicitement une radicalisation et une militarisation du combat? Qu'il appelle l'instauration d'un ordre nouveau, où se poseraient les vrais problèmes de la révolution comme dans les grands romans de notre époque? En tout cas, on ne peut lire les poèmes « militants » de Miron sans ressentir comme *virtuelle* la guerre qu'ils évoquent.

Par cette mise en représentation de ce qui n'existe pas, ou pas encore, le poète rattache le balbutiant agir historique de son peuple à des mouvements plus vastes et universels. Le risque de fabulation est certes considérable, mais la rigueur de l'invention poétique permet un contrôle. Cette rigueur suppose que l'imagination du poète s'exerce à partir de situations réelles, soit immédiates (celle du peuple québécois), soit plus lointaines (la révolution mondiale), et qu'elle cherche à les accorder.

C'est ce travail d'ajustement du poète aux multiples *réalités* auxquelles il est confronté qui fait que Miron, désormais démodé en tant que militant d'une cause qui n'en finit plus de mourir — pour renaître encore —, sollicite toujours notre ferveur et aiguise notre espoir de lecteur engagé dans un combat qui transcende la littérature (sans la détruire). La littérature n'étant rien en dehors d'un certain espoir que l'humain advienne. Le langage de Miron, comme tout langage authentique, n'a de prix que parce qu'il est générateur de monde.

Ainsi en aura-t-il été d'un titre

ANDRÉ GERVAIS

I'm nothing else but an artist, I'm sure, and delighted to be.

MARCEL DUCHAMP (1963)

En fait, je suis quasiment un poète malgré moi.

GASTON MIRON (1990)

LA DIFFICULTÉ, si je puis dire, avec l'œuvre de Gaston Miron est multiple : *L'homme rapaillé* n'est pas qu'un recueil de poèmes, *L'homme rapaillé* est un recueil plusieurs fois reconfiguré. Voici, succinctement, quelques-unes des questions que ces deux propositions soulèvent.

***L'homme rapaillé* n'est pas qu'un recueil de poèmes**

La première édition, en 1970, dit clairement (voir le sommaire) qu'il s'agit de « Poèmes et proses ».

Côté poèmes, la question est celle-ci : une édition savante¹ devra montrer (présenter, exhiber, dater) les nombreux travaux d'écriture et de composition en jeu dans presque chaque poème et dans presque chaque édition de *L'homme rapaillé*. Il y aura à collationner non seulement les versions déjà rendues publiques de tels poèmes, mais aussi les autres versions

1. Qu'il s'agisse d'une édition critique (celle, sous la direction de Michel Collot, des *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996), d'une édition génétique (celle, par Pierre-Marc de Biasi, des *Carnets de travail* de Gustave Flaubert, Paris, Balland, 1988) ou d'une édition reproduisant les manuscrits et tapuscrits en fac-similés avec transcriptions diplomatiques (celle, par Valerie Eliot, de *The Waste Land* de T.S. Eliot, New York, Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1971), pour prendre ces trois exemples.

qui, bien que non publiées, sont aussi des « témoins », au sens de la génétique des textes, dans le parcours qui mène au dernier état (fixé dans telle édition du recueil). Mais que faire des poèmes

- publiés séparément avant la première édition² et non retenus par celle-ci? Faut-il les laisser là où ils sont?
- publiés séparément après la première édition et très partiellement reproduits en fac-similés, en l'une de leurs versions manuscrite ou tapuscrite, dans la quatrième édition (1994)? Ils n'ont pas été retenus dans la dernière édition (1998) qui est aussi la première édition posthume. De quel recueil seront-ils la matière? Est-il possible, en ce sens, que cette première édition posthume puisse être vraiment dite « version définitive »?

Côté proses, certaines sont à la frontière du poème (« Notes sur le non-poème et le poème », avec huit segments en vers) et du parlé (« Ma bibliothèque idéale », rédigé pour être lu à la radio). À partir de la deuxième édition (1981), s'ajoute une entrevue (dite plus tard « Auto-interview », c'est-à-dire rédigée sous forme de questions et de réponses).

Mais que faire des très nombreuses interventions parlées de Miron en Amérique (Québec, Canada, États-Unis, Brésil, etc.) et en Europe (France, Italie, Suède, Allemagne, etc.), enregistrées ou non, publiées ou non (après avoir été révisées ou non par le principal intéressé) dans des livres collectifs, des revues ou des journaux, ou dont il ne reste qu'un fragment, entre guillemets ou non, cité dans tel article, telle étude, tel journal intime, etc.? Entrevues, entretiens, communications/conférences, discours, conversations: quel est le statut de toutes ces traces plus ou moins « officielles », plus ou moins bien documentées? Il faudra constituer le recueil, avec une annotation élaborée, de tout ce qui en a été conservé. Ce recueil, qui ne pourra être que volumineux, restituera la manière mironienne (argumentation, phrasé, humour) d'appréhender, souvent par la parole vive, « le non-poème et le poème », l'action politique et l'action poétique, la question anthropologique et la question ontologique.

L'œuvre tant écrite que parlée de Gaston Miron aura été très dispersée. Mais, à n'en pas douter, elle sera constituée

- de *L'homme rapaillé*, recueil de poèmes (auxquels il faudra joindre à nouveau les derniers poèmes³) et de proses « suivant une disposition en mosaïque et un dessein thématique » (note de l'édition de 1994, p. 226);

2. Ou très tardivement, afin de donner une idée d'où, poétiquement, l'on vient. Voir Gaston Miron, Jean Larose, André Major et Jacques Brault, « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, n° 233 (« Hommage à Gaston Miron »), octobre 1997, p. 25-28. Sauf mention, le lieu de publication des périodiques est Montréal.

3. Que je suggère d'ajouter à la section « J'avance en poésie », en la séparant en deux (comme la section « Influences » l'est déjà) afin de laisser les derniers vers de la dernière des

- d'un recueil d'interventions (auquel il faudra joindre les autres écrits⁴), suivant un ordre chronologique ;
- de la correspondance⁵.

***L'homme rapaillé* est un recueil plusieurs fois reconfiguré**

L'homme rapaillé est un lieu englobant, dans lequel s'ajuste et se fond, dans lequel, littéralement, est incorporé ce qui a été publié dans un précédent livre, avant la première édition (*Deux sangs*, 1953) ou avant la deuxième édition (*Courtepointes*, 1975). La « longue » liste⁶ des éditions de ce « lieu de l'homme » permet de constater des déplacements importants :

- [1^{re} édition] Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », [avril] 1970. Indication générique : « Poèmes [1952-1969] et proses [1959-1965]⁷ ». Postface de Georges-André Vachon ; chronologie et bibliographie sommaire établies par Renée Cimon. Illustration et photos anonymes.
- [2^e édition] Paris, François Maspero, « Voix », [avril] 1981. Aucune indication générique : poèmes (1952-1975) et proses (1959-1974). Aucune postface, chronologie ou bibliographie. Illustrations d'André Julien et de Roland Giguère.
- [3^e édition] Montréal, Éditions Typo, n° 75, [mai] 1993. Indications génériques : « (Version non définitive) » et « Poésie⁸ ». Préface de

« Courtepointes » jouer leur rôle de clausule (Emmanuelle Miron, dédicataire du poème liminaire, poème éponyme du recueil, et ce dès la première édition, ici intégrée au poème qui le termine : du paratexte au texte, littéralement).

4. Écrits de l'animateur, de l'éditeur, de l'auteur : prospectus des Éditions de l'Hexagone, préfaces et postfaces, témoignages, allocutions officielles, propositions théoriques, etc. Certes, nul « acharnement éditorial » — selon la formule d'Annie Le Brun (voir *Artpress*, Paris, n° 234, avril 1998) — à publier ici aussi bien la moindre brindille, mais il faudra poser et peser la question des proses inédites, le plus souvent fragmentaires, à la limite du journal et de la note, dont ont été détachés par l'auteur les feuillets « confiés il y a longtemps » (voir « Gaston Miron par lui-même », *loc. cit.*, p. 55) à Jacques Brault et partiellement cités par ce dernier depuis plus de vingt ans dans ses études mironiennes.

5. Non seulement *À bout portant* (Montréal, Leméac, 1989), recueil auquel il faut ajouter une lettre retrouvée (27 juin 1961), mais toutes les autres lettres qui deviendront accessibles avec les années : à Andrée Maillet Hobden, directrice de la revue *Amérique française*, 14 juin 1954, pour ne donner qu'un exemple, choisi par Gilles Cyr pour une exposition récente de et sur Gaston Miron à la Bibliothèque nationale du Québec (1^{er} avril-20 juin 1997) et qui laisse présager une cueillette remarquable.

6. Les guillemets à « longue » sont ici pour signaler qu'il est plutôt rare que, du vivant de l'auteur, un recueil de poèmes, dans le Québec du xx^e siècle, ait plus de deux éditions.

7. Les dates sont d'écriture. Ainsi, 1952 correspond, au dire de l'auteur lui-même (voir l'une des notes de l'édition de 1994, p. 21), non seulement à la date d'écriture des plus « anciens » poèmes parmi ceux qui ont été retenus de *Deux sangs*, mais aussi à celle d'une première version de « Jeune fille », poème du cycle « La marche à l'amour ».

8. Auxquelles s'ajoute l'indication suivante (p. 6) : « Nouvelle édition revue et augmentée ». « Poésie » est précisément l'une des catégories utilisées (« Contes », « Essai », « Fiction », « Histoire », etc.) pour étiqueter les livres parus aux Éditions Typo, fondées en 1984 par Alain Horic et Gaston Miron. Il s'agit, en fait, de poèmes (1952-1975) et de proses (1959-1987). 1975

Pierre Nepveu ; biographie et bibliographie anonymes. Illustration d'Augusta Caïmmi-Lamoureux.

- [4^e édition] Montréal, Éditions de l'Hexagone, [janvier] 1994. Indications génériques : « Poèmes 1953-1975 » et « Texte annoté par l'auteur⁹ ». Préface de Pierre Nepveu ; biographie et bibliographie anonymes. Édition « de luxe¹⁰ » augmentée par l'auteur de notes et de fac-similés de poèmes manuscrits ou tapuscrit postérieurs à 1978¹¹. Illustration de René Derouin.
- [5^e édition] Montréal, Éditions Typo, n° 75, [décembre] 1996. Indications génériques : « Deuxième édition¹². Version non définitive » et « Poèmes 1953-1975 ». Préface de Pierre Nepveu ; biographie et bibliographie anonymes. Illustration d'Augusta Caïmmi-Lamoureux.
- [6^e édition] Montréal, Éditions Typo, n° 75, [janvier] 1998. Indications génériques : « Troisième édition. Version définitive » et « Poèmes¹³ ». Préface de Pierre Nepveu ; biographie et bibliographie anonymes mises à jour. Illustration d'Augusta Caïmmi-Lamoureux.

De la première à la troisième édition se mettent en place les poèmes et les proses (leur ordre, leur nombre) : de sept sections (soixante-huit poèmes et proses) à treize sections (quatre-vingt-sept poèmes et proses)¹⁴.

correspond à la date d'écriture, au dire de l'auteur lui-même (voir l'une des notes de l'édition de 1994, p. 226), des plus récents poèmes de *Courtepointes*, recueil publié par ailleurs à la fin de la même année, en novembre.

9. Auxquelles s'ajoute l'indication suivante (p. 6) : « Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée ».

10. Les guillemets à « de luxe » sont ici pour signaler que cette édition fait partie d'une réédition (format plus grand, papier plus lourd, embossage de la page de couverture, etc.) que Sogides, consortium regroupant plusieurs maisons d'édition, a accepté de faire de certains de ses titres-phares : *Les insolences du Frère Untel* [1960] de Jean-Paul Desbiens, texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, et *Option Québec* [1968] de René Lévesque, texte précédé d'un essai d'André Bernard, Montréal, Éditions de l'Homme, 1988 (tous deux à l'occasion du trentième anniversaire des Éditions de l'Homme, 1958-1988) ; *L'homme rapaillé*, en hommage à l'auteur et à l'occasion du quarantième anniversaire des Éditions de l'Hexagone (1953-1993) dont ce fut, le 31 janvier 1994 exactement, la clôture des festivités.

11. Quarante-trois notes marginales et cinq « Notes éditoriales », dix poèmes manuscrits et un poème tapuscrit.

12. La première, ici, étant celle de 1993, fautive sur plusieurs points (orthographe, etc.), les corrections étant faites dans celle de 1994 et repiquées ici dans la deuxième édition de poche, d'où (p. 6) : « Édition revue et corrigée ».

13. Auxquelles s'ajoutent les indications suivantes (p. 6) : « La présente édition reproduit le dernier état des poèmes revus par l'auteur en février 1996 » et « Édition définitive ». L'édition de 1996, dont l'achèvement d'imprimerie est du 20 décembre, six jours après le décès de l'auteur, ne tenait donc pas compte de ces corrections-ci.

14. Ces chiffres ne donnent qu'une idée inexacte de ce qui se passe. Le poème liminaire devient, du moins selon la table des matières de l'édition de 1993, une section aussi importante que les autres. Les vingt « Premiers poèmes », à part le changement du titre et des sous-titres de cette section, sont les mêmes. Les sept poèmes de « La marche à l'amour » sont les mêmes. Les treize poèmes de « La vie agonique » et de « La batèche » (dont un en fac-similé, p. 131 de l'édition

De la première à la dernière édition se peaufinent les « vers “en attendant” [qui étaient] devenus avec le temps des vers “en souffrance” » : d'« une quarantaine » de vers (en 1970), selon son estimation (note de l'édition de 1994, p. 40), à moins de dix (en 1998)¹⁵.

De la macrostructure du recueil à la microstructure du vers, donc, plusieurs ajouts et réaménagements : ce livre, d'un état ou d'une étape à l'autre¹⁶, aura « bougé ». En vue d'une mise au point, d'une mise en scène extrême.

Le « rapatriement » de *L'homme rapaillé* aux Éditions Typo (en 1993), puis aux Éditions de l'Hexagone (en 1994), autorise désormais telle lecture paratextuelle (et institutionnelle) de ces vers du poème liminaire : « J'ai fait de plus loin que moi ce voyage abracadabrant / [...] / me voici en moi comme un homme dans une maison [d'édition] », la sienne. Mais ce voyage, tel qu'il aura été vécu et plusieurs fois « périodisé », aura été long, très long :

- de 1942 à 1951 (des études au Juvénat des Frères du Sacré-Cœur à Granby en vue d'un diplôme d'École normale, 1941-1946, aux études à l'Université de Montréal en vue d'un diplôme en Sciences sociales, 1947-1950) : les premiers poèmes (« mon premier âge de raison poétique¹⁷ »), dont certains se retrouveront dans *Deux sangs* et seront par la suite abandonnés ; le dialogue avec Olivier Marchand, la lecture de Patrice de La Tour du Pin, d'Alain Grandbois, de Gilles Hénault, etc., commencés dès 1948, ne porteront fruit que lors de l'étape suivante ;
- de 1952 à 1958 (déjà le Clan routier Saint-Jacques et l'Ordre du Bon Temps, bientôt les Éditions de l'Hexagone et la Librairie Beauchemin) : les poèmes et morceaux, voire lambeaux, de poèmes qui

de 1970, n'est pas dans la table des matières) sont les mêmes, mais reclassés ; l'édition de 1981 ajoute d'autres « Séquences » et déplace « Les années de dérélition » (de « J'avance en poésie » à « La vie agonique »). Les quatre poèmes de « L'amour et le militant » (dont un en fac-similé, p. 151 de l'édition de 1970, n'est pas dans la table des matières) sont les mêmes, mais ventilés ; l'édition de 1981 ajoute « Le camarade ». Les quatre « Poèmes de l'amour en sursis » sont les mêmes. Les douze poèmes de « J'avance en poésie », devenus onze, sont les mêmes, mais reclassés ; le poème ajouté en 1981 (« En toute logique ») devient en 1993 un morceau d'une sixième « courtepoinTE ». Les six proses de « Recours didactique », moins une (« Situation de notre poésie », le seul écrit à « disparaître » du recueil, dès la deuxième édition), sont ventilées en trois sections (« Aliénation déli-rante », « Notes sur le non-poème et le poème » et « Circonstances ») ; l'édition de 1981 ajoute deux parlés et celle de 1993 un écrit (regroupés dans la section « De la langue »). L'ajout principal est celui de cinq « courtepoinTEs » en 1981, puis d'une sixième en 1993 (en tout, seize poèmes).

15. Sept exactement : voir, dans l'édition de 1994, les vers ainsi désignés (p. 46, 77, 84, 87, 113 et 123).

16. La dédicace qu'il m'a faite de l'édition de 1981 se lit comme suit : « Pour André Gervais, / ici & là de nouvelles / étapes du poème... / Avec amitié / & complicité / Gaston M. / Le 31 janvier 1990 ».

17. « Gaston Miron par lui-même » (1990 pour Jean Larose et Gaston Miron, 1996 pour André Major et Jacques Brault).

formeront le réservoir, si je puis dire, de l'œuvre, dont certains sont dans « Deux sangs » et dans « Quelque part par ici », mais dont la majorité se retrouveront plus tard dans tels cycles (« La marche à l'amour », « La batèche » et « La vie agonique »)¹⁸, dans les « Courtepointes » et jusque dans la suite « Femme sans fin », au moins¹⁹ ;

- de 1959 à 1970 (du premier voyage en France afin d'étudier les techniques de l'édition à l'École Estienne, 1959-1961, à la préparation de la première édition de *L'homme rapaillé*, 1969-1970) : les derniers cycles (« L'amour et le militant » et « Poèmes de l'amour en sursis ») et la suite « J'avance en poésie » ;
- de 1970 à la fin (la reconnaissance publique et institutionnelle) : les dernières « Courtepointes » et la suite de la dernière suite.

Une fois trouvée la voix, pris le chemin (à partir de 1952, même si cela ne pourra être reconnu et dit qu'après coup²⁰), le rapport dysphorique entre d'une part l'amour et la poésie, d'autre part la poésie et le/la politique (l'édition, l'animation, l'engagement), *maintenant qu'il y a non seulement homme fauchant et homme fauché, mais aussi homme rapaillé et homme rapaillant*, est euphoriquement relayé (à partir de 1970) par le discours institutionnel (prix, critique, analyse, traduction²¹), Miron « désaliénant » par étape tant la macrostructure que la microstructure du livre et reformulant son discours sur son trajet individuel dans le trajet collectif²².

18. Jean-Paul Robillard, « Interview-éclair avec... Gaston Miron », *Le Petit Journal*, 3 juin 1957. On y lit ceci : « Gaston Miron m'avertit que son activité politique [allusion au fait qu'il est candidat du Parti social-démocrate dans le comté d'Outremont lors des élections du 10 juin] ne nuira nullement à sa production littéraire qui sera plus abondante que jamais l'an prochain puisqu'il prévoit la publication d'au moins deux plaquettes de poèmes : *La marche à l'amour* et *Petite chronique de la petite dérision*... » Ce projet de l'hiver 1958-1959 (voir *À bout portant*, op. cit., p. 108), comme celui de Roland Giguère en février 1956 (*ibid.*, p. 49) ou celui de Claude Haefely en octobre 1958 (*ibid.*, p. 110), on le sait, n'auront pas de suite.

19. Un exemple parmi tant d'autres : « Un seul et même amour », poème inédit en deux parties daté 1955-1956. Quelques vers qui, dans la deuxième partie, se suivent appartiennent désormais à quatre poèmes différents ! Que voici : « les yeux d'angoisse travestis de carnaval d'hiver / [...] / mais d'eau pure dans la montagne natale » (voir « Le damned Canuck » dans le cycle « La batèche ») ; « mais d'eau bleue dans les hauts vols de buildings » (voir « La marche à l'amour », poème éponyme du cycle) ; « Je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps » (voir « Sur la place publique » dans le cycle « La vie agonique ») ; « je barate les mots à la roue d'infortune » (voir « Ma délire absente » dans la suite « Femme sans fin », *Possibles*, vol. IV, nos 3-4, printemps-été 1980).

20. Voir la note de l'édition de 1994, p. 21.

21. La première traduction d'un poème (« Les siècles de l'hiver », du cycle « La vie agonique ») remontant quand même à 1963, d'une prose (« Notes sur le non-poème et le poème ») à 1968.

22. Pour une lecture de ce trajet (à travers les lettres à Claude Haefely et tels avant-textes des années cinquante), voir André Gervais, *Sas*, Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p. 81-95. Tout en versant au dossier cette proposition tirée d'un parlé inédit : « Parfois je m'invente tel un naufragé dans toute l'étendue de ma langue » (rappelée par Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 57), par laquelle se retrouvent la figure d'Ulysse et le rapport intertextuel avec tel vers des « Séquences » du cycle « La batèche » (« je marche sur des étendues de pays voilés »).

L'inachèvement selon Duchamp et Musil

En février 1968, chacun de leur côté, deux amis n'hésitent pas, publiquement, à faire savoir à Miron qu'est venu le temps de publier. Pierre Maheu, directeur de la revue *Parti pris* : « tu as peut-être eu raison de ne pas publier / tu dois aujourd'hui publier / à cause du prestige de ton œuvre / à cause de la nature de ton œuvre / et pour l'avenir de ton œuvre » (j'enfile ici les sous-titres de son article), et Denise Boucher, journaliste : « il paraît qu'il va le faire [qu'il va publier] cette année. Parce qu'enfin, après bien des amours malheureuses, le revoilà reparti pour la gloire et l'amour²³. »

En août 1969, lorsqu'il dit non, puis, une semaine plus tard, oui à Jacques Brault venu l'approcher en qualité de « go-between » — professeur à l'Université de Montréal comme Georges-André Vachon et poète comme Miron — en vue de la composition et de la publication d'un recueil d'« un écrivain francophone dont l'œuvre, partiellement publiée, n'a encore fait l'objet d'aucune distinction littéraire²⁴ », Miron autorise, une fois de plus, telle lecture paratextuelle (et institutionnelle) d'un vers de cet autre poème, « Pour mon rapatriement » (1956), déjà lié au poème liminaire et relayé par lui : « un jour j'aurai dit oui à ma naissance ». Peut-on rapprocher de cette naissance, ou de la naissance en juillet 1969 d'Emmanuelle, sa fille, celle, neuf mois plus tard, de *L'homme rapaillé*?

Dans la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre 1969, « au retour d'une manifestation à Québec contre la loi linguistique 63²⁵, j'ai transcrit tel quel ce poème [*L'homme rapaillé*], le titre en moins, qu'une voix du fond de moi m'avait dicté durant le trajet. [...] Sur manuscrit, je retrouve aussi les mots *rapiécé, rassemblé, reformé*... Puis le mot *rapaillé*, mot que j'avais en bouche depuis mon enfance, riche au sens [propre] comme au sens figuré, s'est imposé avec évidence dans la composition du titre » (note de l'édition de 1994, p. 15). Il n'est pas difficile de voir que le titre de ce poème et,

23. Pierre Maheu, « Engueulez Miron ! », *Parti pris*, vol. V, n° 5, février 1968, p. 48-49 ; Denise Boucher, « Salut Miron ! Et ne dis plus que tu n'es pas poète... », *Perspectives*, n° 6, 10 février 1968, p. 34 et 36. (Avec dans chaque titre, comme on le voit, un point d'exclamation.) C'est grâce à Denise Boucher si « La marche à l'amour » a été publié dans *Le Nouveau Journal* en 1962, à Pierre Maheu si les « Notes sur le non-poème et le poème » ont été mises en forme puis publiées dans *Parti pris* en 1965.

24. Dit la quatrième de couverture de la première édition. Le Prix de la revue *Études françaises* est attribué pour la première fois en février 1968 (date de tombée de l'envoi des manuscrits : mars 1967), mais ne l'est pas en 1969, « aucun des manuscrits ne répondant aux normes de qualité établies par le jury » (rabat de la quatrième de couverture de la première édition). Quelques modifications aux critères ont donc lieu qui font en sorte que c'est plutôt le jury qui dresse une petite liste des écrivains susceptibles de recevoir le prix. À l'été 1969, le nom de Gaston Miron, suggéré par Georges-André Vachon, est en tête de liste. Ces dernières précisions tirées d'une conversation téléphonique entre André Gervais et Jacques Brault, l'un des membres du jury, 27 avril 1998.

25. Cette loi, dite Bill 63, est la première loi linguistique qu'un gouvernement québécois jugea nécessaire pour « protéger » la langue de la majorité. Cette manifestation rassembla près de 15 000 personnes. Le Bill 63 devint loi le 20 novembre.

partant, du recueil en cours d'élaboration, ne surgira qu'après la publication de l'entrevue dont il est la clause²⁶ :

Le C. : Et vous, pourquoi a-t-on de la difficulté à rejoindre vos textes, à vous suivre directement comme poète ?

Miron : Je disparaissais dans la marée brumeuse de ce peuple au regard épaillé sur ce qu'il voit²⁷.

Je suis un poète en morceaux, un poète épaillé, dans ma vie individuelle et dans ma vie sociale. Dans ce sens-là, je suis à l'image de la collectivité qui a été atomisée, fragmentée. À l'image de l'homme séparé de lui-même. Mais nous sommes en train de nous rapailler, de refaire l'unité de l'homme québécois, en lui et dans sa structure globale.

« Rejoindre vos textes » et en lire un recueil, certes, mais encore faut-il que ce recueil, dont l'ombre du titre ici se profile euphoriquement sur fond de « l'homme québécois », ou, dysphoriquement, du « Québécois » (« ce garçon qui ne ressemble à personne »), existe²⁸.

Comment choisir entre « plusieurs versions pour le même poème, parfois très différentes, que j'appelle prospectives, et dont un bon nombre ont été publiées » (note de l'édition de 1994, p. 226) ? Comment les fixer ? Comment les classer ? Et comment passer, en quasiment un demi-siècle, de « En aucune façon ils [mes poèmes] ne se veulent définitifs » (*Deux sangs*, 1953) à « Version définitive » (*L'homme rapaillé*, 1998) ?

Chez Marcel Duchamp (1887-1968), l'essentiel des notes, calculs et dessins préparatoires au Grand Verre (*La mariée mise à nu par ses célibataires*) date de 1912-1915, et l'exécution, sur deux plaques de verre, est de 1915-1923. Mais plusieurs des « organes » prévus dans les notes et dessins, tant dans le domaine de la mariée (plaque du haut) que dans celui des célibataires (plaque du bas), ne trouvent pas leur place dans cette œuvre abandonnée en 1923, cassée en 1931, retouchée (corrigée) tout en étant réparée, établie dans sa version finale et finalement signée en 1936. Le Grand

26. Jean Turcotte, « Rencontre avec Gaston Miron, poète », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 10 décembre 1969.

27. Miron cite ici, sans le dire et en les adaptant à son discours, les vers 2 et 3 d'un poème alors inédit (« Les camarades », 1963) et qui ne sera intégré à la section « L'amour et le militant » de *L'homme rapaillé* qu'à partir de l'édition de 1981 : « ton visage disparaît dans la marée brumeuse / de ce peuple au regard épaillé sur ce qu'il voit ».

28. Miron, qui lit André Frénaud depuis 1955, qu'il rencontrera au cours de son premier séjour en France (1959-1961) et dont il restera l'ami jusqu'à la fin, n'aura peut-être pas manqué de lire, de Frénaud justement, « À propos d'un livre de poèmes » (écrit en novembre-décembre 1967, publié dans *La Quinzaine littéraire*, du 15 au 30 avril 1968, p. 5), et de méditer au moins les énoncés suivants : « on ne les [les poèmes] met pas les uns à côté des autres aussi aisément qu'on lie une gerbe... » ; « Dans la dialectique toujours embrouillée, mal lisible, du livre, chaque texte étant à la fois lieu et résultat d'un affrontement entre les avatars d'un homme, conflits et recours, et l'énergie qui passe et dépasse tout en brûlant, le poète pourrait pressentir une figuration de soi dépouillée des faux-semblants habituels et ouverte au tout-autre sous les déguisements révélateurs que la parole poétique invente, saisissant dans le grouillement des signes pour dévoiler ce que lui-même cache ou ignore. »

Verre est inachevé au sens de « Pas achevé : le toboggan manque et autres détails²⁹. »

Robert Musil (1880-1942) a apparemment laissé inachevé son roman, *L'homme sans qualités*, parce qu'il est mort trop tôt. Le constat qu'il convient de faire, étant donnés les travaux des éditeurs (*editors*) successifs (1943, 1952 — édition traduite [1957] par Philippe Jaccottet —, 1962, 1978), est le suivant : il n'y a pas, à partir de tel chapitre, « une » suite et, partant, « un » texte du roman. Il s'agit, en fait, d'une « constellation » dont les plus anciens fragments remontent à plus de vingt ans avant que l'auteur ne rencontre en 1920 celui qui deviendra l'éditeur (*publisher*) des premières parties du roman : « Expression d'une quête et d'une confrontation à l'écriture qui se sont étendues sur une durée de quarante-trois années au moins, ce livre demeurera sans doute éternellement un texte "à géométrie variable", ainsi qu'il le fut pour son auteur toute sa vie durant³⁰. »

Duchamp : non achevé, inachevé. « Sans décision expliquée à moi-même je n'ai plus eu envie d'achever le grand verre en 1923³¹ —. » Musil : non achevable, inachevable. « Robert Musil, s'il avait vécu quelques années de plus, loin d'achever son roman, se serait enfoncé de plus en plus dans l'impossibilité de l'achever³². » Entre ces deux postures, Gaston Miron aura eu le temps, aura eu envie de prendre le temps de construire la macrostructure, en la posant (1970) puis en la déployant (1981, 1993), et de faire la finition, presque en tous ses détails, de la microstructure. « *L'homme rapaillé* raconte l'histoire d'un homme, la mienne, qui se rassemble tout au long d'une longue quête d'identité, qui se réunit en forgeant sa propre culture. C'est un livre qui ne sera jamais vraiment fini³³. » Un livre inachevé d'être inachevable, dont la suspension est indéfinie. Une œuvre-vie.

29. Marcel Duchamp, lettre à Serge Stauffer, Cadaquès, 6 août 1960, réponse à la trente et unième des « Cent questions » soumises par Serge Stauffer dans sa lettre du 24 juillet 1960. Je laisse de côté, ici, non seulement l'importante question de l'édition des notes (publiées sur une longue période, essentiellement en 1934, en 1967 et en 1980), mais le rapport entre le Grand Verre et, à l'autre extrémité de l'œuvre, *Étant donnés* : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage (1946-1966), dévoilée posthumément en 1969.

30. Jacques Dugast, *Robert Musil. L'homme sans qualités*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1992, p. 16. Voir, pour un bon résumé de la question, p. 12-18.

31. Marcel Duchamp, lettre à Serge Stauffer, Cadaquès, 18 août 1960, réponse à la trente et unième bis des « Questions annexes » soumises par Serge Stauffer dans sa lettre du 10 août 1960. À mettre en rapport avec telle lettre à Louise et Walter Arensberg (alors les propriétaires de l'œuvre), Paris, 15 novembre 1921 : « J'espère avancer mon verre encore un peu et peut-être le finir, si ça marche comme je veux — il ne me reste qu'un travail de fils de plomb sans choses extraordinaires. Peut-être ne mourrai-je avant qu'il soit fini —. »

32. Philippe Jaccottet, « Postface du traducteur » (1957), dans Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Paris, Seuil, 1969, p. 610.

33. Jean-Paul Liégeois, « Gaston Miron, poète : "Le Québécois n'est plus déchiré, il n'est pas encore indépendant" », *L'Unité*, Paris, 20 juin 1981. Dire « en forgeant sa propre culture » est rappeler indirectement que le titre du poème éponyme, lors de sa première publication, était « L'homme ressoudé ».

L'homme rapaillé, version définitive? Oui, mais à partir de l'édition la plus complète, celle de 1994. *L'homme rapaillé*, « définitivement inachevé » — comme le Grand Verre. Définitivement ouvert: à l'ajout des poèmes récents, au travail de l'édition savante, à celui de la critique, au plaisir de la lecture, de la relecture, en cette langue et déjà en d'autres.

Le pointeur de conditions

Gaston Miron est un auteur, un poète et un éditeur de poésie³⁴: il écrit, réécrit, publie, republie tel poème, tel livre. Il est aussi un agitateur (« plus un agitateur qu'un poète », dit-il en 1959) et un révélateur: un pointeur de conditions. Le sas: *L'homme rapaillé*, le livre, est l'homme rapaillé, l'auteur du livre. « Je ne suis plus un poète du passé, mais un homme nouveau, qui va se reformuler dans cette condition de nouveauté », dit-il en 1970, « Je suis sans cesse à me réécrire. Et je peux dire que ma vie est une réécriture », en 1984³⁵.

Anthro-poète dans son anthologie personnelle et impersonnelle en ce qu'elle est celle d'un homme fait et refait de morceaux, de lambeaux, *dissecta membra* d'un corp(u)s à projeter, à constituer en tant que projet: l'homme rapaillé, *homo heterogeneus*, mis-ensemble, agonique et organique. Poèmes (en vers) et proses (étude, autobiographie, poème en prose tout à la fois), déjà publiés et inédits, certains complets et d'autres fragmentaires³⁶. Le sas: le « recours didactique » impliquant autant des poèmes (« Les années de déréluction ») que des proses (« Un long chemin »), deux exemples de 1964, afin d'instruire, en tant que pointeur de conditions, justement, l'homme québécois. Il n'y a qu'à relire ce bref florilège³⁷ pour entendre mieux encore tout cela:

Mon travail textuel est de l'anthro-poème. Je me suis pris moi-même pour cobaye. M'identifiant au grand nombre, vivant sa situation et sa condition, allant jusqu'à m'identifier à l'aliénation collective et projetant mon drame personnel dans le drame collectif et étendant celui-ci aux dimensions du monde.

[...]

Je ne fais pas de politique. Je montre les rapports de la littérature et du politique. Et la responsabilité de la littérature vis-à-vis le fait de l'anthropologie

34. Il fonde avec Olivier Marchand notamment la maison d'édition l'Hexagone, et il publie, avec ce dernier, le premier recueil: *Deux sangs*. Même phénomène chez Gilbert Langevin, dont le premier livre est aussi le premier recueil publié par la maison d'édition qu'il vient de fonder (*À la gueule du jour*, Montréal, Éditions Atys, 1959), et chez Gilles Vigneault (*Étraves*, Québec, Éditions de l'Arc, 1959).

35. Gilles Constantineau, « "Je suis plus un agitateur qu'un poète" », *Le Devoir*, 22 août 1959; Jean Royer, « Gaston Miron l'homme rapaillé », *L'Action-Québec*, 18 avril 1970; dans une entrevue de mars 1984 avec Pierre Dalle Nogare citée par Jean Royer: « L'orpailleur Miron », *Poésie*, Paris, n° 81, septembre 1997, p. 51.

36. Tels poèmes seront dédouanés de leur aspect fragmentaire (« Le damned Canuck », par exemple), telles sections (« La marche à l'amour », par exemple) resteront fragmentaires.

37. Où ce qui est souligné l'est par moi.

canadienne-française. L'un ne peut pas exister sans l'autre qui se dégrade. C'est simpliste, mais c'est comme ça. [...]

Mon œuvre est une référence. C'est pourquoi je la publie. Comme toutes les références, elle s'avérera juste ou deviendra inutile à brève ou longue échéance³⁸.

Je vois la poésie comme une anthropologie, comme une défense et illustration d'un être collectif. La poésie est ce qui nous fait être et nous pose dans la durée alors que l'existence se dissout dans le temps. [...] *Je montre l'« empêchement », je postule les conditions* nécessaires à l'épanouissement d'un peuple dont l'une d'entre elles est la dimension politique³⁹.

Je ne suis pas un poète-étendard. Je suis un poète-témoin : un poète « anthropologique » qui a tenté de *dévoiler les empêchements et les dépendances*, qui a essayé de *dire les conditions* nécessaires à la liberté, à l'indépendance [...]⁴⁰.

Enfin, tout pour moi est un rapport à l'être. Et c'est dans ce sens-là que je ne suis pas achevé et que je ne serai jamais achevé⁴¹.

Cette façon explicite de dire — le dire est être *dans le saisissement du livre*, le dire est le dire *depuis le livre*, « toujours présent, et sans doute encore à venir⁴² » — « je montre les rapports, les empêchements », « je postule, je dis les conditions », d'assumer que ce *je* qui n'a pas de pouvoir dise quand même ce qu'il dit, je ne la retrouve, formulée aussi explicitement, que dans un bref écrit théorique de 1977 à propos de Duchamp, justement, écrit théorique et programmatique en ce qu'il pose l'idée que celui-ci, par le ready-made, aura désormais rendu explicites les conditions qui règlent la pratique artistique⁴³. Qu'est-ce qu'un ready-made, sinon « une œuvre d'art qui n'en est pas une », « *a work of art without an artist to make it*⁴⁴ ». Qu'est-ce que *L'homme rapaillé*, sinon un recueil de poèmes (et de proses) qui n'en est pas un, un recueil de poèmes (et de proses) qui n'a pas été écrit par un poète (mais par un agitateur, un révélateur, un pointeur de conditions); sinon un dépôt finalement ramassé, recyclé, dûment organisé puis désigné comme tel — *rapaillé*⁴⁵ — dans et par ces (ses) conditions de

38. Entrevue avec Jean Royer, « Gaston Miron l'homme rapaillé », *loc. cit.*

39. Entrevue avec André Laude, « Gaston Miron, poète québécois », *Le Monde*, Paris, 8 mai 1981.

40. Entrevue avec Jean-Paul Liégeois, « Gaston Miron, poète : "Le Québécois n'est plus déchiré, il n'est pas encore indépendant" », *loc. cit.*

41. Entrevue de juin 1984 avec Pierre Dalle Nogare citée par Jean Royer : « L'orpailleur Miron », *loc. cit.*

42. Derniers mots de la « Préface », remarquablement juste, de Pierre Nepveu (1993).

43. Thierry de Duve, « À propos du ready-made », *Parachute*, n° 7, été 1977, p. 19-22.

44. Marcel Duchamp dans un entretien avec Guy Viau (mai 1960) diffusé à la télévision de Radio-Canada, série « Premier plan », Gérard Chapdelaine réalisateur, 17 juillet 1960; Marcel Duchamp dans un entretien avec Francis Roberts (octobre 1963 — voir l'épigraphe) publié dans *Art News*, New York, vol. LXVII, n° 8, décembre 1968. Voir, sur un des plus célèbres ready-mades (Fountain, 1917), William Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston, The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989, 183 p.

45. Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992. *Rapaillé*, « raccommo- dé, fait de pièces hétéroclites », a quasiment, ici, le statut du

production, d'émergence et d'indexation de la situation identitaire (littéraire et politique, culturelle globalement), de l'épaillé-moi à l'épanouissement-nous, de la publication-moi à la libération-nous; sinon, « dans la catastrophe de ma langue ⁴⁶ », une trace qui peut encore servir. Sinon, à bout portant, une référence, « une empreinte qui ne tient pas son sens d'elle-même mais bien d'abord du rapport existentiel — et souvent opaque — qui l'unit à ce qui l'a provoquée ⁴⁷ ». Gaston Miron n'a-t-il pas toujours posé son travail de poète-témoin comme celui d'un moins-que-poète, d'anthro-poète comme celui d'un poète-en-trop?

À bout portant, en effet, de manière que l'arme touche quasiment — mais on croirait entendre : manque — la cible. Entre « un homme descendu à sa boue » (« Poème de séparation 1 ») et les « hommes debout dans l'horizon de la justice » (« Compagnon des Amériques »).

Ainsi en aura-t-il été d'un titre, en ces deux acceptions.

métatextuel colligé. De colliger (1539), « recueillir », à rapailler (1894), « ramasser des objets ici et là, rassembler des personnes », afin de construire, de constituer un objet : un poème, un cycle ou une suite, un recueil. Voir les articles d'Alain Viala et d'Olivia Guérin dans *Études littéraires*, Québec, vol. XXX, n° 2 (*Poétiques du recueil*, préparé par François Dumont), hiver 1998.

46. Gaston Miron cité par Michel Rioux : « Gaston Miron. Celui qui nous dit », *Nouvelles CSN*, n° 373, 11 février 1994; ou par Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 57.

47. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, « Nathan-Université », 1990, p. 228.

L'atelier du rassemblement

FRANÇOIS DUMONT

DANS SA DERNIÈRE LETTRE à Claude Haeffely, en décembre 1965, Gaston Miron écrit : « J'avais conçu mon œuvre comme un tout, une œuvre de longue haleine [...]. Du train où vont les choses, c'est comme si je voyais des pierres se détacher d'un édifice avant même que celui-ci soit édifié. » À partir de ce que Maurice Blanchot appelle, dans *Le livre à venir*, l'« épreuve de la dispersion », qui détruit l'œuvre prévue, il consent à l'autonomisation relative des parties : « quoi qu'il en soit, je t'envoie ce fragment (je ne sais pas ce qui vient avant ou après, mais je sais que ce n'est pas complet), parce que tu me l'as demandé [...]. Fais-en ce que tu veux, au nom des souvenirs ensemble, des conversations, des projets, des souffrances partagées¹... » La dispersion des fragments réalisés fait immédiatement place à la cohésion de l'amitié et à l'initiative de l'autre : l'œuvre, si elle se fait, sera collective. On se trouve là au point de jonction entre la poétique et l'idéologique. L'organisation de l'œuvre et la construction d'une communauté — le groupe des « camarades », l'Hexagone, la nation — se font à partir d'un même problème : comment rassembler ? De ce point de vue, *L'homme rapaillé* apparaît comme un atelier : les versions provisoires du livre (ainsi que les versions de ses parties) sont autant de mises à l'essai du rassemblement. Comme c'est le cas pour de nombreux poèmes de Miron, le livre ne peut être résumé par son dernier état : au fil des remaniements, la configuration change de signification, et les architectures successives constituent elles-mêmes une sorte de recueil.

1. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 168.

La genèse de la première édition prolonge directement les propos que Miron adressait à Haefely : en février 1966, c'est-à-dire moins de deux mois après cette lettre et plus de quatre ans avant la première parution de *L'homme rapaillé*, Jacques Brault décrit la structure du livre à venir dans une conférence intitulée « Miron le magnifique² ». La structure qu'il dessine diffère très peu de l'armature de la première édition. Deux principes fondamentaux sont d'abord posés. D'une part, la prose fait partie de l'œuvre : « Miron a depuis quinze ans publié une soixantaine de poèmes et une vingtaine d'articles. Œuvre assez mince, mais qui compte parmi les plus riches et les plus importantes de notre littérature³. » D'autre part, il faut distinguer les poèmes d'apprentissage des autres, sans les exclure : « S'il n'était pas encore en possession de ses moyens [dans *Deux sangs*], il annonçait celui qu'il deviendrait. » (p. 23) Dans toutes les versions de *L'homme rapaillé*, en conformité avec ces deux principes, une première section regroupera les « Premiers poèmes », tandis que les essais seront constamment intégrés en guise de conclusion. Les poèmes resteront toujours encadrés par deux itinéraires : l'apprentissage de la poésie et l'élucidation progressive de la situation politique québécoise. Après avoir posé ces deux balises, Brault essaie de donner à l'œuvre une cohérence, laquelle, d'après la correspondance, était perdue du point de vue de Miron. Brault cherche à construire à partir des morceaux épars et des palimpsestes : « Une telle façon de se manifester [...] donne à l'œuvre une physionomie déconcertante. Elle constitue aussi un piège pour l'interprétation critique [...] quel est le centre de cette parole nombreuse, où trouver le sens qui porte la variété des significations ? » (p. 24) Ce centre, Brault le cherche d'abord du côté des trois principaux cycles : « La batèche », « La vie agonique » et « La marche à l'amour ». Le premier cycle serait organisé autour d'une prise de conscience du lien entre l'individuel et le collectif. Brault identifie cela à une étape, par rapport à l'apprentissage des premiers poèmes et en regard du deuxième cycle, qui conduirait Miron du côté du thème du pays pro-

2. Conférence prononcée le 10 février 1966 à l'Université de Montréal, dans le cadre des Conférences J.-A. De Sève. Notons que cette prise en charge de la construction du livre par un critique — qui est aussi un ami et un poète — concorde tout à fait avec la poétique collective de *Deux sangs*, premier recueil de l'Hexagone, cosigné par Miron et Olivier Marchand, où, par la formule de souscription, les lecteurs devenaient eux aussi des artisans du livre : « Nous croyons de cette façon, est-il écrit dans un prospectus, réunir un nombre assez grand d'amis qui, au même titre que nous, seront les artisans de cette première publication » (reproduit par Gilles Marcotte dans *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 231). La poétique mironienne du rassemblement, à l'œuvre du côté de l'édition, l'est aussi, d'une autre façon, dans les poèmes, qui regroupent un grand nombre d'allocutaires (voir Pierre Popovic, « Note provisoire sur une loquèle inachevée [*L'homme rapaillé* de Gaston Miron] », *Voix et images*, vol. XXI, n° 3, printemps 1996, p. 507-517).

3. Jacques Brault, « Miron le magnifique », reproduit dans *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 21-22 (les références à ce texte seront désormais entre parenthèses dans le corps du texte). Ici, Brault formule déjà l'un des principaux lieux communs de la réception du livre à venir.

prement dit. Le cycle de « La marche à l'amour » recèlerait quant à lui « le meilleur Miron, précisément celui de la discordance » (p. 30). Dans tous les cycles, des « discordances » seraient présentes et c'est à leur degré qu'il faudrait selon Brault juger la valeur des poèmes. Ce point commun entre les trois cycles constituerait le véritable centre du livre. L'analyse de Brault conduit à un paradoxe : c'est l'impossibilité d'une concordance qui serait au cœur de l'œuvre, d'où, dans « La marche à l'amour », « la renonciation au pseudo-absolu d'un amour qui attirerait à lui toutes les amours éparées et contraires d'une vie d'homme » (p. 34). Ainsi, l'assemblage d'un livre cohérent irait à l'encontre de son fondement.

Lorsque paraît pour la première fois *L'homme rapaillé*, en 1970, la structure est donc déjà en place et elle reste marquée par l'instabilité, que Brault associait à une « contradiction irréparable ». Plusieurs aspects du paratexte soulignent son caractère morcelé et contradictoire : l'illustration de couverture fait voir une série de triangles pointant dans diverses directions et séparés par de grands espaces ; l'ensemble des textes est désigné par deux appellations (« poèmes et proses ») et l'opposition entre le non-poème et le poème est déjà soulignée. La deuxième et la quatrième de couverture présentent la structure : les premiers poèmes ; les trois cycles dont avait parlé Jacques Brault, auxquels sont associés deux « cycles secondaires » (« L'amour et le militant » et « Poèmes de l'amour en sursis ») ; « des poèmes divers et quelques textes de prose ». Entre le poème liminaire et la première section, une note anonyme précise encore la configuration de l'œuvre, tout en laissant entendre qu'elle n'est pas de la seule responsabilité de l'auteur :

Parmi les poèmes de Gaston Miron, ont été retenus, outre les cycles poétiques : *la Marche à l'amour*, *la Vie agonique* (avec des fragments de *la Batèche*), *l'Amour et le militant* et les *Poèmes de l'amour en sursis*, quelques pièces de *Deux sangs* (« Au pays du son bleu ») et deux groupes de poèmes, le premier, antérieur, le second, postérieur aux cycles (« Quelque part par ici » et « J'avance en poésie »). Les principaux textes de prose de Gaston Miron sont rassemblés sous le titre de « Recours didactique ».

Deux principes d'organisation sont combinés : il y a d'abord les cycles (qui ont bougé : « la Batèche » s'intègre à « La vie agonique » et deux cycles secondaires sont dégagés), au centre de l'œuvre et de la chronologie ; et la chronologie elle-même. Les cycles, bien qu'ils soient inscrits dans la structure linéaire, sont les seuls à y échapper partiellement. Par ailleurs, les « textes de prose » de Miron sont tous datés et ils sont présentés dans leur succession ; ils décrivent d'ailleurs un parcours personnel ou collectif, et la même perspective est reprise par la chronologie et la bibliographie de Renée Cimon qui ferment l'ouvrage. Entre le dernier texte de Miron et la chronologie, figure une analyse de Georges-André Vachon, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », où le critique distingue le para-

digme de l'itinéraire. Comme le titre l'indique, Vachon insiste bien davantage sur « l'invention » que sur la « disposition⁴ », à l'exemple d'Aristote dans sa *Rhétorique*. Pour Vachon, le principal mérite de Miron serait « l'invention d'un point de départ » et ce point de départ constituerait « un instrument de pensée et d'action⁵ ». Ainsi, l'architecture ne pourrait être qu'une mise à l'essai qui trouverait ses conséquences hors du livre, dans un futur indéterminé. Le livre aura été, jamais complet en lui-même. D'où les mentions de « fragments » et d'« extraits » qui parsèment *L'homme rapaillé* et qui renvoient à une perspective très différente de l'esthétique moderne du fragment dont parle en ces termes Pascal Quignard : « La plus large part de l'art moderne est asservie à une violence qui incite à extirper toute liaison, toute cheville qu'il a d'ailleurs cessé de supporter ; qui pousse à tout contraster plutôt qu'à tout unifier ; qui conduit à la brutalité et à l'assertion et à l'originalité plutôt qu'à l'harmonie [...] plutôt qu'à une maîtrise plus remémorante ou plus affiliée dans le temps⁶. » Dans *L'homme rapaillé*, le fragment n'est pas valorisé pour lui-même ; bien au contraire, si la dispersion est assumée, c'est à titre de désordre provisoire. Miron adapte les perspectives politiques de Jacques Berque et d'Albert Memmi à la construction du livre : il faudrait montrer et assumer le désordre de l'aliénation pour arriver à en sortir. Les morceaux ne sont pas des « reliques », pour reprendre un mot de Quignard, mais des matériaux, d'éventuelles « pierres d'angle⁷ » pour une construction future, le livre ne pouvant être quant à lui qu'une construction intermédiaire.

Celle-ci est au centre du poème liminaire, au cœur d'un récit :

J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant
il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence
je te salue, silence

je ne suis plus revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence

4. Cependant, tout laisse croire que Vachon, comme Brault, a pris une grande part dans la composition de l'ouvrage. « Si *L'homme rapaillé* a vu le jour, écrira Miron en 1994, c'est grâce à Georges-André Vachon et à Jacques Brault qui m'ont convaincu de rassembler mes poèmes, ceux que je voudrais bien retenir, et qui m'ont aidé dans ce travail. » (Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. [16].)

5. Georges-André Vachon, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 137 et 143.

6. Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 33.

7. Dans une lettre de 1958 à Haefely, Miron utilise cette expression pour souligner le paradoxe selon lequel le fondement de son existence est à venir : « L'amour fut, dans la projection de ma vie, la pierre d'angle, la raison de vivre unique. Et cet amour n'est jamais apparu à la ligne d'horizon. [...] Si la pierre d'angle n'y est pas, quel sens à l'édifice ? » (*À bout portant*, op. cit., p. 100.)

Ce poème reprend la métaphore qu'utilisait Miron dans sa correspondance : l'édifice effondré est devenu une maison⁸ neuve, et les débris ont fait place au silence, encadré par deux rimes, « absence » et « commence », qui font respectivement du passé et de l'avenir des données vides, malléables. Le poème recèle en outre des emboîtements : dans le récit, une maison ; dans la maison, un homme ; en moi, le je. Une structure syntagmatique et une structure paradigmatique mettent en abyme la double structure du livre lui-même, ainsi que ses possibles lectures. Le distique final, enfin, repousse la structure cyclique au profit du récit, mais d'un récit à venir qui contraste avec le voyage abracadabrant du début, écarté lui aussi. Ainsi le poème ne se limite pas à résumer le livre : il l'encadre⁹, en indiquant qu'il y a en dehors du cadre une suite virtuelle qui en constitue la justification. Il le surplombe, tout en laissant le mode d'emploi ouvert : par son indétermination (« un homme », « une maison », « ce qui commence »), le poème accueille davantage les interprétations qu'il ne les oriente. Alors que les textes recueillis se tournent volontiers vers l'amont (vers la substance pour la poésie, vers les causes pour les proses), ce texte liminaire minimal tourne résolument le lecteur vers l'aval¹⁰.

Entre la première et la deuxième version de *L'homme rapaillé*, paraît un petit livre qui met lui aussi en valeur la question du rassemblement par son titre même : *Courtepointes*¹¹. Les sèmes du recyclage, de l'utilité et de la tradition s'ajoutent, comme pour *L'homme rapaillé*, aux sèmes du morcellement et du rassemblement. La principale différence entre les deux titres est le pluriel du second, qui suggère des tentatives semblables, mais éparées. Comme c'était le cas pour le livre antérieur, *Courtepointes* se présente comme un document universitaire ; la responsabilité de l'édition est déléguée au préfacier, Eugène Roberto, qui dans un bref avant-propos indique qu'il ne s'agit pas d'une œuvre — « pas encore », précise-t-il — tout en

8. Micheline Cambron souligne que cette maison (singulièrement ouverte) renvoie à la fois à l'identité, au territoire québécois et, comme l'avait noté Pierre Nepveu, à une « utopie réalisée ». Voir *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 155 et suivantes.

9. Ce poème apparaît comme l'équivalent du récit encadrant dans le recueil de nouvelles de type boccacien : un récit qui diffère des récits encadrés surtout en ceci qu'il ne s'y passe rien, dans un « ailleurs » qui prend valeur d'« inter-monde » (voir François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n^{os} 1-2, avril 1976, p. 113-133).

10. Les autres allusions à la configuration du livre sont rares. Dans son analyse, Vachon renvoie à « Miron le magnifique » et dans « Un long chemin », daté de 1965, Miron situe chronologiquement les cycles de « La batèche » (1954-1956) et de « La vie agonique » (1954-1959) en se bornant à indiquer que le premier met en place une perception de soi sans complaisance, et à décrire la visée générale du second : « [...] j'ai tenté de cerner et de définir mon appartenance et ma spécificité en même temps que ma relation au monde et aux hommes. Je m'efforçais de me tenir à égale distance du régionalisme et de l'universalisme abstrait [...] » (Gaston Miron, *op. cit.*, 1970, p. 113 et 117). En fait, dans cet essai, Miron insiste davantage sur son refus de publier que sur les textes qu'il a écrits.

11. Gaston Miron, *Courtepointes*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975.

insistant sur l'appartenance des poèmes à un passé lointain (les poèmes auraient « trois siècles » et reposeraient sur une « démarche antique »). De fait, malgré l'orientation suggérée par « *L'homme rapaillé* », les poèmes sont tournés vers le passé. Cette inversion de la perspective est soulignée par la reprise de la dédicace, qui figurait au tout début du poème liminaire de *L'homme rapaillé*, et qui apparaît à la fin du dernier poème de *Courtepointes*. Alors que Miron dédiait à sa fille l'indication de « ce qui commence », il écrit dans le dernier vers de son nouveau recueil : « je te donne ce que je réapprends ». Encore une fois, la dimension paradigmatique et la dimension syntagmatique sont combinées dans l'organisation du livre. D'une part, les sept parties constituent autant d'ensembles distincts (l'un d'eux est toutefois intégré au cycle « La batèche » qui était amorcé dans *L'homme rapaillé*). D'autre part, la chronologie est très présente : la plupart des poèmes sont datés et, dans plusieurs cas, deux dates sont fournies, celle du début de la rédaction et celle de la version finale, ce qui fait du poème lui-même, malgré sa brièveté, le bilan d'un parcours souvent très long. Ces dates soulignent que le recyclage domine : sur quatorze poèmes datés, plus de la moitié remontent aux années cinquante, alors que quatre seulement comportent la mention des années soixante-dix. Pour une large part, donc, Miron travaille sur des matériaux qui étaient déjà à sa disposition au moment de la première publication de *L'homme rapaillé*. Ces morceaux seront d'ailleurs intégrés, comme *Deux sangs* l'avait été, au maître livre.

L'homme rapaillé est réédité une première fois chez François Maspero, en 1981, dans la collection « Voix ». Ici, exceptionnellement, nul discours de professeur n'oriente la lecture. Mais la collection constitue une forme de recueil très signifiante : depuis 1961, apprend-on en consultant les dernières pages du livre, ont été colligés des livres de provenances diverses, souvent caractérisés par la représentativité nationale. Les « voix » sont avant tout celles des peuples : qu'il s'agisse d'une anthologie (*Poésie populaire des Turcs et des Kurdes*, par exemple) ou du livre d'un seul auteur (plusieurs livres de Tahar Ben Jelloun figurent au catalogue de la collection), la lecture synecdochique est pour ainsi dire programmée. Morceau d'une collection, *L'homme rapaillé* devient l'emblème d'un peuple, ce que l'iconographie (canot de la chasse-galerie, bois d'orignal) et la quatrième de couverture (insistance sur la littérature et la collectivité nationales) soulignent à l'envi. Le livre est présenté comme un « large choix » dans l'œuvre de l'auteur. C'est le moins qu'on puisse dire : cette édition est en effet plus totalisante que jamais, et si *Courtepointes* avait révélé peu de nouveau, l'écriture poétique paraît carrément en suspens pour Miron. L'organisation générale des poèmes est en gros restée la même : les cycles de « La batèche » et de « La vie agonique » sont jumelés, alors que le premier était auparavant inclus dans le second ; le cycle secondaire des « Poèmes de l'amour en sursis » est rangé

sous l'autre cycle secondaire «L'amour et le militant»; «Au pays du son bleu» retrouve le titre initial de «Deux sangs»; certains poèmes ont été déplacés («Les années de déréliction» s'intègre par exemple au cycle de «La vie agonique»); et l'unique nouvelle section de poèmes, «Cinq court-tepointes», résulte du rassemblement des textes du recueil de 1975 qui n'ont pas trouvé place dans les sections anciennes. Hormis les textes de *Courtepointes*, aucun poème n'a été ajouté (ni retranché) par rapport à l'édition de 1970. Il en va tout autrement du côté de la prose. D'abord, les «Notes sur le poème et le non-poème» (inversion du titre initial) sont dégagées de la section des proses (sans être encore franchement intégrées à la poésie). Ensuite, le titre de cette section devient «Circonstances» (et non plus «Recours didactique»). Deux textes ont disparu: «Situation de notre poésie» et «Ma bibliothèque idéale» (le dernier sera réintégré dans l'édition subséquente). Des ajouts concluent le recueil: «Décoloniser la langue» et «Le bilingue de naissance», deux textes ayant d'abord paru, respectivement en 1973 et 1974, dans la revue *Maintenant*. L'auteur a donc choisi de remplacer le discours sur la poésie par le discours sur la langue. D'un côté, il s'agit du résultat de la tentative d'élucidation que les proses servaient à illustrer dès la version originale; de l'autre, d'un choix conforme à l'esprit de la collection, qui associe littérature et expression des peuples. Avec ces deux derniers textes, toutefois, la poésie et la littérature sont mises à l'écart, en même temps que le caractère pédagogique du livre est fortement accentué. Miron expliquait lui-même dès 1965 que son consentement à la publication pourrait ultimement lui donner une crédibilité qui lui permettrait d'intervenir politiquement de façon plus efficace auprès d'un public plus large¹². Les derniers mots du recueil concluent donc par un programme politique («la lutte de libération nationale du peuple québécois») qui est expliqué aux Québécois, mais surtout, dans le cadre de la collection, aux autres peuples, au nom du peuple québécois.

L'étape suivante ne pourrait être qu'une décision collective. On sait qu'elle n'est jamais venue. C'est ainsi que pour la réédition québécoise de 1993, Miron ajoutera un texte de conclusion, «Le mot juste», daté de 1987, qui se présente d'emblée comme une répétition. L'exergue de Voltaire laisse entendre que l'action collective permettrait de délester le livre de sa part de prose: «Oui, ces choses ont déjà été dites, mais je les répéterai jusqu'à ce que vous les ayez comprises.» Par là, la disposition rhétorique de cette partie est orientée davantage du côté de la persuasion et de l'incitation à l'action (les derniers mots du texte sont: «La solution est politique. Point»). Pour la première fois, le paratexte (les éditions Typo, les extraits de critique reproduits sur la quatrième de couverture) fait apparaître le

12. Voir «Un long chemin», dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero, «Voix», 1981, p. 149.

livre davantage comme une œuvre (à peaufiner : le livre est ostensiblement sous-titré « Version non définitive ») que comme un document. La réimpression de cette édition, en 1996, permet de corriger des coquilles, mais ajoute deux datations différentes (« 1953-1970 », p. [3] et p. [253]; « 1953-1975 », p. [4]), qui ont en commun d'évacuer l'édition de 1981, de mettre le livre à distance et de séparer implicitement la dernière prose de l'œuvre. Par rapport à l'édition Maspero, les seuls ajouts sont cet essai (qui tient lieu de péroration) et la préface de Pierre Nepveu. Dans ce nouvel exorde, il ne s'agit plus d'abord de la question du peuple colonisé, comme dans la collection « Voix » et dans les proses de Miron, mais du recommencement américain. Sans contredire l'interprétation mironienne, Nepveu complète ainsi la situation du livre et de la littérature québécoise. Le problème architectural du livre est lié à la place du Québec en Amérique. Le Québec ne s'emboîte pas, et c'est en raison de sa configuration déficiente, fantomatique : « L'extase des grands espaces, le paysage que l'on peut embrasser pour aller jusqu'au bout de soi, tout cela prend avec *L'homme rapaillé* une autre tournure : espace fracturé, discontinu, paysage qui craque, routes défoncées [...] ce que l'on a embrassé, c'est moins la totalité de l'espace qu'une ombre éphémère [...]. » « Américains, conclut Nepveu, nous défaillons, nous manquons à l'Amérique, nous sommes à vrai dire, comme d'autres l'ont déjà suggéré, de mauvais compagnons¹³. » Le livre recueille cette interprétation comme un prolongement qui n'est pas soumis à celle que l'auteur lui-même privilégie. De cette façon, le lien entre la poésie et les essais de Miron est relativisé ; la poésie s'autonomise par rapport à la prose. La nouvelle configuration des essais va dans le même sens : alors que la version précédente suggérait un continuum, deux sections sont maintenant distinguées, l'une portant sur la poésie et l'itinéraire du poète, l'autre sur la langue et l'avenir de la collectivité. Alors que dans l'édition Maspero la poésie servait jusqu'à un certain point à valider les proses plus récentes, Miron, dans la réédition québécoise, fait s'accroître la part de la poésie, non pas en ajoutant des poèmes, mais, par un jeu de vases communicants, en recatégorisant certains textes (« Aliénation délirante » et « Notes sur le non-poème et le poème » sont ainsi placés au cœur des poèmes, entre les deux cycles secondaires « L'amour et le militant » et « Poèmes de l'amour en sursis »).

L'édition « de luxe », la dernière, qui paraît à l'Hexagone en 1994, reprend exactement cette structure, en ajoutant des notes de l'auteur en marge de certains textes (ce qui donne à l'ouvrage des allures d'édition critique) et une nouvelle section de poèmes. Il s'agit de la véritable rentrée de Miron à l'Hexagone, puisque la collection Typo était déjà devenue en

13. Pierre Nepveu, « Préface », dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1993, p. 15.

1993 une maison distincte au sein du Groupe Ville-Marie Littérature. Les notes de Miron concernent certains vers jugés insatisfaisants, mais la structure d'ensemble du livre n'est pas évoquée (sinon par le rappel de «l'idée ancienne que je me faisais d'un livre à venir [...] formé de cycles et de suites¹⁴»). Une note éclaire toutefois très bien deux aspects importants de l'ouvrage : la part de l'autre dans l'écriture et la poétique de l'assemblage. Il s'agit des commentaires de Miron sur la genèse des «Notes sur le non-poème et le poème». Il explique d'abord qu'il a accepté d'écrire un texte promis à *Parti pris*, que Pierre Maheu était venu attendre chez lui («je ne pars pas d'ici sans ton texte», aurait dit Maheu en s'installant sur le lit de la petite chambre avec ses livres). Miron décrit ensuite sa méthode de composition : «[...] je fouille dans mes boîtes de carton pour en retirer [des] liasses de feuilles. Tout le soir, toute la nuit, je sélectionne des passages, que je réécris au besoin, travaillant à les ordonner en une structure dialectique et à leur imprimer un rythme où poèmes et proses alternent¹⁵.» Déjà, en 1965, Miron travaille à partir de textes anciens, qu'il cherche surtout à assembler, en conciliant l'aspect fragmentaire et la cohérence (qui est ici trouvée du côté de la dialectique entre poésie et prose). Pour les trois premières versions de *L'homme rapaillé*, comme d'ailleurs pour les *Courtepointes*, le travail est le même : Miron n'écrit à peu près plus ; il organise différemment la même matière¹⁶. Dans l'édition de 1994, cependant, quelques nouveaux poèmes sont ajoutés, bien que timidement : une section, insérée avant les deux rubriques des proses, regroupe les poèmes postérieurs à 1978, onze poèmes brefs, manuscrits, qui ne sont pas commentés. Diverses biffures et questions marginales font voir que, contrairement au travail de la prose, le travail poétique n'est pas abouti, qu'il est en cours, et qu'il tend à s'intégrer à une prochaine version du livre. Des insertions, en marge du dernier poème, révèlent qu'il s'agit d'un texte morcelable, destiné à relier entre eux d'autres textes, en vue des récitals que Miron réalisait à la fin de sa vie. Travail de rassemblement, encore une fois, à l'exemple des anthologies de textes québécois que Miron a réalisées en 1989 et en 1992¹⁷.

14. Gaston Miron, *op. cit.*, 1994, p. 71.

15. *Ibid.*, p. 109.

16. Des «Notes éditoriales», en fin de volume, précisent que les textes de la première version de *L'homme rapaillé* ont été composés avant 1966, à l'exception de trois. Cinq poèmes de *Courtepointes* datent des années 1971-1975, les autres ayant été écrits à la même époque que ceux du livre de 1970, c'est-à-dire, peut-on conclure, avant 1966. Si bien que de 1966 à 1993, Miron n'aurait conçu que huit brefs poèmes comme compléments à la première version de son livre, en plus des trois essais de la dernière section. Il s'est donc surtout agi de retravailler le détail des poèmes et l'organisation du livre et de concevoir le volet pédagogique final.

17. Ces deux anthologies ont été faites en collaboration : avec Lise Gauvin, *Écrivains contemporains du Québec*, Paris, Seghers, 1989, l'Hexagone/Typo, 1998 ; avec Andrée Ferretti, *Les grands textes indépendantistes*, Montréal, l'Hexagone, 1992. La direction des Éditions Typo (elle aussi assumée en collaboration) constitue, à plus large échelle, un travail du même genre.

Fasciné par la « vision totalisante ¹⁸ » du livre qu'il repousse, Miron situe donc constamment ses textes les uns par rapport aux autres : au sein d'une suite ou d'un cycle et, plus tard, dans une composition d'ensemble mouvante. Or l'écriture et la composition, d'après André Frénaud, se révéleraient des strates distinctes :

Dans la dialectique toujours embrouillée, mal lisible, du livre, chaque texte étant à la fois lieu et résultat d'un affrontement entre les avatars d'un homme, conflits et recours, et l'énergie qui passe et dépasse tout en brûlant, le poète pourrait pressentir une figuration de soi dépouillée des faux-semblants habituels, et ouverte au *tout autre* sous les déguisements révélateurs que la parole poétique invente, saisissant dans le grouillement des signes pour dévoiler ce que lui-même cache ou ignore ¹⁹.

La composition est ici décrite comme une tentative d'élucidation par le poète lui-même. Pour ce dévoilement, Miron en appelle aussi aux autres voix, à partir d'une expérience où il a reconnu un enjeu collectif. Le dispositif qui régit *L'homme rapaillé* permet ainsi de rassembler, avant le programme politique final, des instances et des pistes : des perspectives critiques (les textes de Brault, de Vachon, de Nepveu) ; des composantes de l'institution littéraire (le Département d'études françaises de l'Université de Montréal, le Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa pour *Courtepointes*, l'Hexagone au début et à la fin de l'itinéraire) ; la poésie et la prose ; l'exploration et l'explication ; le parcours historique et la remontée vers la substance et vers les causes. Plusieurs années avant la première édition, la plupart des poèmes étant conçus, le commencement annoncé par le poème liminaire est reporté sur l'action politique, mais aussi, au bout du compte, sur les autres interprétations possibles et sur l'ouverture de la poésie. *L'homme rapaillé* réunit le monologue des textes et le polylogue du livre : le silence qui sépare les fragments et que Miron salue comme une personne dans son poème liminaire signale dès lors une convocation.

18. À bout portant, *op. cit.*, p. 167. Sa démarche serait devenue « à la fois totalisante et à la fois constellatoire », explique-t-il en 1982 dans un entretien avec Claude Filteau (*L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Paris, Bordas et Montréal, Trécarré, 1984, p. 118). En dépit des apparences, la poétique de Miron se rapprocherait ainsi des avant-gardes du xx^e siècle, du moins telles que les décrit Vincent Kaufmann : « [...] une série de variations sur le Livre, dont les différentes figures [...] représentent autant de versions d'une idéale communauté, appelée à advenir dans l'équivoque limite entre la littérature et l'"action" politique. » (*Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, « Écriture », 1997, p. 13.)

19. André Frénaud, « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », *La Sainte Face*, Paris, Gallimard, 1985, p. 252.

L'épopée de l'amour

HENRI MESCHONNIC

Le monde entier sera changé en toi et moi

GASTON MIRON¹

DEPUIS TOUJOURS sans doute on oppose le lyrisme à l'épopée. Cette opposition classique a, de fait, identifié le lyrisme spécifiquement à la poésie. Ce que renforçait une anthropologie qui mettait la poésie dans l'émotion. Et le lyrisme était passé du chant à l'émotion. Et l'opposition s'est accrue encore d'une idée de la poésie qui a prévalu, en France peut-être plus qu'ailleurs, depuis un temps qu'il est difficile de déterminer : l'idée que la poésie serait devenue de plus en plus poétique. Ainsi la poésie moderne serait, plus que celles d'avant, poésie. La poésie européenne, sinon, plus que d'autres encore, la poésie française.

L'idée a dû commencer dans Baudelaire (le poème devant être bref, le long poème une contradiction dans les termes, et rapproché du récit). Mallarmé et le symbolisme y ont ajouté. Elle a pris consistance surtout depuis une quarantaine d'années. Je ne la trouve pas dans Dada, ni chez les surréalistes, ni dans l'expressionnisme. Elle s'est formée à la faveur d'un désengagement généralisé du poème par rapport à l'éthique et au politique, comme l'effet confus d'une double essentialisation : de Mallarmé par un mallarméisme, et de la poésie par la pensée d'Heidegger, essentialisation en chaîne du langage, de la poésie et de la politique.

Cette idée n'est pas seulement que la poésie moderne serait plus poétique, par exemple, que la poésie du XVII^e siècle — le XVIII^e étant, d'un

1. Gaston Miron, «La marche à l'amour», *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 39.

commun accord, disqualifié — ou que la poésie romantique du XIX^e, rétrogradée dans l'effusion et le discours, au sens rhétorique (la française, particulièrement : l'anglaise et l'allemande passent, elles, alors, pour de la poésie vraie). Non, c'est bien l'idée que la poésie moderne serait plus proche que toutes celles qui l'ont précédée de la poésie même. Serait, étant de plus en plus poétique, la poésie même.

Aussi, pour s'en administrer à elle-même la preuve, une poésie s'est faite poésie de la poésie, et le poète — poète de la poésie. C'est clairement ce que Heidegger a fait de Hölderlin, et que certains, sachant ou non qu'ils calquaient un modèle, ont entrepris en France avec Mallarmé. Mais on peut également observer des opérations semblables ailleurs, sur Pessoa, ou sur Paul Celan. Il y a — je ne crois pas que ce soit une illusion d'optique sur le contemporain — par là, aujourd'hui, une poétisation de la poésie.

Elle était déjà patente dans l'idée, chez Valéry, de *poésie pure*. On n'a peut-être pas assez rapproché ce que cette représentation avait de religieux, et que ce n'était pas pour rien que le célèbre abbé Bremond qui en avait pris l'idée à Valéry était l'auteur d'une classique histoire du sentiment religieux. Religieux au sens aussi où Gombrowicz, dans *La haine des poètes*, associe la mauvaise poésie au religieux. Et c'est bien à la fois d'une sacralisation de la poésie qu'il s'agit, et d'une fusion-confusion entre la poésie, comme acte de langage, et le sacré, comme union primitive des mots et des choses. Ce que condensait le promoteur du post-engagement, Sartre, dans la formule : « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage. »

Pour être pure, la poésie, pour être la décoction suprême, sa propre essence, la poésie devait être le lyrisme même.

C'est la vulgate. Sans insister ici plus qu'il ne faut, mais pour l'attester, je citerai seulement, dans *La voix d'Orphée* de Jean-Michel Maulpoix : « Au fil de son histoire, la poésie a avancé vers la reconnaissance de sa propre nature² » et : « L'époque moderne, en délivrant la poésie d'elle-même, permet l'éclosion d'une parole pure qui n'est plus reconnue comme le moyen d'une expression, mais dont se révèle en sa plénitude le très simple pouvoir. » (p. 215)

Pour cette vulgate, le lyrisme « dégage l'essence de la poésie » (p. 15). On situe par là un intérêt récent pour le sublime³. Puisque le lyrisme, dit Maulpoix, « constitue précisément le mouvement par lequel l'homme accède aux hauteurs du langage qui ne se distinguent guère de celles de son être » (p. 15). Par le sublime, avoir l'être de la poésie.

2. Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, p. 179 (les références à cet ouvrage se feront désormais entre parenthèses dans le corps du texte). C'était déjà la sottise qu'établissait Jean Cohen, dans *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966), sous l'invocation de Mallarmé, et que je critiquais dans *Pour la poétique I* (Paris, Gallimard, 1970).

3. Voir Collectif, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 1988.

Par quoi le lyrisme, ainsi défini, révèle un statut de la poésie *fusionnel avec le sacré* : il prête au « moi contingent » un « corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est. [...] Il est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage » (p. 14). En continu avec le vers célèbre de Hölderlin commenté par Heidegger (« que le Sacré soit ma parole ») et cité dans le commentaire de Heidegger (p. 78).

Par quoi encore la poésie – le lyrisme – est la *célébration* du monde : « sa dimension propre est la célébration » (p. 14). Célébration – spatialisation, toujours le « *dichterisch wohnt der Mensch*⁴ » de Hölderlin, heideggerianisé : « reculer les bornes du territoire où il est imparti à l'homme d'exister » (p. 14).

Ce lyrisme comme langage du sacré détermine une conception du langage prise dans un cercle vicieux autant que dans un traditionalisme — mauvais signe pour la poésie : le lyrisme est l'essence de la poésie, et cette essence de la poésie est l'essence du langage, comme définition de l'humain : « Le langage reste la marque suprême d'un exil. » (p. 16) Le signe même comme absence des choses, paradis perdu, comparé au sort heureux « de la plante ou de l'animal ».

D'où la poétisation : le poète lyrique, « fils obscur du souci s'efforce de faire coïncider la parole avec un mode innocent d'existence » (p. 16). Si les mots gardaient un sens profane, il serait absurde de dire : « Dans le lyrisme, le langage devient parole. » (p. 17) Puisque le langage en général est parole. Pour que cette proposition ait un sens, il faut y restituer la valeur du langage que donne Heidegger à *parole* : parole pleine, authentique. Mais au prix d'une absence complète d'un sens du discours. C'est le *tout-langue* : « L'être et la langue révèlent alors leur réciproque appartenance » (p. 17) et « Le lyrisme rejoint l'être au sein du langage » (p. 18).

Disparition complète du sujet du poème comme sujet de sa propre historicité.

Mais cette conception déshistoricisante n'est pas spatialisante pour rien. Elle sait *se placer*. Elle s'est diffusée. Elle occupe le terrain. Elle a des pouvoirs. Des pouvoirs de co-propriétaire. Auxquels n'avait pas pensé Hölderlin.

Cependant elle n'a pas de pouvoir contre son propre vice. D'essentialisation en mots de l'essence, elle a produit une adjectivité — les adjectifs « marques poétiques fortes » (p. 95) —, poussant la poésie vers la rhétorique, au sens verbeux du mot. Par quoi, sans le savoir, ce lyrisme, qui prête aux adjectifs d'attribuer aux substantifs une « vertu constante », pour « exalter le substantif » (p. 96), tend de l'intérieur de lui-même à détruire la poésie.

C'est cette forme de bel canto qui a répandu sa poétisation en France. À la faveur aussi peut-être des illusions du structuralisme littéraire sur la

4. Qui fournit son titre à Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995. Le même avait déjà publié *J'habite ici*, Seyssel, Champ Vallon, 1991. Le lyrisme comme agence immobilière.

mort du sujet. Car le lyrisme comme essentialisation de la poésie est anti-poétique dans son principe comme dans ses effets d'écriture, à mesure justement qu'on oppose le lyrisme à l'épopée. Où s'inscrivent en file trois autres clichés : l'un, que l'épopée soit aussi morte que la prophétie ; l'autre, que le Français n'a pas la tête épique (c'est bien connu), idée qui va rejoindre, dans le panier aux idées reçues, le cliché selon lequel la langue française est a-poétique et sans rythme.

Le paradoxe de la poésie est de se faire hors des idées sur la poésie, ou contre elles, dans leur effet d'essences réelles. Dont l'opposition entre le lyrisme et l'épopée est une des plus anciennes et installées. La poésie réelle ne se fait pas selon une idée de la poésie qui la précède. Elle est dans les poèmes qui ont la poésie devant, et non pas derrière eux. Ceux qui l'ont dans le dos *savent* ce qu'est la poésie : immédiatement ils font double emploi, immédiatement ils cumulent tous les académismes, ceux des anti-modernes comme ceux de la modernité.

Or s'il y a, aujourd'hui, une poésie qui réduit à rien les idées toutes faites sur le lyrisme, sur l'épopée, et sur leur opposition, c'est bien la poésie de Gaston Miron.

On a aussi opposé la poésie d'engagement politique à une poésie de l'intime. Ce qu'a peut-être favorisé l'idée à la mode, dans les années soixante, d'un monologisme de la poésie opposé à un dialogisme du roman — idée prise à Bakhtine qu'on venait de traduire. Idée fausse, car le langage, comme le montrait Benveniste, est toujours dialogique, et plus encore peut-être quand quelqu'un seul dit *je* que dans un récit. Idée fausse doublement, pour le langage et pour la chose littéraire.

Mais Roman Jakobson mettait le lyrisme dans la première personne, et l'épopée dans la troisième. Cohérence d'une époque.

Maïakovski, comme Éluard, sont des exemples pour l'inanité d'opposer le sujet du poème au politique. Il suffit d'y penser, les exemples se multiplient, d'Agrippa d'Aubigné à Hugo, de Dante à Whitman, ou Ritsos.

Tenir l'un par l'autre, ensemble au lieu de les opposer, l'intime et le politique, le lyrisme qui a « pour contenu le subjectif, le monde intérieur⁵ », et l'épopée — « La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique⁶ » — que Hegel définissait par « le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde⁷ », c'est ce que montre le titre même, chez Gaston Miron, de « La marche à l'amour ».

C'est l'élan, le mouvement même du discours, la poétique de la voix, *allant vers*, qui neutralise l'opposition entre moi et l'autre, ou les autres à

5. G.W. Friedrich Hegel, *Esthétique. La poésie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, vol. 8-I, p. 128.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, vol. 8-11, p. 253.

travers l'autre. Parce que d'abord ce n'est pas un moi contre un autre, une intériorité contre une extériorité, une subjectivité contre une objectivité, c'est un *je* qui ne se dit que comme *passage de je en je*.

Par quoi il n'y a pas, ici, des poèmes-d'amour, par opposé à des poèmes politiques, des poèmes du *je* distincts de poèmes à l'autre et avec l'autre, sur l'autre, ou pour l'autre. Du singulier opposé au pluriel. Les autres. Catégories superficielles, qui ne considèrent que le dit, pas le dire.

Il me semble, au contraire, que c'est d'être cette *marche à l'amour* qui fait que ces poèmes sont politiques. Et c'est un autre aspect de la même poétique, de la même *marche* du poème, qui fait — et peut-être même généralement — qu'il n'y a de poème lyrique que s'il est épique d'abord. C'est-à-dire aussi une oralité d'abord.

Oralité, en mettant dans ce terme non la voix physique, mais le primat d'une physique du langage sur ce qu'on appelle des idées. Une physique qui est le primat du rythme et de la prosodie — son *accompagnement* — qui transforme les mots de tous en une manière de dire la plus intime, et en même temps sortant, allant, et déjà l'autre, transformant soi et l'autre. *L'intime extérieur*. Transformer, pas célébrer, c'est le travail du poème qui est un poème, et pas de la poétisation. Contrairement à ce qu'en dit la poétisation. Une socialité dans et par l'oralité. Pas une socialité de prêt-à-porter. Mais celle qu'invente le poème. Le poème n'est poème que s'il est ce récitatif qui porte le récit, quel que soit le récit que disent les mots. C'est à ce moment-là que le poème neutralise l'opposition devenue académique entre le lyrique et l'épopée.

Et Gaston Miron aime se voir — je le dis au présent parce que *c'est* présent — comme un poète d'Amérique. Avec l'exemple de Whitman. Par rapport, je suppose, aux poètes d'Europe, ou de France. Ses poèmes disent, et ils doivent bien avoir un peu raison, qu'il y a dans son dire les grands espaces. Son «anthropoésie québécoise». Et ici, pour l'écouter encore, je recopie ce qu'il disait⁸ : «Je suis un ethnologue du poème», «je suis un poète sur le terrain», «en arrachant les mots un à un à ma non-langue», «il faut affronter toutes ces choses-là», «chaque poète doit trouver le classicisme de son époque», «c'est ainsi que tous les classiques sont des contemporains», «c'est une quête d'identité aussi», «quand je travaille sur le terrain du poème», et il parlait de «littérature émergente», et de «métissage perpétuel».

Fonder une poésie nationale, et en avoir conscience, fonder une «américanité» dans une poésie en français, mais c'est un acte épique. Une voix française, et américaine à la fois. Faisant éclater autant une ancienne condescendance de certains Français que la conscience d'un vieux provincialisme

8. C'était au cours d'une rencontre sur «La poésie québécoise», avec Gaston Miron, à Paris, le 8 juillet 1994.

poétique : « Je suis un produit des plus mauvais poètes⁹. » Avec l'orgueil des grands. Quand on sait se situer, simplement.

Pourtant, je n'opposerais pas, malgré les apparences souvent contraires, une voix épique américaine, large, allante, aux petites voix mesquines, étriquées, d'une poésie européenne, d'une poésie française de France. Gaston Miron n'allait sans doute pas non plus jusque-là lui-même.

Mais il faut bien constater que les renouvellements de la poésie par l'épopée, dans la modernité, se sont plus d'une fois accomplis par une sortie hors de l'Europe : chez Segalen, Claudel, Saint-John Perse. L'épopée, cependant, ne passe pas nécessairement par l'exotisme, la multiplication et la convocation des lieux du monde. Elle peut aussi se faire dans le piétinement sur place par le sentiment du temps et de l'histoire, chez Péguy. Dans le tutoiement du cosmique, grand ou infime, chez Guillevic. Tout comme le monumental peut être de petite dimension, et le surdimensionné inexistant.

L'intention, ou l'imitation, du sublime, en poésie, a fait un pindarisme contemporain.

De plus, chez Gaston Miron, il y a, il y a eu un combat à l'échelle de la naissance d'une nation : le « nègre blanc », le *speak white*, et le colonisé. Ses poèmes ne séparent pas entre le souffle du poème et la révolte contre l'oppression.

L'épique n'est pas d'abord la parole qui parle du cosmique, ou de l'histoire collective, du *nous* avant le *je*. Il faut au contraire que le *nous* sorte du *je*, non que le *nous* inclue, comme on devrait s'y attendre, le *je*. L'épopée, c'est le sens de l'aventure dans le dit et dans le dire. Si c'est seulement de l'événement, et le risque de toute histoire dont on ne sait pas d'avance la fin, c'est simplement une aventure. Pour qu'il y ait l'épopée, il faut ce que Hugo appelait « l'obéissance au vent » dans le langage.

La dynamique des titres « La marche à l'amour », « La vie agonique » évoque un rapport de la poésie à la vie tel que la vie est poésie, et la poésie est la vie. Dans un entretien de juillet 1982 avec Claude Filteau, Gaston Miron disait : « Je m'avance en poésie comme un cheval de trait¹⁰. »

C'est ce rapport à la vie qui fait qu'au contraire d'idées toutes faites, ou qui conviennent à d'autres — par exemple à Saint-John Perse — l'épopée dans les poèmes de Gaston Miron ne se fait pas avec le sacré, ou le sacralisé. Elle est l'invention d'une historicité. L'aujourd'hui, le quotidien : « il me faut t'aimer femme de mon âge ».

Si c'est une poésie située, ce n'est pas seulement parce qu'on y lit des mots de terroir, comme *rapaillé* (réuni, rassemblé), ou « les frénésies de

9. Dit au cours de la même soirée.

10. Reprise d'un vers de « J'avance en poésie », « j'avance en poésie comme un cheval de trait », Gaston Miron, *op. cit.*, p. 77.

frayères au fond du cœur d'outaouais¹¹», ou «nous les raqués de l'histoire batèche¹²», c'est par son élan qui emporte un amour en même temps qu'une histoire, pour en faire un légendaire :

et parmi ces bouts de temps qui halètent
me voici de nouveau campé dans ta légende
tes grands yeux qui voient beaucoup de cortèges
les chevaux de bois de tes rires
tes yeux de paille et d'or

seront toujours au fond de mon cœur
et ils traverseront les siècles¹³

au lieu que, par exemple, la poésie de Senghor n'est africaine que par l'inclusion de termes qui mettent dans le discours un référent africain, *bala-fons* et d'autres, mais le dire, toute la grammaire du poème, est du Saint-John Perse. Donc épigonale. Donc d'une existence seconde, et appelée à s'effacer poétiquement. Ne saurait être maintenue que politiquement.

Mais «La marche à l'amour» transforme le dire :

je marche à toi
je titube à toi

et, comme Mallarmé disait à Verlaine, dans sa lettre-autobiographie, «Vous tenez vraiment votre syntaxe», je dis que Gaston Miron a vraiment sa syntaxe. C'est-à-dire son rythme.

Le cosmique n'est pas chez lui un paradis perdu de l'union des hommes et des choses, la nostalgie babélienne d'un avant-langage, par rapport auquel l'instrumentalisme du signe est une dérélction — cette formule si poétisante et si a-poétique à la fois que j'ai citée de Sartre, et qui condense une représentation de la poésie dont il faut décaper la poésie, parce qu'elle est une illusion mortelle pour elle. Le cosmique est ici le bonheur de vivre et de parler l'amour comme une extension maximale du sujet au temps et à l'espace :

tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière
la douceur du fond des brises au mois de mai
pour les accompagnements de ma vie en friche
avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif¹⁴

La ville («la grande Ste. Catherine Street galope et claque¹⁵»), le Québec, ce n'est pas parce qu'ils sont nommés qu'ils sont là, poétiquement, mais parce qu'ils sont emportés dans un courant de langage :

11. Gaston Miron, «La marche à l'amour», *op. cit.*, p. 39.

12. Gaston Miron, «Séquences de la batèche», *Courtepointes*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1975, p. 45.

13. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 41.

14. *Ibid.*, p. 36.

15. *Ibid.*, p. 58.

et je n'en finis pas d'écouter les mondes
au long de tes hanches¹⁶

et ce courant porte autant l'humilité du quotidien, choses et parler du
familier, l'angoisse petite et grande, dans ce qu'on qualifie de prosaïque :

Félicité Angers que j'appelle, Félicité où es-tu
toi de même tu n'as pas de maison ni de chaise
tu erres, aujourd'hui, tel que moi, hors de toi
et je m'enlace à toi dans cette pose ancienne
qu'est-ce qu'on ferait, nous, avec des mots
au point où nous en sommes, Félicité, hein ?¹⁷

et ce ton est continu avec celui des contes : « il fait un temps de lune dans
les sommeils lointains ». C'est sa syntaxe qui fait son rapport à l'épopée,
plus que, par eux-mêmes, les mots d'un terroir :

La batèche ma mère c'est notre vie de vie
...
je vais plus loin que loin que mon haleine¹⁸

et ce n'est pas l'amour qui fait le poème, mais l'invention du poème par
l'amour, et de l'amour par le poème, comme une grammaire nouvelle
qu'on invente à la vie. Ainsi, dans ce seul vers de « Ma femme sans fin » :
« quand tu es belle partout dans mes bras¹⁹ ».

L'exotisme, finalement, de Gaston Miron, par rapport aux traditions
poétiques françaises, ce n'est pas du tout qu'il ait des mots du Québec,
c'est quelque chose de beaucoup plus rare qu'un terroir, proche ou lointain,
c'est de réunir dans ses poèmes ce que toute l'histoire politique et
poétique de la France a séparé, la poésie savante et la poésie populaire, la
culture savante et la culture populaire, dans une seule et même oralité.

Cela, nos cultivateurs du sublime en sont bien incapables. Plus dés-
oralisé, introuvable. Cette unité ne s'imité pas. Puisqu'elle est un langage
d'expérience. Le « terrain », comme il disait.

Où, précisément, disparaît la séparation entre poésie politique et poé-
sie amoureuse, parce que l'érotisation du langage, la sensualisation du
langage est une force inséparablement poétique et politique. Elle est ce
que peut un corps quand il est tout entier langage. C'est cette érotisation
du monde qu'énonce Hugo dans un quatrain d'un carnet de 1865 :

Je constate en mon âme,
Obscure émotion,

16. *Ibid.*, p. 67.

17. Gaston Miron, *Courtepointes*, op. cit., p. 26.

18. *Ibid.*, p. 43-44.

19. Gaston Miron, « Femme sans fin », *Possibles*, vol. 4, n°s 3-4, 1980, p. 275. Gaston Miron, qui
a tant de fois réédité et complété *L'homme rapaillé*, n'a pas repris ces poèmes dans la dernière édi-
tion de *L'homme rapaillé* qu'il a vue, celle de l'Hexagone, 1994.

L'immense odeur de femme
De la création.

Forme de vie et forme de langage transformées l'une par l'autre. Alors, comme disait Gaston Miron dans l'entretien déjà cité : « La poésie surgit quand on n'a plus de référence. » Car les références sont des représentations, et si elles précèdent le poème, il ne peut plus y avoir que de la poétisation.

C'est pourquoi, pour l'affectivité généralisée de la pensée qu'elle rassemble, et en offrande à Gaston Miron, je recopie ici cette phrase de Hugo : « On aime une femme comme on découvre un monde, en y pensant toujours²⁰. » La condition même pour que le poème soit l'histoire d'une voix. Par quoi je dirais, pour finir, il n'y a pas de lyrisme. Il n'y a que des formes infiniment modulées de l'épopée. Le reste n'est que littérature.

20. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Jean Massin (éd.), Paris, Club français du livre, 1967, t. VII, p. 708.

Un poète de circonstance

CLAUDE FILTEAU

J'ENTENDS DÉMONTRER que sans la valeur polémique du poème de circonstance, il n'y a pas de véritable démocratie. C'est la dimension corporelle de la voix du poème qui perturbe chez Miron l'ordre des états et l'ordre des corps voulus par le politicien, et fait de la circonstance un « événement » poétique-politique. Concurrément, j'entends démontrer que sans le rythme épique-prophétique du poème mironien, il est difficile de bâtir cette relation trans-subjective qui, d'une part, constitue l'oralité-socialité du poème et qui, d'autre part, permet de lire la circonstance politique, aujourd'hui comme hier, dans le rythme du poème. Pour comprendre la portée du poème de circonstance dans l'œuvre de Miron, je m'aiderai des études d'un philosophe et d'un poéticien, études « fatalement » antagonistes. Philosophe, Jacques Rancière fonde la « polémique » (au cœur de la démocratie) sur la politique du « logos » et la subjectivation d'un « tort ». Poéticien, Henri Meschonnic situe l'éthique du poème dans sa signifiance, c'est-à-dire dans son rapport à l'oralité du langage qui se construit contre la politique du signe, c'est-à-dire contre le dualisme logocentrique. Mon propos, pour éviter les démonstrations trop systématiques, prendra la forme de courts essais.



Le poème de circonstance devient un enjeu critique et polémique dès ses premières manifestations dans la poésie de Miron. Prenons par exemple « Pour mon rapatriement », publié pour la première fois dans *Le Devoir*, le 6 octobre 1956. Voici le début du poème qui reprend la thématique romantique du *wanderer* :

Homme aux labours des brûlés de l'exil
selon ton amour aux mains pleines de rudes conquêtes
selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents
en vue de villes et d'une terre qui te soient natales

je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays¹

Ces premiers vers comparent le poète avec l'homme de la terre à partir de la thématique du voyage. L'homme aux confins de la terre ouvrable désignée ici par les « brûlés [les brûlis] de l'exil », l'homme généreux « aux mains pleines de rudes conquêtes » est un « ouvrier de pays » (c'est ainsi que Miron désignait son grand-père); il est paradoxalement comme un voyageur « arc-bouté dans les vents » tandis que le poète qui revient d'exil redécouvre le pays d'un point de vue neuf.

Miron a expliqué comment il avait remanié certains vers de ce poème entre 1956 et 1963 :

Le vers « en vue d'une terre et de villes qui te soient natales » se lisait « vers une terre et des villes réelles ». L'épithète « réelles » ne correspondait pas à ce que je ressentais profondément, et que je voulais exprimer. Durant des années, j'ai cherché. Rien à faire, jusqu'au jour (1958? 1959?) où j'ai lu par hasard (dans un dictionnaire? un ouvrage?) que le mot natal pouvait signifier aussi bien le pays où l'on naît que celui où l'on peut s'épanouir. J'avais trouvé! En ai-je vu, dans les années cinquante, des amis s'exiler avec le sentiment de ne pas pouvoir s'épanouir ici, et combien d'autres y ont songé. Cette brève glose ne s'applique qu'à ce vers, car le poème dans son entier peut se lire sur plusieurs plans. La version définitive a été publiée dans le cycle de « La vie agonique » (*Liberté*, mai-juin 1963)².

Ce sens du mot « natal » qu'a retenu Miron, c'est aussi celui que lui donne Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*.

Miron avait redéfini le sens politique du mot « rapatriement » dans la lettre qu'il adressait, en 1956, aux étudiants et aux professeurs de l'Université de Montréal. Cette lettre précédait la « Déclaration des intellectuels canadiens de langue française relativement à la démocratisation de l'enseignement dans le Québec », que publie *Le Quartier latin*, le 6 mars. Miron écrit :

Devant les faits, face aux événements qui se précipitent, se crée l'urgence d'une opinion des intellectuels, écrivains et artistes canadiens de langue française. Le temps presse de reconnaître les hommes pour qui nous pensons, écrivons, créons, ce peuple, le nôtre devant la communauté mondiale. Car c'est lui, ce peuple, qui, en définitive, constitue notre public immédiat. Il nous attend. Si nous savons le reconnaître, être ses intellectuels, ses écrivains, ses

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 74. Sauf mention contraire, toutes les citations de *L'homme rapaillé* seront tirées de cette édition et les références signalées entre parenthèses dans le corps du texte.

2. Cité dans *L'homme rapaillé, op. cit.*, p. 74.

artistes, il nous donnera audience, sans quoi notre art est voué à la mort, coupé de ses sources vitales³.

Miron, en même temps qu'il lutte pour la démocratisation de l'enseignement, cherche de toute évidence à créer les conditions d'existence d'un champ littéraire authentiquement québécois. Mais il s'agit plus que d'une circonstance anecdotique. Il faut voir dans l'engagement de Miron pour la démocratisation de l'enseignement une réponse à cette obsession du « noir analphabète » dont il avait vu son grand-père prisonnier. Il y a donc à l'origine du poème de circonstance mironien une authentique politique des Lumières qui se retrouve au cœur du questionnement sur la langue et du rapport de la langue à la politique. Sur ce point, il convient de mesurer la différence qui sépare le projet romantique du projet de Miron. Les romantiques allemands à la suite de Schelling ont la nostalgie d'une Grèce originelle. Seul le peuple allemand peut par les qualités de sa langue en retrouver la grandeur. Avec plus tard les conséquences néfastes que l'on a connues. Miron, lui, s'attache à la culture orale familiale et à sa science particulière de l'onomastique :

mon père, ma mère, vous saviez à vous deux
nommer toutes choses sur la terre, père, mère

j'entends votre paix
se poser comme la neige... (p. 129)



« Pour mon rapatriement » possède toutes les apparences d'un poème prophétique, quand le poète réenvisage le pays selon les signes d'une alliance mythique qui mise sur une renaissance à venir. Une lecture moins « romantique » se dessine quand Miron explique le sens qu'il donne au mot « natal ». Il existe un pays où l'on naît ; c'est un pays avec ses caractéristiques spécifiques. Il existe aussi le pays où l'on peut s'épanouir selon ses aptitudes, selon ses désirs. Dans cette perspective, le « oui » à sa naissance que formule le poète peut être lu du point de vue d'une éthique « individualiste » de type rawslien.

Rawls s'est penché en effet sur la signification du « retour » ou du « retournement » pour donner une valeur éthique à ce qu'il appelle la « position originelle ». Compte tenu du rôle et de la valeur contingente de chacun dans la société, il s'agit d'appliquer le principe d'équité pour réduire l'écart entre les mieux pourvus et les plus démunis. C'est à ce principe qu'il est question de faire retour. Comme l'a montré René Sève :

3. Gaston Miron, Lettre précédant la *Déclaration des intellectuels canadiens de langue française relativement à la démocratisation de l'enseignement dans le Québec*, dans *Le Quartier latin*, vol. XL, n° 22, 6 mars 1958, p. 2.

Il faut se souvenir que la position originelle n'est pas un lieu mais un point de vue qu'on est toujours susceptible de réadopter. Les individus « dans » la position originelle ne sont pas en ce sens comparables aux âmes de Platon, qui, après avoir choisi leur destin, boivent l'eau du Léthé et oublient ce choix primordial. L'individu « dans » la position originelle sait qu'il ne sera pas amnésique, qu'il pourra « revenir » à celle-ci et donc qu'il pourra toujours penser sa situation concrète, avec toutes ses déterminations, comme contingente⁴.

Je serais assez enclin à dire que telle est la position qu'adopte Miron, *mutatis mutandis*, dans la mesure où pour lui le langage poétique n'a de sens que dans la reconstitution d'un espace de liberté et d'équité démocratiques à inventer au Québec. Il s'agit dans « Pour mon rapatriement » de reconnaître l'humanité — l'égalité dans l'humanité (« Homme [...] / selon ton amour [...] / selon ton regard [...] ») — de ces hommes, de ces « ouvriers de pays », « aux mains pleines de rudes conquêtes » qui n'ont pour tout bien que leur générosité. René Sève en tout cas nous donne une clé pour interpréter l'une des tensions fondamentales de la poésie de Miron. On voit dans bien des textes de *L'homme rapaillé* que le poète est conscient des contingences qui l'empêchent d'occuper la position originelle et de vaincre cette sorte d'amnésie du Léthé que lui imposent à lui et à sa communauté les séquelles d'une histoire coloniale déshumanisante :

Je suis suspendu dans le coup de foudre permanent d'un arrêt de mon temps historique, c'est-à-dire d'un temps fait et vécu par les hommes, qui m'échappe ; je ne ressens plus qu'un temps biologique, dans ma pensée et dans mes veines. Les autres, je les perçois comme un agrégat. Et c'est ainsi depuis des générations que je me désintègre en ombelles soufflées dans la vacuité de mon esprit, tandis qu'un soleil blanc de neige vient tournoyer dans mes yeux de blanche nuit. C'est précisément et singulièrement ici que naît le malaise, qu'affleure le sentiment d'avoir perdu la mémoire. (p. 113)



Chaque poème de Miron tend à la langue maternelle en même temps que le poète devient sujet de son historicité dans la mémoire du poème. Ce que Miron exprime en parlant du signifiant (rapport signifiant) fondamental pour lui de la « lumière noire » qui éclaire toute sa démarche :

Mon grand-père disait : « quand on ne sait ni lire, ni écrire, on est toujours dans le noir. » Tout le noir est entré en moi d'un seul coup. Tout le noir du monde est entré en moi. Par un effort d'exorcisme, j'ai essayé d'assumer tout ce noir, pour dire aussi que ces hommes avaient un immense savoir oral et non écrit. [...] Je parle souvent de la lumière noire « délivrez-moi de la lumière noire » (« Notes sur le non-poème et le poème »), dans les poèmes qui semblent les plus autobiographiques, comme dans « L'homme agonique » : « jamais je

4. René Sève, « John Rawls et la philosophie politique », *Individu et justice sociale autour de John Rawls*, Paris, Seuil, 1988, p. 33.

n'ai fermé les yeux / malgré les vertiges sucrés des euphories / même quand mes yeux sentaient le sommeil / — Car je trempe jusqu'à la moelle des plus noires transparences de nos sommeils / — Tapi au fond de moi tel le fin renard / alors je me résorbe en jeux, je mime et parade / ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joies». Le motif du tunnel, des vases communicants s'impose ici. «Car je trempe» exprime pour moi une situation existentielle, autobiographique... même politique. Tout à coup il y a ce couloir qui s'ouvre sur autre chose: «Car je trempe jusqu'à la moelle des os: jusqu'aux états d'osmose incandescents / dans la plus noire transparence de nos sommeils». Même ce sommeil de l'aliénation renferme une certaine richesse. Il possède sa transparence qui annonce peut-être sa future libération. Je me refuse à une poésie qui soit réductible à telle ou telle chose. Il lui faut l'irréductibilité⁵.

Miron rappelle qu'il n'y a pas de domaine réservé à l'histoire autobiographique à côté d'un domaine réservé à l'histoire politique: l'histoire dans le poème est le rapport des signifiants à d'autres signifiants qui se construit ici à partir de la «lumière noire» qui n'est qu'une variante oxymorique de la métaphore du «noir analphabète». La métaphore tisse un réseau de «contresens» dont Miron souligne les tensions et qui en se transformant font système dans l'œuvre. Il ne s'agit plus de montrer l'image dans l'œuvre, mais de montrer comment l'œuvre «fait d'une figure ou littéralité, métaphore⁶». Ce renversement de la perspective de lecture suggéré par Henri Meschonnic est capital. Ainsi toute lecture comprend la figure métaphorique dans la stratégie d'une poétique singulière qui tend à son parachèvement éthique en allant jusqu'au bout de ses tensions signifiantes. Ce que dit bien Miron: «La poésie, c'est le mot juste. La prose aussi, à ce compte. Mais si j'ajoute ... "et jusqu'au bout", cela devient la démarche propre de la poésie⁷.»



La syntaxe du vocatif dans «Pour mon rapatriement» met en jeu une poétique de l'oralité que Miron découvre en même temps qu'il s'engage politiquement. Cette syntaxe du vocatif est inséparable de l'écriture prosodique qui constitue la voix du poème; celle-ci détermine, pour reprendre une expression d'Henri Meschonnic, l'«oralité-socialité⁸» du signifiant-poème, à partir des éléments du rythme (intonation, tons, accents d'intensité, accents consonantiques, rimes, échos, etc.) qu'il faut envisager non pas comme des phénomènes segmentaux qui seraient reliés à des unités discrètes, mais comme des «valeurs» qui se dégagent à la lecture de

5. Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau, dans Claude Filteau, *L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Paris et Montréal, Pédagogie moderne et Éditions du Trécaré, 1984, p. 123-124.

6. Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 134.

7. Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau, *op. cit.*, p. 125.

8. Henri Meschonnic, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981, p. 86.

l'organisation rythmique-sémantique du texte. Ces valeurs doivent être interprétées par comparaison les unes avec les autres ; telle valeur du rythme se définit en relation avec telle autre valeur (trait intonatif, trait accentuel, trait prosodique, etc.) qui la précède ou qui la suit selon la stratégie énonciative à l'œuvre dans le poème. Le rythme prosodique relève ainsi du continu sémantique que détermine le passage du sujet de l'énoncé-énonciation dans tous les signifiants (rapports signifiants) du poème.

Or si la plupart des poèmes de Miron s'inscrivent dans une poétique du vocatif, c'est sans doute dans « Pour mon rapatriement » que cette poétique se manifeste avec le plus de complexité. L'organisation « vocative » du poème repose sur deux interpellations (« Homme aux labours des brûlés de l'exil » et « toi mon pays ») disjointes et grammaticalement discordantes, au moment où « toi mon pays » se substitue soudainement à « Homme » comme le sujet interpellé. À la première lecture de la strophe, tout se passe comme si « Homme » devenait à son tour ce voyageur « romantique » qui, à l'image du « je », s'avance « en vue de villes et de terres » qui lui soient « natales », en même temps qu'il est interpellé et mesuré dans son humanité « selon » (préposition « fil à plomb » qui veut dire « eu égard à, conformément à, à proportion de », selon Littré). Puis vient le moment où le « je » de l'interpellant revient dans le poème pour conjoindre « Homme » et « toi mon pays ».

En l'absence de tout verbe, la préposition « selon » joue un rôle complexe, sémantiquement, prosodiquement dans cette organisation « plurivoque » des modalités de l'énonciation dans le corps de la voix. Cette « plurivoque » constitue l'un des traits majeurs de l'oralité du poème ; celle-ci rend instable la forme interne des énoncés (il n'y a pas de phrase dans la première strophe) par une sorte d'effet de télescopage de la syntaxe vocative (« homme / mon pays »), de la syntaxe énonciative (« Homme / je n'ai jamais voyagé vers autre pays que toi mon pays ») et de l'organisation du mouvement dans l'espace du regard (« Homme / en vue de villes et d'une terre qui te soient natales »).

« Selon », à l'incipit du vers, rythme la succession des compléments prépositionnels introduits par « aux ». Or c'est sans doute, dans l'articulation des compléments prépositionnels, la substitution subite du trigramme « arc » au trigramme « aux » (« Homme aux labours... selon ton amour aux mains pleines... selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents ») qui donne à la syntaxe, avec ses effets d'échos (aux / -bours, arc / -bout), valeur de rythme, rythme inséparable, par ailleurs, de ces glissements, de ces dérapages (« arc-en-ciel / arc-bouté ») associés aux rajustements énonciatifs qui engendrent ces métaphores épiques-hyperboliques du corps-paysage caractéristiques de la voix épique chez Miron. Dans le continu

du rythme, les enjambements consonantiques (consonne «v») à l'entre-vers («... dans les vents / en vue de villes» ou «voyagé / vers un autre pays...») lient dans un premier temps la ville et cette terre au pays ambivalent («autre pays / toi mon pays») et tissent dans un second temps un rapport entre «vent» et «voyagé» à partir de leur position identique en fin de vers. Le rythme jaillit de la syntaxe, en même temps que la syntaxe jaillit des figures du rythme consonantique. Ce rythme jaillissant explique le «oui» à la naissance, le «oui» à la neige qui possède ordinairement chez Miron des pouvoirs mortifères :

un jour j'aurai dit oui à ma naissance
j'aurai du froment dans les yeux
je m'avancerai sur un sol, ému, ébloui
par la pureté de bête que soulève la neige

Ce sont les timbres vocaliques («é» qui devient «è»), qui, cette fois, prolongent le mouvement du «je» dans le verbe («je m'avancerai»), dans les adjectifs («ému», «ébloui»), dans les mots («pureté», «bête», «neige») en s'ouvrant dans «soulève», au fur et à mesure que le «je» intègre dans son regard la forme de l'homme-Terre («j'aurai du froment dans les yeux») à la féminité d'un futur faisant rimer prosodiquement «naissance» avec «neige». Dès lors, ce qui a été prédit survient déjà émotivement. Le pays est plus qu'une projection, une allégorie ou encore une «persona», concrétion d'une transe émotionnelle. Il est ce que l'on pourrait appeler un «sujet» dialogique produit du rythme, tandis que le rythme apparaît au plan prosodique «comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet⁹».

Dire «oui» à sa naissance, comme «Pour mon rapatriement» nous y invite, c'est donc dire «oui» à l'oralité-socialité qui fait du poème un discours en situation, une historicité, celle d'un sujet comprenant son histoire par son discours et forgeant son histoire par le rythme du poème.



Comme pour faire pendant au «oui» de «Pour mon rapatriement», Miron publie en 1959, dans le premier numéro de *Situations*, «Ex officio», poème du «non» qui est aussi un «oui», oui à l'historicité de son corps inscrit dans le signifiant-poème et réinscrit sur la place publique :

Non, je n'ai jamais fermé les yeux
en dépit des vertiges sucrés

9. Henri Meschonnic, «D'une poétique du rythme à une politique du rythme», *La politique du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 215.

même quand mes yeux sentaient le roussi
malgré les rafales montantes du sommeil.

Sur la place en brèche à l'erreur fatale
dans le vivant vif argent comme au plus noir du Phénix

je reste en jeu, je reste en joue

Et je m'écris sous la loi d'émeute
je veux saigner sur vous
j'écris j'écris à faire un fou de moi
à me faire le fou du roi de chacun
volontairement aux enchères
le rire grelot et pluie le pitre aux larmes d'étincelles et de lésions profondes
— je suis le rouge-gorge de la forge

Mais un jour je quitterai le non-lieu
je déposerai ma tête sur un meuble
et sans plus de vue ni de vie continuerai :
je retrouverai ma nue-propriété¹⁰

Le poème devient « dans le vivant vif argent comme au plus noir du Phénix » l'expression du mouvement de la vie dans le langage, de la parole se libérant de la « grande noirceur québécoise » ; il est ce corps-écriture qui forge le droit « fou » de dire « non » à la loi duplessiste. Le « non » de Miron est d'abord gestuel. Mais c'est aussi un « non » qui apparaît lié au don sacrificiel du corps. Miron aura à s'affranchir de la conception sacrificielle de l'histoire que partage avec lui toute une génération de poètes. Il y parvient sur le plan polémique en s'exposant sur la place publique comme corps du litige. Il y parvient par le corps de la voix. Le désir de la voix vive qui s'exprime dans le vers précédé d'un tiret (« — je suis le rouge-gorge de la forge ») consiste, comme le dit Paul Zumthor, « à "faire" l'épos comme un objet et à le poser au milieu de nous *épo-peia*¹¹ ».

« Au milieu de nous. » La formule de Paul Zumthor s'indique dans le poème de Miron de deux manières. D'abord elle désigne, comme je viens de le dire, le lieu du poème « au plus noir du Phénix » ; ce qui exige que le poème soit lu dans la métaphore du « noir analphabète » qui est partie et tout de l'œuvre de Miron dans son historicité. Puis elle renvoie le lecteur à ce lieu que constitue la place publique qui n'est pas un lieu abstrait. Quand Miron insère ses poèmes dans les journaux ou les revues engagées qu'il choisit (avec une certaine périodicité qui est la sienne dans des publications qui ont leur propre périodicité), il replace la poésie dans le « flux éditorial », tandis qu'il réintroduit le discours social dans la poésie de son époque encore marquée par la poésie pure. Mais il fait plus. Le poème de circonstance mironien ouvre le discours social aux rythmes des voix du

10. Gaston Miron, « Ex officio », *Situations*, Montréal, vol. I, n° 1, janvier 1959.

11. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 160.

discours collectif en même temps qu'il exige une éthique du langage qui naît de la rencontre d'une voix avec son rythme singulier.



La poétique du poème de circonstance nécessite une poétique de la société comme la définit Benveniste :

La notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servira-t-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements¹².

Il n'y a pas d'activité humaine qui puisse être signifiante sans son rythme, pas plus qu'un énoncé ne peut faire sens sans son rythme. De même que le poète met l'événement dans sa voix, il met sa voix dans l'événement. La poésie de Miron accompagne ou précède l'événement. C'est dans cet esprit que Miron organise « Poèmes et chansons de la résistance » dont l'aboutissement sera, en 1970, la Nuit de la Poésie au Gesù.

Cette poétique du rythme social doit rendre inopérante l'opposition que l'on maintenait naguère entre la réalité poétique et la réalité socio-politique pour discréditer à toute fin pratique le poème de circonstance. Ce type d'opposition, on le retrouve justement dans l'article que Fernande Saint-Martin publie dans le numéro de *Situations* où Miron fait paraître « Ex officio ». Fernande Saint-Martin place le poète « engagé » devant ce choix :

Ou bien il faut choisir une poésie où la forme et le dynamisme soient vraiment révolutionnaires, en tant que réalité poétique ou bien se rendre compte que l'on fait une poésie qui est une négation même de la réalité poétique. Toute lutte sociale, entreprise sous couvert de la poésie, n'empruntera toujours que le côté formel le plus superficiel de la poésie et prolongera indéfiniment le malentendu poétique¹³.

Fernande Saint-Martin propose alors de définir la « poésie authentique » par sa faculté de « créer un univers symbolique autonome dans une forme nouvelle qui ne tire sa validité que de l'affirmation interne dans un univers personnel ».

L'on est d'abord tenté de donner raison à la critique qui nous dit que la révolution en art a ses propres lois qui seules peuvent donner au poème une forme authentiquement poétique en lui conférant en même temps

12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327.

13. Fernande Saint-Martin, « L'aventure poétique », *Situations*, Montréal, vol. I, n° 1, janvier 1959, p. 11-12.

une « valeur » artistique qui soit socialement révolutionnaire. Mais le malentendu persiste dans la mesure où la défense de l'art passe par une conception formelle du poème. La critique ne voit pas le lien qui peut exister entre la réalité poétique et la réalité sociale par tout ce qui relève de l'oralité-socialité du poème, par tout ce qui dépend de la gestualité du rythme aussi bien dans la voix que dans l'écriture, car il y a une dimension corporelle du rythme de l'écriture. Le dynamisme du rythme, comme le montre Benveniste, se projette « par-delà l'ordre humain » — par-delà l'esthétique de la forme — dans le rythme des choses et des événements. Il se crée ainsi un lien continu de sujets à sujets qui fait du rythme un rythme trans-subjectif, à condition que, pris dans le mouvement du rythme poétique mironien, le sujet (vous, moi) sache dire « oui » à son historicité.



Miron, qui s'agite et parle haut, passe par des phases de mutisme. Envisagé polémiquement dans le champ de l'espace public québécois, ce mutisme atteste que le mal que circonscrit le poème en est un qui affecte la démocratie elle-même en son principe. « Ex officio » nous dit à sa manière que :

La maladie démocratique et la performance littéraire ont même principe : cette vie de la lettre muette-bavarde de la lettre démocratique qui perturbe tout rapport ordonné entre l'ordre du discours et l'ordre des états [...] car précisément l'écriture est cette perturbation de l'ordre des corps qui fait que nul n'est plus là où il doit être¹⁴.

Seul le poète, par la perturbation de l'ordre des corps, dans l'exposition du corps de sa parole à lui, comme le fait Miron dans « Ex officio », puis plus tard dans « L'homme agonique », peut rendre vie à la lettre démocratique. Il s'agit de signifier la politique comme l'exposition litigieuse de la parole, du sang, des corps. On ne peut mieux dire comment la poésie provoque la politique.



« Les années de dérélition. Recours didactique » constitue sans doute l'un des poèmes de circonstance les plus importants qu'ait écrit Miron. Miron découvre la menace d'une « noirceur » qui ne relève plus cette fois de la noirceur duplessiste, mais de l'idéologie « libérale » au sens non partisan du terme. (Je rappellerai plus loin comment la Commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme amorçait en 1963 une conception néo-

14. Jacques Rancière, « La parole muette. Notes sur la littérature », *Critique*, Paris, n°s 601-602, juin-juillet 1997, p. 495-496.

libérale de la culture au Canada). Miron a lui-même expliqué les événements qui ont entouré la genèse du poème :

Paru pour la première fois dans *Liberté*, mai-juin 1964, à l'instigation de Jean-Guy Pilon, le directeur de la revue. En effet, au début de mai 1964, je reçois un coup de téléphone de celui-ci. Il est en train de boucler rapidement son prochain numéro et il dispose de trois pages. « Je n'ai rien présentement », dis-je. Il insiste. Je réponds : « Bon, ça va. Je viens justement de lire un article dans *Cité libre*. Des gens comme toi et moi et bien d'autres sommes une engeance. C'est bien l'expression. Ce mépris a provoqué en moi de l'indignation et de la colère. Si tu veux, je vais tenter d'y répondre à ma manière. » « C'est urgent, dit-il, tu n'as que quelques jours. » Ainsi est né ce poème-situation en même temps que poème-synthèse, le deuxième de mes recours didactiques. (p. 81)

Le poème de circonstance ou poème-situation est une réponse à la parole de l'autre, au jugement politique négatif, en l'occurrence porté sur toute une communauté, et que le poète, à la fois juge et témoin, retranspose dans son axiologie propre.

puisque je suis perdu, comme beaucoup des miens
que je ne peux parler autrement qu'entre nous
ma langue pareille à nos désarrois et nos détresses
et bientôt pareille à la fosse commune de tous

puisque j'ai perdu comme la plupart autour
perdu la mémoire à force de misère et d'usure
perdu la dignité à force de devoir me rabaisser
et le respect de moi-même à force de dérision

puisque je suis devenu, comme un grand nombre
une engeance qui tant s'éreinte et tant s'esquinte
à retrouver son nom, sa place et son lendemain
jusqu'à s'autodétruire en sa légitimité même

terre, terre, tu bois avec nous, terre comme nous
qui échappes à toute prégnance nôtre et aimante
tu bois les millénaires de la neige par désespoir
avec comme nous une fixité hagarde et discontinue

cependant que la beauté aurifère du froid
t'auréole et comme nous dans la mort te sertit (p. 81-82)

L'usage de la conjonction « puisque » maintient au cœur du poème la présence d'une opinion commune que partagent aussi bien les hommes politiques, que les historiens, voire les grammairiens qui s'entendent pour dénigrer la langue québécoise et ceux qui la parlent. À ces hommes de l'élite, Miron répond par des rafales de consonnes qui disent les hommes coupés des signes de leur humanité, hommes de la pauvreté « qui tant s'éreinte et tant s'esquinte », « terre, terre, tu... terre comme nous ». Dans ces vers s'affiche en effet la lutte quotidienne de l'exploité que désigne

indirectement l'emploi du mot « engeance ». Ce mot qui fut le déclencheur du poème, Miron le relève en l'associant d'abord avec la Terre américaine, notre « eldorado », pour l'associer ensuite à la Terre, tombeau de nos saintetés chimériques. C'est aussi la Terre-prolétaire qui oublie le quotidien dans la bière.

La Terre est l'un des grands comparants de la poésie de Miron. Prenons-y garde : elle symbolise d'abord non pas le peuple québécois mais « la masse des hommes sans propriété » ; elle est ce signifiant « neutre » auquel correspond le « sans-nom » de ceux qui n'ayant pas de propriété prétendent à l'égalité de droit avec les nantis. La Terre est l'Un, dirait le philosophe, auquel se réfère le multiple auquel l'on donne ensuite le nom de « peuple ». La Terre incarne au bout du compte la « neutralisation » (« Terre, Terre tu bois comme nous ») de cette volonté d'égalité qui anime ce peuple que le mot « engeance » stigmatise comme le « ramassis des gens de rien » (ceux qui n'ont ni langue, ni mémoire, ni nom, ni légitimité dans le poème de Miron).

On voit comment à partir du mot « engeance » se reconstitue dans le poème de circonstance l'espace de la polémique qui fonde la politique sur une aporie qu'explique ici Jacques Rancière : « Or il n'y a de politique que par l'interruption, la torsion première qui institue la politique comme le déploiement d'un tort ou d'un litige fondamental. » Ce litige procède de la « propriété impropre de cette liberté qui institue le *demos* en même temps comme partie et comme tout de la communauté ». Miron suit ce raisonnement que formule pour sa part Jacques Rancière dans les termes de la philosophie politique : « De même que le peuple n'est pas vraiment le peuple mais les pauvres, les pauvres eux-mêmes ne sont pas vraiment les pauvres. Ils sont seulement pauvres de l'absence de qualité, de l'effectivité de la disjonction première qui porte le nom vide de liberté, la propriété impropre, le titre du litige¹⁵. » C'est bien cette absence de qualité que la langue d'abord — le parlé collectif — que la culture ensuite comme réservoir de comparants « égalitaires » (« Terre comme nous [...] ») sont censés combler chez Miron qui attribue aux « sans-nom » le nom d'hommes, au nom de cette « nue propriété » qui est leur lot.

Au plan existentiel, le poète envisage « l'altérité » du « nous » collectif comme une altérité qui n'arrive pas à produire sa différence dans le poème. « Autrement » équivaut à « pareil » et le « comme » de l'appartenance résonne dans l'épithète « commune » qui nivelle à nouveau la différence devant cette mort culturelle qui nous est promise dans « la fosse commune de tous ». Sans cette « altérité », il n'est guère possible d'envisager pour les Québécois une identité que l'on puisse « nommer ». À la beauté qui

15. Jacques Rancière, *La méfiance*, Paris, Galilée, 1995, p. 33-34.

rayonne sur la neige comme un soleil glacé, Miron oppose alors la noirceur qui ouvre le poème :

La noirceur d'ici qui gêne le soleil lui-même
me pénètre, invisible comme l'idiotie teigneuse
chaque jour dans ma vie reproduit le précédent
et je succombe sans jamais mourir tout à fait (p. 81)



En lisant « Les années de déréliction », on constate que le poème de circonstance possède chez Miron une tonalité lyrique incontestable, mais à la différence du lyrisme, il expose le poète à ce que l'on pourrait appeler une « désobjectivation lyrique » de soi-même, si l'on accepte dans un premier temps que le lyrisme procède de l'objectivation de soi-même telle que la conçoit Bakhtine, c'est-à-dire comme une certaine écoute de soi à partir de la voix de l'autre : « Le lyrisme procure une vision et une audition de soi-même, à travers le regard émotionnel et la voix émotionnelle de l'autre ; je m'entends en l'autre, avec les autres et pour les autres¹⁶. » Bakhtine lie la subjectivité à l'élaboration d'une rythmique émotionnelle. Miron écrit pour sa part :

je vais, parmi des avalanches de fantômes
je suis mon hors-de-moi et mon envers
nous sommes cernés par les hululements proches
des déraisons, des maléfices et des homicides (p. 82)

Dans la seconde partie du poème, Miron interpelle les hommes. Il insiste sur la responsabilité qui est la leur devant le tribunal de leur humanité, si l'on peut dire :

et j'élève une voix parmi des voix contraires
sommes-nous sans appel de notre condition
sommes-nous sans appel à l'universel recours
hommes, souvenez-vous de vous en d'autres temps
mais il me semble entrevoir qui font surface
une histoire et un temps qui seront nôtre (p. 82)

À ceux qui réclament du poète engagé une poésie-chant, Miron réplique ailleurs par ce vers magnifique :

je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps (p. 85)

Cette historicité-là, qui fait l'oralité du poème, refuse la poésie-chant et l'écriture intellectuelle de la langue qu'incarne « superbement » dans les

16. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 175.

années soixante la poésie d'un Jacques Brault, par exemple. C'est la vie qui s'affirme dans cette marche toujours reprise, dans ce corps exposé — à la dénonciation comme à la dérision — et qui fait choix de toujours avancer afin de donner rythme et signifiante aux voix collectives en les ouvrant sur leur devenir :

je radote à l'envers je chambranle dans les portes
je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix
Damned Canuck de damned Canuck de pea soup

dit encore Miron (p. 66-67). La voix par son mouvement corporel crée son propre espace, sa propre dynamique en faisant du sujet l'autre radical irréductible à cette « désobjectivation » politique du moi décidée dans l'espace du « hors-poème ». Miron dit le « non-poème ».



Mais pas plus que Goethe, qui, le premier, a réfléchi sur la poésie de circonstance, Miron ne fait la différence entre les circonstances de la vie politique et les circonstances de sa vie privée. Miron vit l'amour comme la politique : tous deux instaurent dans notre société une division profonde du sujet. L'épreuve de l'amour engendre également cette « désobjectivation du moi » que produit le poème de circonstance quand Miron fait l'expérience tragique de la séparation :

parfois dans la foule, surgit l'éclair d'un visage
blanc comme fut naguère le tien dans ma tourmente
autour de moi l'air est plein de trous bourdonnant
peut-être qu'ailleurs passent sur ta chair désolée
pareillement des éboulis de bruits vides
et fleurissent les mêmes brûlures éblouissantes (p. 59)

Cette expérience tragique a sa part de vérité néanmoins, dans la mesure où tout savoir de l'autre et de soi dans le moment de la séparation institue, on le voit, un rapport défectif ou vidé de la vérité. « La trouée de la vérité, comme trou sans bords », dit Alain Badiou¹⁷. Cette vérité, si l'on en croit le philosophe, serait dans l'amour « la vérité qui s'y trame sur le Deux de la sexualité, et sur le Deux tout court¹⁸ ».

Les effets de perturbation qu'engendre la « lettre démocratique » se font sentir jusque dans la vie privée. En ce cas, rien de l'expérience n'est identique pour la position homme et la position femme. Miron a très bien expliqué, dans ses entretiens avec Claude Filteau, ce dont le Deux devient

17. Alain Badiou, *Conditions*, Paris, Seuil, 1992, p. 104.

18. *Ibid.*, p. 102.

l'enjeu, quand il le considère par rapport à son action militante et par rapport à la poésie, à l'époque où il écrit «L'amour et le militant», qu'il publie en partie dans *Parti pris* en 1963 :

Je commence à ne plus prendre la femme pour la poésie. La relation devient celle d'un être à un autre être et non pas la relation de moi avec une médiation. La poésie était une médiation pour rejoindre la femme, une médiation qui correspondait à la vision occidental-chrétienne que j'avais de la femme. Tout à coup, je dis : «parle-moi de toi, parle-moi de nous, je te parlerai de moi, de nous des camarades.» Le dialogue commence. Je ne m'adresse plus à la médiation [...]. La nouvelle mutation est passée du plan sacré au plan terrestre, et même les signes renaissent dans l'ordre terrestre et humain. Cet espèce d'en dehors, que la femme représentait d'abord à mes yeux, s'insère dans l'histoire humaine même. Lascaux devient un acte d'appropriation terrestre. C'est presque dire «nous aussi nous sommes des dieux¹⁹».

En revanche, dans d'autres poèmes où le désespoir reprend le dessus, l'expérience de la séparation, qui est aussi l'expérience de la désobjectivation de soi, se confond avec l'expérience politique d'une crise de la communauté, cette communauté impossible à faire advenir comme un accord voulu du moi avec le monde.



Quelle place peuvent occuper les poèmes de circonstance de Miron aujourd'hui dans notre démocratie canadienne, sachant qu'il faut compter avec l'État de droit, mais aussi avec l'opinion publique. En d'autres mots, où se situe l'enjeu de la polémique ? À ce propos, le Commissaire aux langues, M. Goldbloom, soulignait dans son rapport de 1992 l'hostilité que suscite au Canada anglais l'idée que le pays puisse un jour devenir bilingue dans ses institutions provinciales et fédérales ailleurs qu'au Québec. En revanche, les Canadiens de langue française rêvent d'un Canada bilingue. Ce désaccord est aussi vieux que la Confédération elle-même.

En février 1998, le président de la banque Toronto Dominion, M. Charles Baillie, s'exprimait ainsi, après avoir souhaité que les Canadiens reconnaissent le caractère distinct du Québec et comprennent ses intentions quand il tente de protéger sa culture : «Nous devons démontrer que le Canada est le pays où la souveraineté-association est un système qui fonctionne [...], qu'il s'agit (avec le Canada) d'un véritable pays qui respecte toutes ses parties, une communauté non pas d'intérêt, mais de conviction²⁰.» Tout l'enjeu du débat est là clairement défini par un homme

19. Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau, *op. cit.*, p. 120-121.

20. «Un débat qui a assez duré, le président de la banque TD invite à la bonne foi sur l'unité nationale», Québec, *Le Soleil*, 24 février 1998.

qu'on ne pourrait soupçonner de parti pris « séparatiste » et qui défend à la fois le libéralisme et la démocratie.

Il faut bien comprendre la nature de cet enjeu politique, car il surdétermine le statut de l'énonciation dans la poésie mironienne quand on demande à la littérature (comme le fait le philosophe américain Richard Rorty) comment elle peut faire de nous de bons démocrates. Charles Baillie souhaite une entente politique qui s'appuierait sur le respect de toutes les parties. Or le litige démocratique concerne l'existence des parties comme parties de l'existence d'un rapport qui les constitue comme telles. Le respect légitime que réclame Charles Baillie pour toutes les parties voile en réalité l'objet du litige qui est plus fondamentalement le partage de la parole entre les parties, comme l'a bien vu Miron et comme l'explique ici Jacques Rancière :

Il n'y a pas de la politique parce que les hommes, par le privilège de la parole, mettent en commun leurs intérêts. Il y a de la politique parce que ceux qui n'ont pas droit à être comptés comme êtres parlants s'y font compter et instituent une communauté par le fait de mettre en commun le tort qui n'est rien d'autre que l'affrontement même, la contradiction de deux mondes logés en un seul : le monde où ils sont et celui où ils ne sont pas, le monde où il y a quelque chose entre eux et ceux qui ne les connaissent point comme êtres parlants et comptables et le monde où il n'y a rien²¹.

Dans « Aliénation délirante », la poésie de circonstance mironienne intègre ainsi le point de vue du *logos* qui structure l'espace politique :

Il y a de la politique parce que le *logos* n'est jamais simplement la parole, parce qu'il est toujours indissolublement le compte qui est fait de cette parole : le compte par lequel une émission sonore est entendue comme de la parole apte à énoncer le juste, alors qu'une autre est seulement perçue comme du bruit cinglant, plaisir ou douleur, consentement ou révolte²².

Que dit encore Miron ?

J'ai souvent parlé avec des hommes devenus pauvreté
ils parlaient sachant de quoi il en retournait
de leur sort et du mauvais gouvernement au loin
ils avaient même une certaine grandeur farouche
dans le regard

jusqu'à ce jour-là je n'avais encore jamais parlé
avec des hommes sans pesanteur, plus étrangers
à nos présences que les martiens de notre terre
nos mots passaient à côté d'eux en la fixité parallèle
de leur absence (p. 130)

Apparemment, le poète se situe en dehors de cette parole « sans pesanteur », comme s'il se découvrait d'une autre « partie » dans le décompte

21. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 50.

22. *Ibid.*, p. 45.

de la parole. En réalité, le poète est celui qui mesure l'écart entre les parties présentes au sein même du *logos*, écart qui fait qu'à la limite ceux à qui la parole fait défaut n'ont pas plus d'être que des « martiens ». Ce sont des hommes « avec des yeux de courants d'air », dit Miron dans le même poème. Or c'est cet écart au cœur du *logos* mironien (mais d'abord aristotélicien) que tendent à voiler les théories contractuelles ou communicationnelles de la communauté politique.



L'État canadien, en se portant au secours des minorités linguistiques, se sert du droit pour maintenir un voile d'ignorance sur ce qui différencie les intérêts des individus minoritaires d'une communauté à l'autre. Afin de mettre en œuvre une démarche contractualiste, l'on feint de croire que les parties doivent être également rationnelles dans une même situation, nonobstant l'histoire qui les différencie et les intérêts qui les opposent. L'État canadien entend ainsi abolir :

la dimension d'un tort où pourrait s'agréger une subjectivation collective [...] Le règne de l'humanitaire apparaît là où les droits de l'homme sont coupés de toute singularisation polémique, là où l'humanité n'est plus attribuée polémiquement aux femmes, aux prolétaires, aux Noirs, ou aux damnés de la terre, mais où le prédicat humain et les droits qui lui sont associés sont attribués sans phrases et sans médiation à leurs ayants droit ²³.

Or Miron, tout au long de son œuvre et particulièrement dans ses « recours didactiques », ne dissocie pas la notion d'humanité de l'attribution « polémique » (et ici la polémique s'entend encore une fois comme le fondement nécessaire de la démocratie dans la parole vive) de l'humanité à ce qui fait du sujet collectif dans la bouche du politicien libéral une « engeance », quand ce sujet collectif, tel que le conçoit Miron, incarne la subjectivation d'un tort inscrit dans l'histoire démocratique canadienne.

Miron, dans son combat, avait-il tort ou raison ? Car après tout, tel ou tel fédéraliste convaincu pouvait réclamer comme lui un militantisme de progrès et de justice égalitaire. À ce stade, il faut, pour comprendre les circonstances, interroger les historiens. Ce qui se met en place à Ottawa en 1963, à l'époque où Miron réécrit « Ex officio » pour en faire « L'homme agonique », c'est une politique qui, avec la commission Laurendeau-Dunton (c'est-à-dire la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme), accouche d'un projet culturel libéral (au sens économique et philosophique du terme) dans une société que d'aucuns ressentaient comme une société

23. Patrick Cingolani, « Modernité, démocratie, hérésie », *Critique*, n^{os} 601-602, juin-juillet 1997, p. 456.

postcoloniale, à commencer par André Laurendeau lui-même. Sachant que le nationalisme québécois s'explique par la situation coloniale ou postcoloniale dans laquelle vit le Canada français, André Laurendeau, en février 1964, établit cette distinction dans ses carnets personnels entre le nationalisme d'autrefois et le nationalisme de son époque :

C'est que les nationalistes d'autrefois comme Henri Bourassa en ont appelé constamment au sens de la justice tandis que ceux d'aujourd'hui cherchent à établir un meilleur équilibre des forces. L'histoire me paraît établir le bien-fondé de la seconde attitude, à quoi je ne parviens pas toujours spontanément car les Anglais ont l'habitude de dominer, je ne l'avais jamais senti à ce point²⁴...

André Laurendeau pensait à une «répartition des pouvoirs qui aillent dans le sens d'une égalité de fait entre les deux peuples fondateurs», écrit Denis Monière; l'autre conception, qui devait finalement l'emporter, définissait déjà l'État canadien (selon une optique que je qualifierais de «néo-libérale» et de «postmoderne») comme un État qui assure «l'égalité des chances des francophones et des anglophones sur le plan professionnel, dans l'armée, dans la fonction publique, devant les tribunaux, etc.», sans que l'égalité des langues et des cultures ne soit complétée par la reconnaissance d'une égalité politique. Il s'agit en l'occurrence d'une politique qui favorise les revendications individuelles, selon le principe d'équité, au lieu des revendications collectives.

Quant au poète, il ne lui appartient pas dans les circonstances d'avoir raison avec ou contre l'histoire, mais de dire (à son corps défendant peut-être) la «déraison» du politique, de dire la «situation infinie particulière» qui est celle du sujet politique au-delà de ce qui définit l'individu pour la loi comme un «ayant droit». «Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des in comptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part²⁵», précise Jacques Rancière. La subjectivation politique du *demos* québécois ne peut donc se concevoir comme le retour à un *ethos* collectif. Elle présuppose au contraire une multiplicité de fractures séparant les corps «pauvres» de leur *ethos* et de la voix qui est censée en exprimer l'âme, en naturaliser la place dans une revendication ethnique. La subjectivation politique représente, selon Rancière, «une multiplicité d'événements de parole, c'est-à-dire d'expériences singulières d'événements sur la parole». Dans l'ordre des corps voulu par la «police» (par les identifications en terme de parties) ces expériences singulières inscrivent la «différence d'une subjectivation à une identification».

24. Voir Denis Monière, *André Laurendeau*, Montréal, Québec/Amérique, 1983, p. 289 et suiv.

25. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 53.

L'on peut saisir dans la poésie de Miron le mode d'exposition du tort, y comprendre la différence d'une subjectivation à une identification. Chaque poème affiche sous la revendication d'une conscience nationale le désordre du corps provoqué par la subjectivation d'un tort et cette subjectivation correspond, nous l'avons vu, à la « désobjectivation » qui résulte du refus d'entendre la parole des « sans-nom » (Miron ne se bat pas pour les bourgeois) par ceux qui prétendent maintenir « l'ordre des corps » ; cette « désobjectivation » ne se conçoit que dans la rencontre violente de la voix avec l'« égalité du logos » (la revendication d'une part des « sans-part ») qui s'indique dans les poèmes de circonstance. Le poème de circonstance montre le double corps du peuple (lisible dans certains poèmes dans la différence de sens entre le « pays » et la « Terre ») : il s'agit d'une dualité qui, sous les apparences du corps social (du corps des exploités ou du corps communautaire rassemblant les « pauvres » dans le « noir analphabète »), met en jeu un corps qui vient déplacer toute identification sociale. La poésie résiste par avance à toutes les utopies juridiques qui nieraient la place du tort dans la construction de l'espace polémique-démocratique. En particulier les utopies libérales dans un État de droit qui exigent l'élaboration d'un tiers langage, un « langage de clarification des contrastes », pour parler comme ceux qui veulent moraliser l'espace public et qui, prenant le parti de l'État quand il réduit le sujet à un « ayant droit », demandent à ceux qui réclament la part des sans-part de puiser dans leurs ressources morales pour que soit camouflée la subjectivation politique du tort dans sa singularisation polémique.



« La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera *en avant* » (Rimbaud). L'avant-gardisme signe la fin de la poésie de circonstance. Breton voyait dans la poésie de circonstance « un genre mort » et reprochait à Éluard ses poèmes « engagés ». Mais la question des rapports du poème aux modalités de son énonciation dépasse la problématique des avant-gardes historiques et les questions d'esthétique ou de généricité, en exigeant une poétique sociale, comme je l'ai dit. Elle dépasse, surtout, en ce qui concerne le poème de circonstance mironien, la subjectivation politique du *demos*, qui, comme Jacques Rancière l'a définie, suppose que le sujet « sans nom » entre dans un espace « où il n'est pas », celui d'un compte des in comptés, à partir d'une revendication qui sépare le corps « sans nom » de la voix qui est censée en exprimer « l'âme ». Cette poétique-là, il est indéniable qu'elle est au cœur de l'œuvre de Miron quand on l'aborde dans une perspective polémique. Toutefois, cette poétique logocentrique « sépare » encore une fois ; elle met l'être là où le sujet « n'est pas ». Il s'agit de concevoir, à partir

de l'oralité du poème, comment la situation d'énonciation construit autrement le rapport à la voix dans le rapport de l'œuvre à des signifiants, à des sujets. Je relis « L'homme agonique » que Miron écrit en remaniant « Ex officio » qui date de 1959.

Dans un premier temps, l'on serait tenté de dire que le poème affirme le tragique ou l'agonique par son « climat ». On évoquera Jacques Rancière pour qui la douleur est l'expression de ceux à qui est dénié le droit à la parole « juste ». On évoquera également Jacques Brault, qui trace un grand axe dans la poésie de Miron : « Cet axe n'est désignable par aucun procédé formel, n'est assimilable à aucune donnée matérielle ; ce n'est pas un thème ni une structure, mais l'intonation médiane de la voix de Miron : *l'agonique* [...] une angoisse cernée de courage²⁶. » Pour échapper au formalisme, Jacques Brault n'en met pas moins l'intonation hors du sens (qu'il appelle le thème, la donnée matérielle) de manière à ce que le rapport qui lie le *mythos* (l'action) et la *mimésis* (la voix agonique comme une « angoisse cernée de courage ») soit maintenu dans la *phonè* (la tonalité de la voix, l'affectif, l'« humeur mythisée »). C'est le contraire qu'il faut faire. L'intonation n'est pas séparable d'une sémantique de l'énoncé-énonciation qui suppose la situation de discours.

Le poème dépasse le tragique et l'agonique par le rythme sémantique, par la prosodie (je l'ai rappelé d'entrée de jeu), qui est la donnée matérielle du rythme dans le discours et dans l'énonciation. Le « je » de « L'homme agonique » s'indique, en effet, dans le voisinage d'un « m », thème à la fois sonore et graphique. Ce voisinage construit le « je » de l'énonciation dans la métaphore de la sentinelle (« Jamais je n'ai fermé les yeux / [...] même en butte aux rafales montantes du sommeil »). Le poète fait cet aveu en même temps que le « m » enjambe les vers en affectant la valeur grammaticale des verbes : « je mime et parade / ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joie » (« parade » est un verbe qui peut devenir transitif, ici). Dans « et je m'écris sous la loi d'émeute », le voisinage du « je » et du « m » associe la réflexivité de l'écriture (« je m'écris ») aux conditions difficiles faites à la liberté d'expression (Miron avait en tête la grève de Murdochville), faites à l'amour. Il peut s'agir d'une émeute plus intérieure ou plus poétique. Soit l'émeute que provoque la prosodie confrontée à la loi de la nomination, à l'appropriation des corps par la loi. Et si la « volonté » collective — et le corps paysage — semblent se volatiliser dans la syllabe (« volontaire », « volées », « vos ») ou s'exténuer dans le geste qui les fait *s'enfarger* (syllabe « ri » de « rire » inversée dans « chavirée », syllabe « vol » de « volées » inversée puis reprise partiellement dans « grelots par vos têtes ») dans les « pluies – grelots » (où s'entend aussi « grêle »), cette même volonté

26. Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 27-28.

retrouve sa force dans l'énergie rythmique de la voix qui prend son envol dans les relances multiples (échos, répétitions) inséparables du mouvement épique («j'irai / vers ma mort peuplée de rumeurs et d'éboulis»). Il n'est pas exagéré de dire que c'est dans la paronomase généralisée que trébuche l'ordre politique (la «police» des corps et des États, selon Jacques Rancière). Le rythme consonantique est ici direction, vecteur, plus qu'aboutissement.

À la fin du poème, lorsque le mouvement prophétique des verbes au futur confronte le «je» avec la mort, le «je» s'énonce cette fois dans le voisinage d'un «dé-» à rattacher au lexique hyperbolique de la «dépossession» et de la «révolte» («Un jour de grande détresse à son comble / je franchirai les tonnerres des désespoirs / je déposerai ma tête exsangue sur un meuble / ma tête grenade et déflagration / sans plus de vue je continuerai, j'irai / vers ma mort peuplée de rumeurs et d'éboulis»). Miron renie cette «vue» en surplomb qu'il prenait du pays dans «Pour mon rapatriement». Cependant, les verbes au futur de «L'homme agonique» transcendent la mort par la vitalité épique du poème et par un enjambement rythmique, somme toute («j'irai / vers [...]»), qui pose un modèle d'action dans le mouvement rythmique lui-même. «Toute poésie aspire à se faire voix ; à se faire un jour entendre : à saisir l'individuel incommunicable, dans une identification du message à la situation qui l'engendre, de sorte qu'il y joue un rôle-stimulateur, comme un appel à l'action²⁷», écrit Paul Zumthor, qui parle par ailleurs «du pouvoir magique de la voix». Il y a de cela dans le désir de Miron de vouloir par le rythme (par le passage du «je» dans la prosodie sémantique) conjurer le «mal» (les mots en «dé-») qui empêche l'action salvatrice collective ou la perception par la communauté de l'individuel incommunicable.

Miron concentre apparemment dans cette collusion du «je» et du «dé-» de «L'homme agonique» tout le langage de la «desubjectivation» politique-existentielle que l'on rencontre dans la plupart des poèmes publiés en 1963, comme le montre un bref inventaire : «Recours didactique» (désespoir, détresse, débris), «Monologues de l'aliénation délirante» (dépoétisé, déphasé, décentré, dérive, décousus, débarras, délire, détritrus), et cela jusqu'en 1967 avec «Errant amour» (dépossession, démence, débonde), poème où les métaphores de «Pour mon rapatriement» se retournent contre le regard du «voyageur» («arquebuses et arcs-en-ciel brûlent mes yeux noyés»). Mais c'est aussi en 1967 que Miron trouve l'issue poétiquement, c'est-à-dire rythmiquement, dans «Au sortir du labyrinthe» (détresse, désarroi, déchirure, décollé, déserts, désassemble, désertée), où «désertée» rime avec «habitée» et «désormais», avec «jamais» pour

27. Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 60.

recomposer une temporalité du futur qui ait enfin prise sur l'avenir, dans la redécouverte de ce que Badiou appelait la vérité du Deux :

Ce qu'aujourd'hui tu aimes et que j'aime
comme hier habitée toujours tu m'aimeras
comme désormais désertée je t'aimerai encore
il nous appartient de tout temps à jamais
ma naufragée dans un autre monde du monde

Je ne mourrai plus avec toi
à la croisée de nous deux (p. 123)

Revenons à « La vie agonique ». Pour le lecteur de Miron, il s'agit de mettre l'oralité dans l'écriture, en sachant, par exemple, que la valeur des mots comprise dans la stratégie de l'énonciation du « je » ne s'arrête pas au poème si l'on veut aussi comprendre comment la sémantique prosodique transforme la valeur des mots dans le recueil en même temps que leur stratégie d'énonciation. À se limiter au seul poème, la voix serait comprise dans « l'agonique », dans la *phonè*, à partir des apories du *logos*, « en posant des existences qui sont en même temps des inexistences ou des inexistences qui sont en même temps des existences » (Jacques Rancière). Au contraire, la poétique d'ensemble de *L'homme rapaillé* — œuvre « ouverte » s'il en est — ménage pour Miron une « sortie » hors de l'idéologie de la dépossession, justement dans la mesure où le poète « colle » à l'oralité-socialité des valeurs de son propre langage à mesure que le recueil se recompose et se diversifie. D'où la nécessité de penser la poésie autrement : la poésie ne rythme l'action que dans la mesure où un sujet advient par le rythme à l'historicité de son propre discours en devenir :

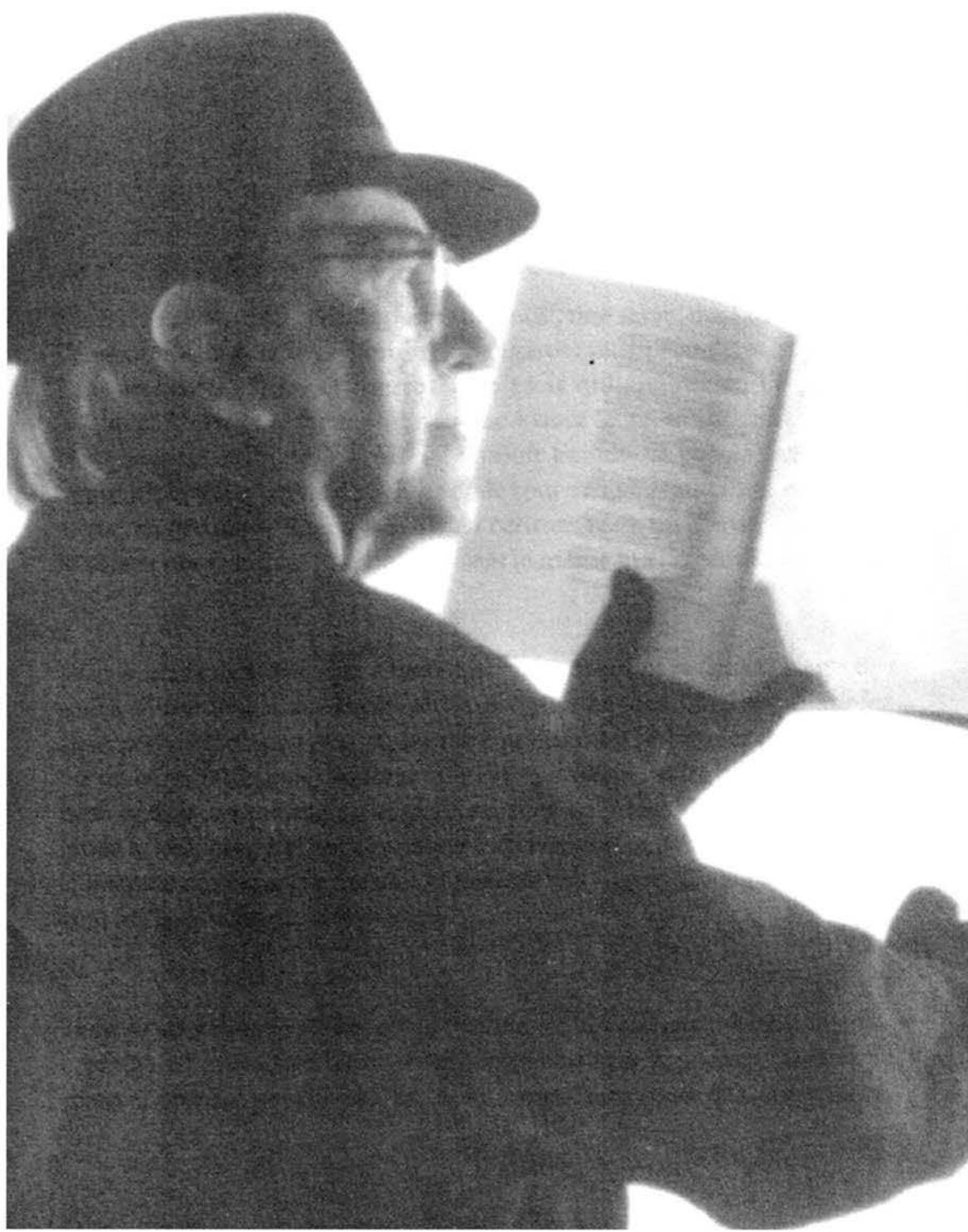
Prendre la spécificité et l'historicité comme deux aspects du même statut contradictoire. Contradiction tenue entre la résultante des forces et des savoirs qui font une situation, et l'imprédictible transformation non seulement du présent mais de l'avenir, puisqu'elle dure²⁸.

Au terme de cette étude, la question n'est plus : comment le poème de circonstance peut-il nous rendre plus démocrates (la démocratie étant indissociable de la polémique) ou comment déjoue-t-il la « police » (l'ordre des corps et des États) instituée par la culture dominante ? La question devient alors celle-ci : en quoi le poème par les modalités de son énonciation, par ses modes de signifier accorde-t-il le dire et le vivre en constituant le sujet dans son histoire ? Il n'y a que dans la subjectivation poétique (le passage du sujet dans tous les éléments de son discours) que peut exister une multiplicité d'expériences singulières qui constituent le sujet dans son histoire ; mais cela ne se conçoit que si le poète se délivre des tensions provoquées par la logique logocentrique de la subjectivation poli-

28. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 316-317.

tique (ou ce que l'on a appelé avec Jacques Rancière la désubjectivation dans l'affrontement de deux logiques antagonistes constituant le champ de la polémique) au profit d'autres tensions. Ces dernières résultent de l'historicité de toute énonciation : le poète marque son discours de sa propre histoire en même temps que le poème comme discours se fait « traduction » de sens ou ré-énonciation. Le poème, en effet, est ré-énonciation : lecture récursive par le poète ou par le lecteur de la signifiance du texte dans sa propre histoire.

Résonances



JACQUES BRAULT

Paragrapes

1

Mon rêve récurrent serait de passer une nuit, une seule, dans un musée de l'écriture. À la faveur de l'ombre, je regarderais en touchant et surtout j'écouterais les silences figurés. Siècles et millénaires en l'espace de quelques heures me feraient don d'une extase lente, immémoriale. Cela me guérirait enfin, je le crois, de vouloir peindre la parole telle qu'on l'entend ; illusion pleine de délices et de tourments, mais fausse représentation en définitive. Le pourquoi de l'écriture reste un abîme, même si à la source phonation et graphisme visent le même but : créer des symboles.

2

Voici que ma main presque à mon insu grave dans l'os et dans la pierre des suites de cupules ou de simples séries de traits obliques. Quel sens accorder à ces petites incisions plus ou moins équidistantes ? Marques de chasseur ou de comptable, peu importe ; un rythme élémentaire a commandé à mon épaule, mon bras, mon poignet, mes doigts, et du même influx a guidé le poinçon. J'ai fini par palper l'abstraction et par comprendre que la justesse des « blancs » mesure la justesse des signes. C'était vers trente-cinq mille, à la fin du Moustérien.

3

Telle m'apparaît, gratuite et fonctionnelle, la naissance du graphisme, orientée à l'expression du mouvement rythmique fondamental (souffle trouvé, souffle perdu) plutôt qu'à la représentation des apparences

formelles. Oui, toute écriture, passée, présente, future, est là, mythe incorporé à moi-même et où la fable et le moirage se confondent pour donner lieu à un signe indivisible. Et sans ratiociner sur la langue qui, trop chauffée de théories, en vient à se vitrifier.

4

Je pense que l'humain a dû lire avant d'écrire. Enfant, je m'amusais moi aussi à déchiffrer les empreintes laissées dans le sable, la boue, la neige. Je le fais encore, heureux primitif sous des airs de civilisé. Je n'invoquerai pas comme tant d'autres les nuages, la pluie, les vagues, les champs, les branches, les clôtures, les toits, les rues, ni les lampadaires maculant la nuit.

5

Et l'ironie est douce-amère de ne considérer ma signature que comme une trace qu'un peu de vent effacera. Les mythogrammes ne pèsent pas lourd sur la paume du temps. Tant mieux : petits paraphes d'ombre et de lumière comme en font les pierres qui tombent dans l'eau, nous frémissons juste un moment pour nous évanouir aux bords de l'absence. Sinon, quelle surcharge à la longue, quel encombrement.

6

Je vois la mort venir ainsi qu'un dessin défigure un visage. Telle l'écriture : elle abstrait ; elle déplace, elle retire, elle substitue. Et la ligne, maigreur de l'espace, droite, courbe, pleine, brisée, rend toute plate et légère, tremblante à peine, la lourde masse du corps.

7

Calligraphie : belle écriture. Pléonasme. Le Moyen Âge nous redonne le plaisir de la main en des *scriptoria* dont les noms, Tours, Corbie, Autun, sonnent dans le souvenir avec un tintement nostalgique, ainsi la cloche dans les cours d'école. J'allais retrouver la bouteille d'encre, le porte-plume, le buvard et le transparent, objets d'un culte qui ravissait mon enfance, qui l'enlevait comme un oiseau.

8

La feuille de mauvais papier où, tirant la langue, je traçais des hampes et des panses, réinventait pour mon ignorance la page gothique, la *textura*, trame d'un tissu, ma vie en perspective. Aussi étais-je fasciné par le tricot que ma mère déroulait sur ses genoux au moyen de longues aiguilles. Notre silence se peuplait d'un autre monde où rien ne signifiait pas rien.

9

Par le jeu d'une lueur de lampe, quelque traité de Kouo t'ing se profilait en silhouette au mur de la salle à manger, derrière nous, elle écrivait et moi lisant ; et tous les prestiges de la grande calligraphie investissaient soudain la pièce d'une surnature ingénue : aiguilles de pin, perles de rosée, cailloux, étincelles, oreilles de lapin, rémiges d'oiseau, ailes de cigale, dents de loup, yeux de libellule, becs d'étourneaux, glaçons de gouttière et joues de neige toutes ridées.

10

Qu'elle soit faite de traits cloutés, fléchés, ou de traits herbus, feuillus, toute écriture figurante et parlante à sa manière sait ménager et rythmer ses blancs, organiser l'espace, épouser le temps, et surtout demeurer discrète autant que doit l'être une belle et bonne typographie. À mes yeux la délectation typographique prend source dans la jouissance calligraphique.

11

L'imprimerie n'a rien gâché, au contraire ; elle aussi a contribué à rendre plus abstrait, moins narcissique, le graphisme individuel. Pour un parfait Garamond, et peut-être pour un vrai Baskerville, je donnerais ma main (la gauche...) à couper. Mais pour un Bodoni, un Didot ? À quoi bon, tout cela, les plombs mobiles qu'on alignait dans les casses, et c'était un art doublé de science, ont disparu avec la noblesse du métier.

12

La langue française ne compte que trente et quelques phonèmes ; ses musiques innombrables m'étonneront toujours. Entendre les voix distantes ou disparues, les entendre par les yeux, à travers une grille à peine matérielle, cela, l'écriture typographique me l'accorde comme un amour qui fait à la fois vivre et mourir. Cette naïveté, tenue pour passéiste, continue à me donner le goût du lendemain.

NICOLE BROSSARD

1

pendant que dans la bouche
l'avenir déplace
les passions les interrogations les rondeurs
tout ce qui fait mal et plaît
dans les villes entre les installations
nuit bras nocturnes
j'observe : plaisir des gestes et de penser
la doublure du vent
le rêve de l'archer l'épaule

2

le poème avait forme de fuseau horaire
au loin le pays de loin encore des mots
doigts d'artistes humanité voix rauque
le quotidien sous serment de dignité
rives de la langue à deux continents
jusqu'à l'infini des sites

ainsi au milieu de l'ombre
ce silence d'encre toujours brouillant les pistes
du futur et du paysage
d'amour qui honore les pensées

SYLVESTRE CLANCIER

Il marche

À Gaston Miron

Il défend sa peau
Le poète
Toute sa peau
Refuse l'inacceptable
Et la désespérance
Car il voit ce qu'il voit
Le poète
Et parie pour demain.
Debout, il s'insurge
Il a des mots cogneurs
Raboteux, ravageurs
Dont je reprends l'écho.
Il ne meurt pas le poète
Il va
Nus pieds dans les carrefours du monde
Crier la poésie
Créer l'homme à bout portant.
Il tient ferme les mancherons de la vie
Le poète
Il s'avance avec des preuves
En cas d'oubli
Il a des éclairs, des diamants

Des mots couleur de nuit
D'amour aussi.

En lui-même il avance
Tel un cheval de trait
Dans les labours de fond.
Au rendez-vous de l'espérance
Il marche
Le poète
Là où ses frères l'attendent
Il écoute leur plainte
Et s'enhardit soudain
Il hisse son courage
Là où la mort déferle
Il nous salue
Il nous redresse
Hommes
Il vous sauve.

Octobre 1998

Par cœur

Je sais par cœur mille chansons désuètes
et des vers sublimes de poètes inconnus
je sais par cœur des noms de villes perdues
des noms de femmes aimées des noms peu communs
des noms propres avec de grandes initiales brodées
je sais par cœur de vieux airs de danse
et des chants d'amour qui mouillent les yeux
je sais par cœur des mots rares oubliés
dans les pages jaunies d'un dictionnaire
des mots qui souffrent de solitude et d'abandon
je sais par cœur des choses qui ne servent à rien
des phrases inutiles laissées à la porte
comme feuilles mortes que le vent emporte
je sais par cœur des heures de joie pure
et des moments de détresse que l'on efface
quand vient le muguet du mois de mai
je sais par cœur mes absences et mes douleurs
je sais tout de ce qui me hante et me ruine
je sais par cœur aussi des parcours lumineux
des chemins enchantés qui mènent à l'extase
je sais par cœur toutes les courbes de ton corps
ses failles ses clartés ses ombres et ses doux lavis
je te connais par cœur et même sans mémoire
je t'aime encore et toujours un peu plus
pour finir en beauté cette vieille rengaine.

Point de fuite

Couleurs passées
sans trace de peinture
enveloppe des mots oblitérés
courtes phrases sans manteau
sur un sujet gelé

le point de fuite déjà perdu
à l'horizon effacé
un équilibre à retrouver
la perspective à refaire

encore une nuit défaite
avant le vent des feuilles
qui se fait attendre

encore un peu de temps
avant le grand silence
à la fin des tourments

encore un peu de bleu
avant que tout ne sombre.

Un court moment

Le chant file dans les blés
et soudain la voix casse
chute au fond du vide
comme un verre oublié
comme une feuille morte
comme une étoile filante

et soudain :
le grand noir
la muette ensevelie
le silence momifié

l'ombre plane au-dessus du toit

le temps tombe dans l'étang.

Batoutos*

Odonno Odonno tout enfin. À l'âge de cinq ans déjà, il semblait qu'ils étaient tous forcés d'improviser en sa présence, comme vous entreriez dans une parole chantée ou dans un récit cadencé sans connaître ce qu'en serait l'épisode suivant. Les gens remarquaient qu'il était le gouverneur de cela même qu'ils lui disaient. Ils se plaisaient à explorer les ressources inattendues de leur esprit, parlant à l'enfant comme à un enfant, trouvant satisfaction et grand contentement à conclure sur des discours pertinents et complets, sinon clairs ou logiques. Ils l'installèrent maître du Chant et de la déclamation, un régisseur de poésie. Ils eussent d'abord appelé poème, à notre manière d'aujourd'hui, ce que vous aviez proféré dans votre rapport incertain à Odonno Odonno. Quand il quitta l'espace de sa nation, l'habitude était depuis longtemps établie de composer les chants de la connaissance du monde comme si l'enfant était toujours enfant, qu'il était là, qu'il vous dérivait dans votre parole inspirée ou improvisée. Ainsi naissent pour nous les Arts, qui sont manière de dévaler.

Dans ce pays, vous vous en êtes étonnés déjà, «mais sans rien savoir encore», les noms des personnes se terminent par un O, qui est double au féminin. Odonno pour ce garçon, Odonoo pour sa sœur, du moins selon nos façons actuelles de transcrire. Ce qui donnait du rythme, de l'assonance cadencée, aux palabres. La répétition traditionnelle Odonno Odonno, que nous prononçons ici pour la dernière fois, correspondait à la pratique d'hésitation et de suspens, et elle fut abandonnée au profit de ce resserrement, Odonno. Il l'imposa lui-même, et ce fut bientôt adopté pour tous

* Extrait de *Sartorius*, roman, à paraître.

les autres. Ce son terminal des noms propres ne supposait aucune prééminence des personnes sur les choses et la terre et les bêtes, mais comme une béance à la fois claire et profonde, par quoi chacun s'établit sans régir et se nomme sans prétendre à dominer. Il n'y s'agit donc pas de l'absolu de cette lettre O, qui ne se faisait pas entendre comme telle, ni de sa sorte de comble fermé sur lui-même, mais de la lamentation tranquille qu'un tel son prolongeait entre les gens parlants. « Quand Onoko crie sur Odonoo, Okoo soupire et tombe tout en eau », énonçaient-ils à propos d'une faute pour laquelle il était demandé miséricorde.

Il apparut et disparut sans ostentation. Il en finit avec les mythes et les grands mystères de l'origine malgré qu'il en participa, il rapporta par exemple comment les premiers Batoutos s'élevèrent, et il vérifia au loin que les mondes à connaître s'enroulent à celui d'où tu viens, quand il ne s'agit pas de conquêtes. Tu raccordes la source à la source et la terre à la terre. Cela se passait au début de la Traite négrière, dont nous avons peine à rassembler les origines calamiteuses, et qui n'était pas la meilleure manière d'approcher une telle visée, l'ensemble des mondes que nul ne posséderait, et non pas un ou plusieurs que des élus auraient loisir de découvrir et de dominer. L'enfance d'Odonoo était ainsi fertile pour les siens, son départ fut d'enseignement. « Il est parti, répétait Odonoo sa sœur, mais il n'a pas gravé son kwamé sur une roche de rivière ni sur une rose de sable. Il ne reviendra pas, car il n'est pas parti. »

Beaucoup, avant et après lui, s'en allèrent. Aucun d'eux toutefois avec une telle intention, que nous examinerons bientôt. Ils sont entrés dans les histoires et les paysages du monde. Ils nous ont rejoint et nous suggèrent l'énigme de leur passage. Vous en devinez chez les Inuits, M. Jean Malaurie les y a rencontrés, du moins un en particulier, au cours de ses expéditions; et chez les Incas, où le plus connu fut l'exécuteur attitré du prince Tupac Amaru, il fut à son tour exécuté au même jour que son maître, mais *avant* lui; et chez les Malais, où ils laissèrent la réputation d'esprits du vent, chargés de toutes les fécondités de la tempête, et de ses imprécations; en Espagne, où Juan Latino, le bien surnommé, serviteur des ducs de Sesa, s'acquittait une réputation fabuleuse de lettré, à ce point que Miguel de Cervantès le cite dans son « Introduction allégorique » au *Don Quichotte*; dans l'empire de Chine, la soie et les supplices, pour dire la chose communément, où ils furent eux aussi lettrés, et seigneurs mandarins, mais soigneusement maintenus à l'écart de tout commerce; et dans les villages des Pyrénées, où ils apparaissent parfois encore dans la brume en haut des cols, Aspin ou Peyresourde, vous parlant un langage désormais créole; au Québec, patrie de ce Batouto d'adoption qu'a certes dû être Gaston Miron, si spectaculairement visible et si volontairement inaperçu, où une Marie-Josèphe Angélique fut suppliciée incroyablement et brûlée vive,

pour avoir mis le feu à la maison de la veuve dont elle était l'esclave, celle-ci, cherchant à rétablir une situation chancelante, voulait la vendre à un négociant des colonies anglaises d'Amérique, et avoir ainsi détruit par les cendres la jeune ville de Montréal, et M. Joël des Rosiers, qui me rapporte l'histoire, entreprend à cette heure de conter la passion de cette femme sauvage, je lui suggère assurément que voici là une des rares Batoutos qui aient parcouru la trace des guerrières, sans compter l'ancêtre, grand'père ou arrière grand'oncle, du poète russe Alexandre Pouchkine, et peut-être aussi la mère sublime du général Antonio Maceo, lequel commanda contre les Espagnols l'armée de libération de Cuba, tous deux, Maceo et Pouchkine, au fur et à mesure décrépés au long de leurs iconographies, ce dont n'eut pas besoin ou dont n'eut pas à souffrir Alexandre Dumas père, dont la crinière décidait de la mode à Paris ; sans compter ceux qui traversèrent dans les pays bantous et ashantis et anglais et portugais et hollandais, les gens de ces nations chercheront leurs traces ; et que par ailleurs et exemple, quand les Djiboutiens prétendent, ainsi que me le rappelle plaisamment M. Abdourahman A. Waberi, que chez eux les autochtones étrangers sont tous des Martiniquais ou des Sénégalais, ce n'est pas à un statut né de la colonisation, les petits fonctionnaires civils et les tirailleurs, qu'ils font référence, mais une pratique des Batoutos, l'errance comme errance non pas comme refuge, qu'ils saluent peut-être sans y penser. Peut-être. Car nous ne maîtrisons pas la manière de distinguer entre les gens. Nous réputons batoutos les fiers, nous négligeons les humbles et les inaperçus.

Ils laissèrent leurs marques, le plus souvent sous la forme de biographies officielles qui déguisèrent leur provenance, et Odonno aucune. Aucune marque, sinon au travers du tourment de quelques navrés, dont Marie Celat sans doute, qui surent lire l'absence enracinée de ce peuple et l'œuvre sans repère d'Odonno. Nous ne sommes pas, quant à nous, entrés dans la folie Celat, c'est parce que Marie Celat fonde dans la souffrance et que nous n'avons pas, aveugles que nous sommes, supporté son regard fixe.

PAUL-MARIE LAPOINTE

Tripode

ce vase a 3 000 ans

fragile
et de terre mince
il est menu
— neuf centimètres
de hauteur et diamètre —
mais solidement
sur trois pattes trapues
repose au sol

pattes allongées
soudées au petit corps
au ventre qui se bombe
ventre noir
bien que maculé de glaise séchée
ventre où fut gravé d'une pierre aiguë
le Dragon

(sa carapace est faite de seize écailles
chacune constituée du chiffre 3
succession de vaguelettes autour du ventre
par lesquelles se rejoignent
la queue et la tête du reptile

tête à mâchoire vorace
tête de profil avec au centre
un œil creux)

le ventre sur le ciel s'ouvre
s'évase
margelle que nulle eau jamais
ne mouilla

(bien que des craquelures
à l'intérieur puissent figurer
une plaine argileuse
un désert après le retrait du déluge)

puisque sous la terre
il ne pouvait s'agir que de puiser
pour le défunt
à même l'Éternité liquide
l'illusion de la soif
le regret du monde où
mortel parmi les mortels
je suis — aujourd'hui
le 19 février 1995 —
penché sur ce vase
qu'une main savante
anonyme
autrefois modela
petite âme olmèque en forme de tripode

JEAN ROYER

Le passager

L'art est une espérance...

RENÉ DEROUIN

Cette figurine de céramique
— *barro negro*, onze centimètres de hauteur —
et toute une mémoire zapotèque
m'habite déjà d'Oaxaca.

De quelle patrie, de quelle poésie
cette terre brûlée ?
De quels chemins ce pèlerin
comme un étranger
qui me ressemble ?

Est-ce l'âme noire de mon père
qui a pris forme
au feu lent de sa mélancolie ?

La tête penchée du voyageur
s'avance tel un oiseau
vers son rêve.

Je suis le mot d'un autre
et jamais celui-là.
Parah, pero, ager, egre, peregri
Je suis l'Étranger de passage
le Passager solitaire
d'un langage qui me survit.

Tombeau de Gaston Miron

*Pour Emmanuelle Miron
et Marie-Andrée Beaudet*

1

Tu as repris les outils de ton père
dans la précision du temps de ta poésie
on t'a couché en plein hiver
le chêne qu'on abat malgré lui
tu es devenu le paysage
qu'on aime à cause de toi
tu es devenu la montagne même
depuis ton langage brûlé
et le poème tant de fois recommencé
l'inachevable *chemin des hommes*

2

La terre et toi
à l'horizon une si lente éternité
trou noir de l'amitié
tes paroles se figent
à mesure de l'absence
et tu grandis pourtant
rapaillé dans tes mots

3

Il fait froid sans ton regard
de tendresse en Mironie
sans ton rire appelant
la force des commencements

4

Tes mains immobiles
ce n'était déjà plus toi
dans l'espace d'écrire
que faire de l'impossible silence
qui te sépare de toi
et te tire loin de nous
de l'autre côté du mot « rien »
n'est plus un mot

5

Sur les rives de la douleur
où tu es assis et silencieux
de stupeur tes gestes anéantis un à un
le scandale multiplié de toutes tes morts
tu retournes à la source bleue des corps
toi qui incarnas la vie entière
et toutes nos vies ensemble

6

J'écris ce poème pour défier ta mort
Archaïque Miron tu appartiens au langage
à une terre qui nous soit natale
tu m'accompagnes parmi ces mots qui peinent
ils sont notre mémoire active
le lien de la terre en notre langue
et l'héritage de tes *vers en souffrance*

7

Tu as su élever ta colère
à la hauteur de notre Histoire
mais ta voix a perdu visage
où es-tu
Miron des malchances et des résurrections
est-ce toi cette rumeur de poème
est-ce toi ce rêve d'un pays sans fin

FRANCE THÉORET

il se fait tard
il est trop tôt

j'ai mué sept fois
vers une image et un regard
en mouvement continu
mon errance dans Montréal
les mots nus
du corps troublé
avec l'espoir irréfragable
que le temps des femmes
tienne son pari
devant les mimétiques emportements

mes étonnements ont la dureté des pierres
j'assemble l'art de lire et d'entendre
l'oreille absolue
se découvre métaphore
les austérités pudiques s'en vont

MICHEL VAN SCHENDEL

Liberté de l'art

D'un seul oiseau plusieurs
D'un noir un rouge autour
D'un trait une roue

Je t'ai donné le temps perdu
Pour que tu l'inventes

Meurs ne meurs

Je ne sais comment cela commence
sur ces doigts à machine qui me poussent
pareil hélas
qui ne cessent moi vif
de m'étrécir de m'oublier

loup d'amour ou lampe sur les champs
mots rêvés dans les nuits sans sommeil
plaine élan fumée lune vague
dans les conciliabules du silence
l'on pourrait rire de mots crus

bois ou croix
au ventre au cerveau
à écrire de la mort
de jade pas mais d'algue et d'aigre

tu vas
bonheur de vie peut-être pas
simple étable de ciel
et les retables de viande
dans les tripots un peu rances

tu ouvres les yeux

tu entends les cristaux de salpêtre

les rivières les gens qui passent

cela commence

cela finit

périt mais crie

l'innommable les tue

l'oreille aux paroles

tu ne sais comment

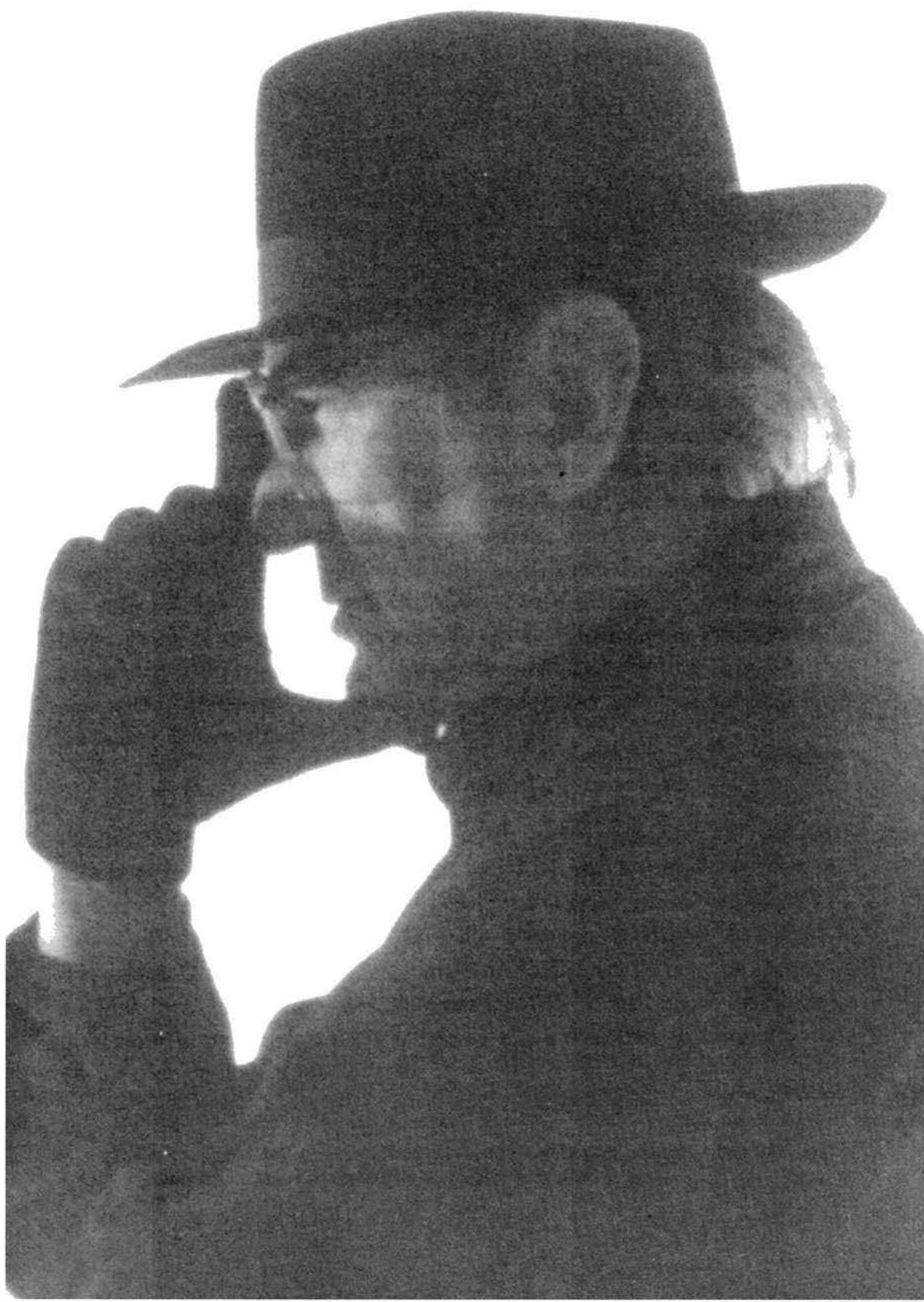
ou quand

le grain de calcaire

tu l'entends tu le dis

Version du 28 octobre 1998

Documents



Les années de formation

Entretien avec Gaston Miron

LISE GAUVIN

J'AI EU L'OCCASION DE TRAVAILLER plus de trois ans avec Gaston Miron au moment de l'élaboration de l'anthologie Écrivains contemporains du Québec (Seghers, 1989, l'Hexagone/Typo, 1998). À la suite de nombreuses discussions menées au cours de ce travail, et aussi parce que Miron avait refusé catégoriquement de faire partie de la première édition de cet ouvrage, par modestie sans doute mais aussi pour d'autres raisons plus complexes, il m'avait semblé important d'interroger Miron sur son propre parcours en lui demandant de retracer les grandes étapes de son autobiographie littéraire et intellectuelle. Ce qu'il accepta de bonne grâce, en m'accordant un entretien en deux volets qui a été enregistré à Montréal en avril et en juin 1993¹. L'extrait reproduit ici constitue l'esquisse d'un autoportrait centré essentiellement sur son rapport avec la langue française et sur ses années de formation.

Gaston Miron : Je me définis comme un variant français. J'ai pris cette idée chez le linguiste Jean-Claude Corbeil. Le français québécois, c'est une variété de français. Donc je suis un variant français, comme tous les Français d'ailleurs : le français de Marseille, c'est une variante, de même le français de l'Île-de-France. C'est peut-être «le dialecte de prestige», comme dit Martinet, à l'intérieur des dialectes français ; c'est à cause de l'histoire qu'il nous apparaît comme prestigieux. On a tous une certaine diglossie vis-à-vis de ce dialecte-là.

1. Cet entretien a été publié in extenso sous le titre «Malmener la langue» dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 49-65.

B-Son influence littéraire

(Gaston Miron a été beaucoup influencé par les poètes surréalistes d'avant son temps. Parmi eux notons: Rutebeuf, Rimbaud, Villon et Grandbois.)

La plupart des poètes québécois contemporains ont été, même si ce n'est que très peu, influencés par Gaston Miron. Le fait qu'il a remporté des prix de haute envergure au Québec et en France lui a permis de se faire connaître à travers le monde. ^{sa nationalité} En effet ~~son influence ne s'est pas limitée au Québec, elle a traversé les frontières et les océans pour aller jusqu'en France, aux Etats-Unis et en Italie.~~

Charles Gauthier, par Lemay, Beaulieu, Resto-
liers, Grandbois, Heineke, ... et, chez ces travaux
par Villon, les poètes de la Renaissance, Beaulieu, Apoll-
inaire, Eluard, Patrice de la Tour du Pin, ...

J'ai commencé à m'intéresser à la langue quand je suis arrivé à Montréal, à dix-neuf ans, et que j'ai constaté l'état des lieux de cette langue. Cela a été un choc parce que déjà je voyais cette catastrophe de ma langue. J'avais assimilé toute la langue québécoise parce que j'ai été formé essentiellement par la littérature canadienne-française. J'ai eu onze ans au début de la guerre et j'avais dix-sept ans en 1945. Pendant six ans, il n'y a eu aucun arrivage. Comme je n'étais pas à Montréal, je n'avais pas les publications des éditions de l'Arbre et des éditions de Bernard Valiquette qui publiaient alors quelques livres français. Je n'ai pas eu connaissance de la littérature moderne, même si à l'école on avait quand même quelques sonnets de Rimbaud. Le premier livre de poèmes que j'ai lu est un recueil d'Octave Crémazie. J'ai lu ensuite *La légende d'un peuple* de Louis Fréchette, puis Nérée Beauchemin et Alfred DesRochers à dix-huit ans. À Montréal, en 1948, j'ai acheté *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois chez le libraire Henri Tranquille: l'ouvrage était en liquidation parce que l'éditeur avait fait faillite, à vingt-cinq ans. À travers ce livre, je suis entré en contact avec la langue moderne québécoise. En 1952, à vingt-quatre ans, j'écrivais encore à l'ancienne et je n'écrivais pas sur moi :

Mes ancêtres jadis hommes de forte race, de plein corps, d'aucune
concession
En faisant tourner leur immortelle audace
Dressaient sur l'inconnu leur camp de bois rond, humanisaient du sol et
traquaient des gagnages
D'un seul tempérament vainqueurs ou terrassés, la lutte était leur essentiel
ouvrage [...]
Ils mouraient sans remords dans le geste arboré.

C'était du DesRochers mais ce n'était pas sur moi, c'était sur l'histoire. Au XIX^e siècle, au Québec, les gens parlaient très peu d'eux-mêmes dans les poèmes; le matériau poétique par excellence, c'était l'histoire. Ou bien on écrivait pour célébrer la langue française. Au fur et à mesure que s'élargissait ma prise en compte de l'état des lieux, je m'intéressais à la situation de la langue québécoise dans la langue française, ou plus exactement de la langue française du Québec. Je regrette de l'avoir nommée langue québécoise dans des articles car ce n'est pas exact: il n'y a pas une langue québécoise qui serait différente du français. Il y a beaucoup d'écrivains qui me disent: « On ne parle plus la même langue que les Français, c'est une autre langue qu'on parle. » Je leur réponds que si on parlait une autre langue, on ne pourrait pas comprendre les films français. De plus, soixante pour cent de tous les livres qui se vendent au Québec sont français. C'est la même langue avec ses variances.

Quant à moi, je vais chercher les mots dont j'ai besoin partout où ils se trouvent dans l'étendue de la langue française autant dans la variance

européenne que dans la variance québécoise, africaine, antillaise. C'est-à-dire que si j'écrivais vraiment, c'est ce que je ferais.

Lise Gauvin : *Si tu écrivais vraiment ?...*

G. M. : J'ai vraiment écrit mais je veux dire : si je continuais à écrire, si j'avais continué mon œuvre au lieu de l'interrompre...

L. G. : *Et de la transformer en œuvre orale ?*

G. M. : Dans un cas comme le mien, quand tu assumes absolument cette catastrophe, tu deviens comme un naufragé... et tu t'inventes². Si je n'avais pas passé tout mon temps en comités, en réunions, en palabres sur la langue, j'aurais une œuvre considérable. L'écrivain suédois, quand il se lève le matin, n'a pas à se dire : « Faut que je défende le suédois, ma langue, parce qu'il y a une autre langue sur mon territoire. » Il y a d'autres langues dans le monde mais pas sur son territoire. Moi, j'ai passé soixante pour cent de mon énergie dans ce combat. Pendant ce temps-là, je n'ai pas écrit. Je connais d'autres écrivains qui s'en fichent. Ils ne s'en fichent pas, mais ils se disent que c'est leur œuvre qui compte. Chacun choisit ses priorités.

L. G. : *J'ai assez travaillé avec toi pour me rendre compte à quel point les mots te viennent difficilement, à quel point l'acte même d'écriture t'est une souffrance — à cause sans doute de culpabilités ataviques — mais à quel point aussi la parole t'est facile, spontanée. Toute ton œuvre a été marquée par l'oralité et s'est longtemps transmise par la seule voie orale. Quelle a été l'importance de cette tradition dans ta formation ?*

G. M. : J'ai inventé ma propre oralité : je ne sais rien des contes et légendes du Canada français. Les gens pensent que je les connais parce que moi-même j'invente des récits sous forme d'histoires, sous forme de contes, mais je ne sais rien de tout cela.

L. G. : *Il n'y a pas eu d'influence déterminante ?*

G. M. : Seulement dans le domaine de la chanson, avec l'ordre du Bon Temps. On fréquentait beaucoup les travaux de Marius Barbeau, de Luc Lacoursière. On invitait Marius Barbeau à venir nous faire des exposés sur les chansons et leurs variantes.

L. G. : *On dit que tu es un poète oral, un poète de l'oralité.*

G. M. : Un poète oral, ça n'existe pas. Il n'y a aucun écrivain oral. La littérature orale, c'est une littérature qui se transmet, avec des variantes, mais qui garde les mêmes formes. L'oralité, c'est autre chose : c'est la mer immense de la langue parlée. Ce n'est pas la même chose que la littérature orale. La littérature orale, c'est très défini, très catégorisé : les contes, les fables et fabliaux, les mythes et légendes, les chansons, etc. Personne peut

2. Allusion à une phrase commentée antérieurement au cours du même entretien : « Et moi je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue. »

se dire écrivain oral. Moi, ce qui m'inspire, c'est la langue. Quand je suis dans un restaurant, je note continuellement ce que j'entends. Parfois ce sont des alexandrins parfaits que les gens disent. Je note tout. En France, on se réfère souvent à Mallarmé quand on parle de moi. Des vers comme : « monde miroir de l'inconnu qui m'habite » n'ont rien à voir avec la littérature orale ni l'oralité.

L. G. : *Il y a transformation du matériau entendu.*

G. M. : Quand j'écris : « Je m'en vais en délabre au bout de mon rouleau », je prends deux expressions populaires et j'en fais un alexandrin. Je donne une forme littéraire à l'oralité. Dans *L'homme rapaillé*, il y a un réservoir de sources littéraires, de sources populaires, vernaculaires, etc. Et même un réservoir de façons de penser, de concevoir et d'imaginer. Le critique italien Luigi Baldacci, qui a fait l'introduction à *La marcia all'amore*³, disait que j'étais le seul poète qui n'avait pas honte d'associer la poésie à l'ontologie :

Poésie mon bivouac
ma douce svelte et fraîche révélation de l'être.

La poésie pour moi, c'est la révélation de l'être.

L. G. : *Lors d'une conférence récente, je t'ai entendu dire : « Je voudrais retrouver ma voix de stratégie brute car depuis des années la poésie m'a domestiqué. » Comment peut-on être domestiqué par la poésie ?*

G. M. : Il serait plus juste de dire que la littérature m'a domestiqué, en ce sens qu'il ne faut pas dépasser certaines limites, qu'il faut rester dans les normes des convenances littéraires, du beau... et que je n'ose plus transgresser, je n'ose plus prendre des risques...

L. G. : *Serais-tu devenu trop conscient de ce que tu écris ?*

G. M. : Peut-être que oui. J'écris quelque chose et je me dis que ce sera interprété de telle façon. Ce n'est pas de l'autocensure, mais tout à coup l'institution littéraire te domestique. Ce n'est pas tellement la poésie, c'est surtout la littérature qui te domestique. On peut devenir trop conscient et ne plus malmener la langue.

L. G. : *Parce que le travail du poète consiste selon toi à malmener la langue ?*

G. M. : J'appelle cela de cette façon. Senghor, que j'ai rencontré deux fois, m'a dit un jour : « Ce que j'admire, et que nous n'osons pas faire, c'est que vous les Québécois vous bousculez la langue française, vous la... » Je ne me souviens plus du mot exact qu'il a dit. Moi, je dis qu'il faut *malmener* la langue. Il faut trouver le *dire de soi à l'autre* avec notre manière à nous qui est la manière québécoise.

L. G. : *Lors de cette même conférence, je t'ai entendu dire : « Rien n'est plus éloigné du poème que le militantisme politique. »*

3. Gaston Miron, *La marcia all'amore. L'amore e il militante*, Padoue, Rebellato, 1972.

G. M. : C'est-à-dire que rien n'est plus éloigné de la poésie que le militant linguistique. C'est ce qui est plus juste. Le militant linguistique, ou bien il tombe dans la politique, ou bien il tombe dans les accessoires de la langue, comme la qualité de la langue et les campagnes du bon parler français. Ce n'est pas l'essentiel. Le seul militantisme linguistique qui est valable, c'est celui qui lutte pour un statut de la langue, c'est-à-dire pour un statut politique de la langue, un statut de qualité pour la langue. Dans les années 1958-1960, quand les syndicats m'invitaient à aller parler de la langue, je leur disais : « Quand une langue n'est pas nécessaire pour gagner sa vie, pour satisfaire aux trois besoins fondamentaux de la vie — le toit, le vêtement et le manger — on s'en crisse qu'on dise ouaoual, cheval ou bedon joual : c'est le mot *HORSE* qu'il faut dire pour avoir de l'avancement social. Quand une langue n'est pas nécessaire, qu'on la parle mal ou bien, cela n'a aucun sens. Cela devient une langue domestique, une langue sentimentale, une langue que l'on maintient par la tradition, par l'appartenance à un groupe mais elle n'a aucune importance : c'est une langue machinale, une langue folklorique qui tend vers la familiarisation. » J'ai voulu réactualiser la langue à partir des sources de cette langue. C'était un de mes thèmes : il faut réactualiser la langue dans la modernité. Quand je suis apparu dans la littérature, j'ai été perçu comme un traditionaliste, un régionaliste. Je me souviens qu'un critique a écrit : « Un nouveau Crémazie nous est né. » Pourtant j'ai toujours dit que la route de l'universel, c'est le singulier et l'identité.

L. G. : *Alors qu'est-ce que le régionalisme ?*

G. M. : C'est l'anecdote de la culture, c'est l'ornementation, c'est ce qu'il y a d'extérieur à une littérature.

L. G. : *Quels sont les maîtres ou les modèles de ta génération ?*

G. M. : On est issu des courants modernes français : le surréalisme, le post-surréalisme, la littérature objectale et la littérature existentialiste des années 1945-1950. On voulait que notre rapport à l'écriture soit celui d'une réalité qui était la nôtre, que le référent de notre littérature soit celui de notre réalité et non pas de réalités exotiques ou même de réalités régionalistes anachroniques. On voulait que cela soit un référent actuel et potentiellement futur. La langue française, dans sa variance québécoise, n'est pas tellement différente de la langue de France. Ce qui fait la différence, c'est le référent global. Il y a vraiment une culture québécoise qui est un métissage — comme au Brésil, d'ailleurs — un métissage de culture française, de culture britannique et de civilisation américaine : pas tellement de culture américaine mais de civilisation américaine. On s'est aussi approprié certains traits de la culture britannique, par exemple tout le système politique.

C'est ce qui constitue le référent global. Je me souviens que Jacques Cellard m'a dit un jour : « Les contours de la culture québécoise sont assez

déterminés, vous commencez à avoir votre référent global. » C'est la même langue que la France, mais elle réfère à une autre réalité. Ce n'est pas tellement dans la langue elle-même, mais dans la vision culturelle globale que réside la différence.

L. G. : *Les gens de ta génération étaient conscients de créer des modèles ?*

G. M. : Oui. On les créait en étudiant les modèles des autres, non pas pour se couler dedans, mais au contraire pour construire, par analogie, nos propres modèles opératoires dans l'écriture. C'est ce que je voulais dire quand j'ai écrit : « Le poème dit : un homme reviendra d'en dehors du monde. » C'est à double signification. Jusque-là on se vivait dans l'au-delà, hors du temps, on ne vivait que pour mériter le ciel. On se vivait aussi dans les modèles étrangers.

L. G. : *Parmi les écrivains québécois dont tu te réclames, il y a DesRochers, Grandbois et qui encore ?*

G. M. : Avant eux, il y a eu Nérée Beauchemin et bien d'autres. J'ai assumé cette littérature, la misère littéraire de nos commencements. On voulait précisément sortir de cette situation. Cela avait commencé avant nous avec Robert Charbonneau dans un recueil de textes regroupés sous le titre : *La France et nous*. Jusqu'en 1940, les gens se considéraient comme une province de la littérature française : les modèles français étaient à leurs yeux « indépassables ».

L. G. : *Votre projet dans les années cinquante-soixante, c'était de créer une littérature distincte, qui avait son propre système de référence ?*

G. M. : C'est sûr qu'on ne peut pas éviter la référence française. La francophonie est intéressante dans la mesure où elle permet de relativiser cette référence française. On peut regarder la littérature des Antilles, la littérature des Africains, la littérature des Maghrébins, des Belges, des Suisses. Quelqu'un comme Ramuz a eu beaucoup d'influence au Québec dans l'entre-deux-guerres parce qu'il avait réussi à intégrer la spécificité suisse à son écriture. Un roman australien, un roman américain, un roman britannique ont une référence commune mais ils ont aussi une autonomie dans la référence.

L. G. : *Parmi les écrivains français ou francophones, quels sont ceux qui t'ont marqué ?*

G. M. : Les poètes du surréalisme, principalement Éluard, Desnos, Breton, Aragon et un peu Artaud. J'ai découvert vers 1953-1954 les post-surréalistes, les écrivains qui avaient « rupturé » avec le surréalisme, Guillevic et *Terraqué*, *Les rois mages* de Frénaud, *Le parti pris des choses* de Francis Ponge. Et j'ai découvert la poésie noire, c'est-à-dire la poésie des Noirs, autour des années 1955 avec *Minerai noir* de René Depestre et ensuite les textes d'Aimé Césaire. Quelqu'un — André Langevin — m'avait fait remarquer que j'écrivais comme Aimé Césaire, mais je ne l'avais jamais lu. J'ai alors découvert *Cahier d'un retour au pays natal* et *Les armes miraculeuses*.

L. G. : *Et tu t'es reconnu ?*

G. M. : Oui, j'en étais même gêné. Même chose pour Frénaud. J'étais sûr qu'on penserait que j'avais copié.

Préfacer Miron

Entretien avec Pierre Nepveu

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE ET
STÉPHANE VACHON

Études françaises : *Vous avez préfacé L'homme rapaillé dans sa dernière édition revue par l'auteur (Typo, 1993) et dans la plus récente édition posthume (1998). Comment se situe le préfacier d'un texte resté jusqu'au dernier moment dans ce que vous appelez, citant Jacques Brault, « l'irrésolution à se fixer » et auquel seule la mort de Gaston Miron a assigné ses limites ?*

Pierre Nepveu : *L'homme rapaillé* ne s'est, en effet, jamais tout à fait fixé. On le voit bien dans l'insertion de commentaires marginaux (dans l'édition de 1994) et de poèmes manuscrits qui sont un peu des brouillons ; ceci indique une sorte de réticence à arrêter le livre. L'intégration de *Courtepointes*, par exemple, la plaquette séparée publiée à Ottawa en 1975, appartient tout à fait à la logique de l'œuvre. Jointes à *L'homme rapaillé*, les *Courtepointes* acquièrent une dimension neuve, elles prennent une signification que ne leur conférait pas le statut, que d'aucuns jugeaient marginal, d'œuvre à côté de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que le noyau de *L'homme rapaillé* demeure composé des cycles de « La marche à l'amour », de « La vie agonique », de « L'amour et le militant » et de quelques autres grands poèmes. Ce noyau s'est fixé assez tôt, mais, par les marges, beaucoup de choses se sont ajoutées. Il ne faut pas négliger les poèmes plus récents. Ils n'ont sans doute pas la portée mythique des grands poèmes de « La vie agonique », mais ils réinscrivent ce qui a toujours été présent dans la poésie de Miron : « l'homme Miron », une personne incarnée qui parle de choses intimes, voire anecdotiques. Cet aspect ne me paraît pas insignifiant par rapport à l'ensemble de l'œuvre, et ces poèmes ne sont pas du « sous-Miron » quoique certains puissent le dire, ou l'aient dit. Il me semble que le rôle de la préface consiste à garder le livre vivant. Je me suis efforcé

de montrer le caractère inachevé et paradoxal de *L'homme rapaillé*, livre qui s'est toujours un peu refusé à lui-même, et livre qui s'est fait et s'est imposé comme un texte important tout en ne cessant de croître. L'auteur a disparu, mais le livre vit. C'est ce que la préface devrait montrer, veut montrer.

É. F. : *N'y a-t-il rien de particulier à préfacer un auteur qui se commentait lui-même, qui ajoutait autour et dans les marges du livre ?*

P. N. : On ne peut pas ne pas tenir compte des essais sur la langue et sur la dimension politique de son art, ceux par exemple que Miron ajoute dans l'édition Maspero en 1981. Ma perspective fut de les maintenir à distance sans les occulter, car ils modifient, ou peuvent modifier, la lecture des poèmes, voire même lui faire obstacle tant ils ont retenu l'attention. Il n'est pas sûr que le discours du militant a toujours rendu service au texte du poète qui s'était d'abord imposé.

É. F. : *Votre préface dit que la poésie de Miron a à voir avec l'expérience du néant et non pas avec celle de la mort parce que « la mort existe, le néant n'existe pas ».*

P. N. : L'expérience du néant et du vide est inscrite au cœur même de la poésie de Miron. C'est une grande image que l'on retrouve sous différentes formes. Et c'est une image de vie, non pas une image de mort, c'est une espèce d'épreuve de perte constante dans un vide possible, dans le trou, dans les trous du texte comme dans les trous de la mémoire et ceux du cerveau dont parle le poète. Cette expérience est, selon moi, du côté de la vie. La mort, elle, est ailleurs, dans un au-delà. Il est souvent question, dans beaucoup de poèmes, de naissance, ou de renaissance, mais le thème de la mort n'est pas très présent. Il s'agit d'autre chose. Autour de ce vide qui le hante, gravitent des thèmes comme la « dérélition » ou l'« aliénation ». Miron dessine la figure de quelqu'un qui marche dans sa vie, qui s'effondre et se relève, se reprend, toujours au bord de s'écrouler. Je crois qu'il faut insister sur la vitalité de cette expérience.

É. F. : *Y a-t-il une spécificité de la préface par rapport aux autres gestes critiques que vous pratiquez, notamment l'article de revue et le compte rendu à parution ?*

P. N. : La préface offre une spécificité absolument essentielle : elle cohabite avec l'œuvre, elle se situe dans le même espace physique. Mais son intrusion dans l'espace du livre n'est pas sans ambiguïtés. Le préfacer peut en tirer un profit symbolique qui se matérialise souvent sous la forme de la citation. La préface est, par exemple, presque toujours citée, et de manière très ostentatoire, dans la publicité de l'œuvre. Ce prélèvement hors contexte n'est pas sans risques : on ne cite forcément jamais qu'une phrase ou deux. Les risques liés à cette présence dans le livre, à cette proximité de la préface et du texte qu'elle précède, commandent par ailleurs une grande fidélité à ce texte, et une modestie face à lui pour ne pas le parasiter. La préface n'est-elle pas un peu parasite du texte ? Sur le plan strict de la lec-

ture, le préfacier s'adresse à un lecteur en acte. Dans les autres formes du commentaire critique, l'œuvre est à distance : les lecteurs ne sont pas en train de la lire au moment où ils vous lisent. Ils peuvent évidemment aller vers l'œuvre, mais la rencontre aura lieu plus tard, en différé, ailleurs. Le préfacier, lui, est obligé, par la présence supposée du lecteur, à un certain ton. Dans le cas des éditions Typo, où a reparu *L'homme rapaillé*, je m'adresse à des lecteurs sans doute plus jeunes, qui n'ont connu ni Gaston Miron ni son époque, ou très peu. Et ceci sera plus vrai encore si l'ouvrage continue à être lu en 2020 ou en 2030, mais sans doute aura-t-il, à cette date, connu d'autres éditions avec d'autres présentations ? Entre-temps, la préface peut avoir imposé son point de vue, une certaine manière de lire. Sa responsabilité s'en trouve accrue.

Une autre exigence de la préface, c'est qu'elle ne peut s'attarder aux détails. Elle doit proposer une vision totalisante, autour d'un nœud, d'un noyau, d'un thème, d'une problématique. Un article de revue scientifique, à l'inverse, prend pour acquis la lecture de l'œuvre, il permet l'adoption d'un point de vue particulier. Dans le cas d'une œuvre comme *L'homme rapaillé*, la préface doit maintenir en éveil un esprit de redécouverte et de rafraîchissement. Je remarque à cet effet que dans la collection « Poésie », chez Gallimard, plusieurs préfaces — souvent signées par des poètes — contiennent un témoignage de lecteur. André Pieyre de Mandiargues, par exemple, qui préface *Capitale de la douleur* et *L'amour la poésie* d'Éluard, commence comme ceci : « Quand parut *L'amour la poésie*, en 1929, j'avais vingt ans, et c'est à ce moment-là que je fis la découverte d'Éluard ». C'est, à mon avis, une des dimensions importantes de la préface : offrir à un lecteur qui découvre peut-être lui-même une œuvre pour la première fois, le récit plus ou moins explicite d'une découverte, d'un étonnement ; d'autant plus dans le cas qui nous occupe, celui d'une œuvre institutionnalisée qui tend à se figer en monument. D'où l'importance de la perspective généalogique et de l'histoire de la publication du livre, celle des débuts de Miron, et de ses refus de publier.

É. F. : *Qu'est-ce qu'un poète préfaçant un poète mobilise de son expérience et de sa pratique ?*

P. N. : En tant que préfacier, ma première préoccupation consiste à écrire une préface — je vais employer un mot un peu ancien — « inspirée », c'est-à-dire à me mettre à l'écoute de l'œuvre en m'étonnant moi-même. Or écouter ne peut se faire que dans un mouvement d'écriture. Ce que j'aime dans la préface, c'est sa liberté, et la possibilité qu'elle offre d'une écriture qui peut être, sans devenir poétique, une surprise pour celui qui la déploie. En tant que poète, je cherche à regarder ou à dire le monde pour la première fois. En poésie, toute expérience est toujours première, il s'agit de dire pour la première fois dans une sorte de nouveauté inouïe. C'est ce

regard et ce dire que j'essaie d'atteindre à propos de l'œuvre d'un autre poète. Il y a là un abandon généreux au mouvement de l'écriture, une écoute et une fidélité à l'œuvre, une complicité et une connivence avec le poète. Mais l'écart peut être tout aussi créateur. Je n'ai jamais écrit comme Gaston Miron, et très peu de gens de ma génération écrivent comme Gaston Miron. Je suis face à une écriture autre, qui m'est donc un peu étrangère, qui me questionne, qui m'échappe, qui m'étonne. Je suis à la fois devant un semblable (un autre poète) et devant un tout autre.

Être poète, c'est aussi faire partie de l'institution littéraire, c'est circuler dans le milieu, québécois et montréalais, des poètes et des éditeurs de poésie. Cette situation détermine mon rapport à l'œuvre de Miron, car la lecture que j'en fais est forcément tributaire de ce milieu, soit qu'il m'influence, soit que je veuille m'en démarquer.

Il y a enfin des éléments anecdotiques et personnels. J'en mentionnerai un qui, pour moi, fut toujours très important. Lorsque j'ai publié mon premier recueil, *Voies rapides*, en 1971, aux éditions HMH, Gaston Miron, que je ne connaissais que par ses poèmes, m'a téléphoné pour me féliciter. Il ne me connaissait pas. Miron a toujours eu une grande générosité envers les jeunes poètes. Ce type de rapport, fraternel davantage que poétique, n'a sans doute pas eu d'influence directe sur ma lecture de son œuvre, mais il a signifié très tôt une sorte de sympathie qui s'est toujours maintenue.

É. F. : *Gaston Miron vous avait-il désigné comme son préfacer ?*

P. N. : C'est l'éditeur qui m'a demandé une préface, sans doute pas avant d'avoir consulté Miron. Je pense que Miron a eu son mot à dire. Je n'ai jamais très bien compris pourquoi j'avais été choisi, mais qu'il ait accepté que je le préface témoigne d'une ouverture d'esprit. Il aurait pu craindre que ma perspective atténue la dimension politique et nationale de son œuvre, mais j'ai toujours eu l'impression qu'il appréciait que je le lise pour son texte, comme un poète.

É. F. : *Vous tentez donc de maintenir la tension entre le milieu, la famille, et la distance, la différence, l'étonnement, entre le proche et le lointain ?*

P. N. : Oui, parce qu'à trop s'absorber dans la famille, dans la communauté, on renonce, dans une certaine mesure, à sa capacité de lire, ou bien on sombre dans la lecture stéréotypée.

É. F. : *Ce qui est peut-être la même chose. Vous avez préfacé Albert Lozeau, en 1997, après Gaston Miron...*

P. N. : Il y a une énorme différence dans la mesure où Miron était déjà un mythe, une légende vivante, alors que, plutôt oublié, Lozeau n'avait pas été réédité d'une façon significative. Dans la préface que j'ai donnée aux *Poèmes choisis* de Lozeau aux Herbes rouges, je me réfère à Nelligan ; c'est que Lozeau me semble un anti-Nelligan parce qu'il n'a pas, dans l'institu-

tion littéraire, la présence de Nelligan ou celle de Miron. Je cherche donc à rendre plus familier un poète moins connu, je tente de le rapprocher, de lui redonner une présence plus significative que celle des anthologies. S'agissant de Miron, je suis soucieux de mes distances.

Pour que je puisse écrire sur un poète, si différent soit-il de moi, il me faut une sorte d'empathie. Avec Lozeau, je la trouve dans ce qui est pour moi une valeur poétique forte, une aptitude au dépouillement, à la simplicité, une aptitude à la notation presque non poétique, qui paraît une sorte de banalité mais qui est en même temps souvent très juste et éloquente, ce que j'appelle une poétique de l'accueil — et cela jusque dans la métrique, souple, du poème, qui conserve le vers régulier et l'alexandrin. Cette dimension, présente d'une autre façon chez Miron, me rend Lozeau proche. À l'ampleur, à la déclamation, à l'emphase, font contrepoids, chez Miron, une écriture souvent quasi autobiographique, une inscription du sujet dans une parole incertaine qui fait craquer la rhétorique. Chez l'un comme chez l'autre, je peux retrouver une sorte de proximité, une adhésion spontanée à une manière d'écrire.

Préfacier de Lozeau, je me suis situé par rapport à une préface donnée en 1925, à l'occasion d'une réédition de l'œuvre, par l'abbé Charbonnier. Ce préfacier, sympathique et bienveillant par ailleurs, reproche à Lozeau de prendre beaucoup de liberté avec l'alexandrin. Pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, les audaces du poète — elles nous semblent très modestes — sont justement ce qui nous intéresse.

É. F. : *Préfacer une œuvre, ce peut donc être en renouveler l'acte de lecture, partir d'un acte de lecture qui n'est probablement plus possible pour en proposer un autre. Diriez-vous la même chose de votre préface au *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe ?*

P. N. : *Le vierge incendié* est un classique dans lequel j'ai choisi d'entrer par la correspondance de Gauvreau avec le jeune Jean-Claude Dussault en 1949-1950. Gauvreau, à la suite d'un grand exposé sur la vie, la poésie, l'automatisme, le surréalisme, suggère à son correspondant de lire les *Projections libérantes* de Borduas et un recueil, alors tout nouveau, qu'il juge extraordinaire, *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. J'ai donc abordé l'œuvre de Paul-Marie Lapointe par Gauvreau, d'abord parce que ce dernier a joué un rôle dans la publication du livre, et aussi à cause de concordances thématiques. *Le vierge incendié* constitue pour Gauvreau un véritable hymne à la jeunesse qui confirme le propos de ses lettres à Jean-Claude Dussault. Cet hymne à la jeunesse me fournit un cadre pour saisir, dans *Le vierge incendié*, ce qui est à la fois de l'ordre de l'agressivité, où il s'agit de tout mordre, de tout avaler, de tout détruire mais, en même temps, de la vulnérabilité : celui qui mange est dévoré, celui qui détruit est détruit. Je raconte donc la découverte de Paul-Marie Lapointe par

Gauvreau et par le jeune Jean-Claude Dussault. Revient donc, ici, l'idée d'une première lecture, le récit d'une découverte. Plus ancienne que celle de Miron, l'œuvre de Lapointe appartient néanmoins à la même modernité, mais il fallait, me semble-t-il, trouver un regard neuf sur cette œuvre, la redécouvrir en mettant l'accent sur la matière du texte. Le défi était sans doute voisin.

É. F. : *Les jeunes poètes dont vous suivez la production lisent-ils Miron ? Le retrouvez-vous dans leur poésie ?*

P. N. : Les deux questions sont distinctes. « Lisent-ils Miron ? » Probablement, et certainement pour un grand nombre d'entre eux. Chez mes étudiants — ils ont entre vingt et vingt-cinq ans —, Miron est toujours parmi les poètes les plus lus, bien que jamais le plus lu. Il arrive généralement en quatrième position, derrière Nelligan (nettement premier), Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert. Sans avoir fait d'enquête, je ferais les mêmes observations pour les jeunes poètes.

« Le retrouvez-vous dans leur poésie ? » Non, ou très peu. Pourquoi ? La réponse la plus évidente réside dans l'évolution de la poésie depuis les années soixante-dix, marquée par un effacement de la problématique identitaire, de la revendication communautaire et politique liée à l'idée de recommencement, à l'idée de révolution, à l'idéologie de la libération. Toute référence à ce qu'on appelle la poésie nationale crée un certain malaise chez les jeunes poètes dont l'écriture suppose et revendique souvent une distance par rapport au politique. Cet évanouissement du politique au sens très large se constaterait aussi bien dans les poésies française, américaine ou canadienne-anglaise contemporaines.

Mais cette explication n'est pas suffisante. La question est aussi esthétique. La grande rhétorique, aux sources poétiques assez anciennes, qui caractérise dans une large mesure l'écriture de Miron, véhicule une vision du monde épique et héroïque. Ce ton et ce modèle ont disparu de la poésie actuelle. Certains jeunes poètes réagissent à une sorte de chaos et de désordre ambiant. Les thèmes de la vie urbaine sont très présents chez eux. Leurs textes miment très agressivement — au risque de leur qualité poétique — ce chaos, ils exhibent le sordide de la ville, la pauvreté, la misère, l'errance, la drogue, ils frôlent volontiers la folie. Face à la même réalité, une autre réaction se caractérise par le refuge dans l'intime, la plongée dans l'intériorité ou dans une certaine spiritualité, sur un ton beaucoup plus mesuré, qui opte pour un certain prosaïsme. Ces préoccupations sont très éloignées de l'univers et du ton mironiens. Elles n'adoptent pas non plus le même vers. Le vers de Miron, souvent une sorte d'alexandrin allongé et très rythmé, tend à disparaître dans la poésie actuelle. La différence que j'essaie de cerner est donc à la fois idéologique, culturelle et esthétique. On trouve assez peu de traces de Miron dans

ces textes auxquels je songe. Une rapide revue de leurs épigraphes fait apparaître des noms très divers (Pascal, Vian, Kafka, Ondaatje, etc.), mais, phénomène significatif, peu ou pas ceux des poètes québécois de la Révolution tranquille, sauf Jacques Brault, qui a évolué d'une poésie identitaire (*Mémoire*, 1965) vers une poésie intimiste. D'une certaine façon, les jeunes poètes ont plus de liens avec Anne Hébert ou Saint-Denys-Garneau que plusieurs lisent avec avidité, ne le considérant plus, à l'instar de leurs prédécesseurs, comme l'exemple d'un échec. Les jeunes poètes se sentent assez libres à l'égard des traditions poétiques et vont chercher leurs références dans toutes les littératures.

É. F. : *Parlons comme Miron lui-même : aucun d'entre eux ne « mironne » ?*

P. N. : Non, je ne vois pas d'exemple, dans la poésie québécoise actuelle, de quelqu'un qui serait marqué de façon significative par la poésie de Miron — elle-même d'ailleurs devenue au fil du temps plus intimiste, les derniers poèmes le montrent bien. Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix constituent au total une phase bien distincte des années soixante et soixante-dix.

É. F. : *Cette transformation accélère-t-elle le processus d'historicisation de Miron ?*

P. N. : La poésie de Miron apparaît liée à une époque très différente de la nôtre, celle des années cinquante et soixante, pour l'essentiel. Mais il ne s'agit pas de la renvoyer à l'oubli ni de la circonscrire à quelque chose de suranné. Elle reste très parlante et très vivante même si les préoccupations et le langage qui la fondent ne sont plus ceux d'aujourd'hui.

É. F. : *Donner à lire, n'est-ce pas aussi la tâche du professeur que vous êtes ? Lorsque qu'on enseigne Gaston Miron, enseigne-t-on un classique ?*

P. N. : Dans ma préface, je me réfère à Calvino, selon qui, écrivais-je, « un classique est un livre qu'on a toujours déjà lu même sans l'avoir lu, et qu'en même temps on lit toujours pour la première fois ». En ce sens, enseigner n'est pas très différent de préfacier. S'agissant de Miron, on peut envisager plusieurs stratégies : celles de la genèse textuelle par exemple. Il est intéressant de montrer comment un poème, tel « Héritage de la tristesse » d'abord paru dans *Le Devoir* en 1955, devenu un classique figurant dans la plupart des anthologies, a connu plusieurs états, résulte de choix, de déplacements d'accents, d'inversions d'éléments. Cette perspective critique, d'autant plus opportune pour un classique qui tend toujours à se figer et à se monumentaliser, permet de faire revivre le texte en le déployant dans la dynamique de sa production. L'enseignement d'un classique exige par ailleurs, avec une urgence particulière, de faire lire d'autres œuvres contemporaines, pour montrer qu'à tout moment de l'histoire, dans un cadre commun, coexistent des discours poétiques parfois très éloignés. Je tente ainsi de « relativiser » le classique.

É. F. : *Quels sont ces poètes contemporains de Miron ?*

P. N. : Jacques Brault, Paul-Marie Lapointe. Lapointe et Miron ont éprouvé une admiration réciproque, et lorsque l'on disait à Miron qu'il était le plus grand poète québécois, il répondait toujours que c'était Paul-Marie Lapointe. Jacques Brault, lui, est sans doute plus proche de l'œuvre de Miron dont il fut le premier grand commentateur. On ne cesse de retourner à son « Miron le magnifique » (1966) qui conserve toute sa pertinence. De plus, les œuvres de Miron, de Lapointe et de Brault, que l'on considère aujourd'hui comme des classiques de la poésie québécoise, puisent, chacune à sa manière, dans la tradition poétique. Enseigner un classique, c'est donc rétablir cette circulation entre les textes.

É. F. : *L'universalité n'est-elle pas une des conditions d'un classique ? De ce point de vue, le « Miron dépaycé » que vous proposiez en 1979 dans Les mots à l'écoute n'est-il pas le chantier à poursuivre aujourd'hui contre la monumentalisation et contre l'enracinement ?*

P. N. : La préoccupation de l'universel est explicite chez Miron : on accède à l'universel par le particulier ; or une culture minoritaire, relativement marginale comme la culture québécoise n'est pas d'emblée universelle. L'universel n'est pas donné pour elle, il se gagne. Saint-Denys-Garneau, peu préoccupé par les questions nationales, dit la même chose dans son *Journal* ; mais William Carlos Williams, qui commence à écrire dans les années vingt, et qui est américain, exprime la même idée dans les mêmes mots. Il y a là une expérience des Amériques : provincialisme et étrangeté au monde. C'est en ce sens que j'ai parlé de « Miron dépaycé », ce qui ne signifie pas la répudiation de toute lecture « enracinée », celle que Miron lui-même faisait de Neruda, de Césaire et de tant d'autres. La notion de dépaysement me vient de Miron lui-même, chez qui le pays n'est nommé qu'à partir d'un profond dépaysement, d'une étrangeté radicale, l'impression d'une sorte de nulle part, d'un lieu qui n'existe pas encore, à venir. On retrouve ici une importante thématique à laquelle renvoie une tradition qui passe par Nelligan, par Saint-Denys-Garneau, par Anne Hébert et d'autres encore. Le philosophe Lévinas dit des choses très justes sur les notions d'habitation et de lieu. Au rebours de l'équivalence, souvent posée au Québec, entre « habiter un espace » ou « habiter un lieu » et y « être enraciné », pour Lévinas, qui se réfère à l'espace concret de la maison, de la demeure, habiter c'est être déraciné, c'est prendre une distance par rapport au continuum naturel, c'est se retirer. L'habitation sépare du terroir. Cette idée a nourri philosophiquement ma lecture de Miron. La demeure est chez lui toujours un peu à venir.

É. F. : *« Me voici en moi comme un homme dans une maison / qui s'est faite en son absence / je te salue, silence / je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence » ...*

P. N. : Oui, il ne s'agit pas d'enracinement dans ce poème liminaire où la maison a une fonction inaugurale : rien n'est encore donné. Cette notion

de l'enracinement est d'ailleurs très peu présente chez Miron. L'imagerie mironienne est bien plutôt celle de l'errance en quête d'une demeure. Ce « Miron dépaycé » m'était donc suggéré par l'œuvre d'abord, par certaines préoccupations philosophiques ensuite, et par ma propre distance face à la revendication territoriale enfin.

É. F. : *Vous commencez votre étude, en 1979, par cette remarque : « Il est de plus en plus difficile de lire Gaston Miron. » C'est un énoncé qu'on rencontre encore beaucoup aujourd'hui. Quel sens donner à votre propos qui a déjà vingt ans d'âge ?*

P. N. : J'éprouvais une sorte d'urgence à dépayser Miron. Il me semble que depuis vingt ans les conditions idéologiques et esthétiques de la poésie québécoise nous permettent de relire Miron d'une façon moins exclusivement politique et nationaliste, de retrouver ce qui, dans ses textes, relève d'un certain intimisme, de l'écriture autobiographique, de préoccupations proches de celles du discours de la critique littéraire contemporaine.

É. F. : *Ainsi des grands poèmes amoureux ?*

P. N. : C'est en effet une dimension très importante de l'œuvre. Miron met en place une véritable poétique du désir reprise jusque dans les images du paysage : « Je roule en toi / Tous les saguenays d'eau noire de ma vie ». Il n'y a pas tant d'exemples de grands poèmes d'amour dans la poésie québécoise.

É. F. : *Quels seront, selon vous, les chantiers Miron ?*

P. N. : La perspective génétique ; la prise en compte de l'ensemble des premiers poèmes, des documents, de l'archive que Miron avait constituée, de la bibliothèque. Devra également être étudiée la genèse que Miron faisait lui-même de son œuvre, s'étonnant du saut qualitatif qui, en six mois, le sépara de ses premiers poèmes publiés dans les journaux ou dans les revues comme *Amérique française* et lui permit de trouver sa voie. Il conviendra d'interpréter cette transformation, les origines de sa poésie, ses influences, ses sources, son horizon intertextuel. D'autres travaux seront à faire sur les relations de Miron avec les poètes étrangers, français surtout. Et c'est peut-être une biographie, une vraie biographie, qui rendra le mieux justice à l'itinéraire, à l'œuvre, au projet, à l'intrication de la vie et de la poésie de Miron.

La bibliothèque de Gaston Miron

Circonstances et bilan d'un inventaire ¹

MARIE-ANDRÉE BEAUDET

GASTON MIRON ne faisait pas exception à la règle qui veut que les écrivains aient un rapport particulier aux livres, à la lecture. Tout au long de sa vie, il a aimé vivre dans la présence physique des livres. Que ce soit dans la petite chambre encombrée de piles de journaux et de livres qu'il occupa rue Saint-André ou dans les appartements plus vastes qu'il habitera plus tard, au carré Saint-Louis, rue Saint-Hubert ou boulevard Saint-Joseph, l'espace de vie intime — comme l'espace de vie publique — ne se concevait pas pour lui sans la présence de l'imprimé, sans la présence des livres.

Cette passion ne lui était pas venue de l'enfance — à Sainte-Agathe dans les années trente, les familles ouvrières ne possédaient pas de bibliothèque —, encore qu'il aimait à se rappeler les titres des deux livres que la famille possédait et que sa mère leur lisait et relisait les soirs d'hiver et qui l'avaient, enfant, tant fait rêver : *Geneviève de Brabant*² par le chanoine Schmid et *L'enfant perdu et retrouvé ou Pierre Cholet*³ de l'abbé Jean-Baptiste Proulx. Mais il n'empêche que pour l'essentiel, ce goût, ce besoin des livres, il se l'était en quelque sorte donné à lui-même, comme d'ailleurs beaucoup d'intellectuels québécois de sa génération. Fernand Dumont, dans *Récit d'une émigration*⁴, relate une expérience similaire.

1. Une version légèrement différente de ce texte a été présentée lors du colloque « Gaston Miron ou la marche à l'amour... en poésie », tenu à l'Université de Toronto les 6, 7 et 8 novembre 1998.

2. Chanoine Schmid, *Geneviève de Brabant*, Montréal, Beauchemin, 1926.

3. Jean-Baptiste Proulx, *L'enfant perdu et retrouvé ou Pierre Cholet*, Montréal, Beauchemin, 1892.

4. Fernand Dumont, *Récit d'une émigration*, Montréal, Boréal, 1997.

Son métier d'éditeur favorisa sans nul doute sa passion, mais les livres anciens l'intéressaient tout autant que les livres fraîchement sortis des presses. Rien ne lui plaisait tant que la tournée des librairies d'occasion, à Paris, à Montréal ou à Québec. Alors que sa bibliothèque débordait littéralement, que les livres s'entassaient autour de son bureau en pyramides menaçantes ou dormaient dans des caisses à la cave faute d'espace, il demeurait sans cesse à l'affût des éditions rares, des trouvailles. Il y avait certes du collectionneur en lui.

Au fil des ans, il s'était ainsi constitué d'importantes collections de livres et de revues auxquelles il était très attaché. Une bibliothèque de près de 10 000 livres. Toutes les pièces de l'appartement que nous occupions sur le boulevard Saint-Joseph étaient garnies de livres et chaque pièce présentait pour ainsi dire ses domaines de spécialisation. Dans son bureau se retrouvaient les dictionnaires et ouvrages de référence, les essais littéraires, les biographies et les ouvrages en sciences humaines, ceux qui lui étaient le plus précieux, ceux qu'il consultait le plus souvent (pour l'essentiel des études à caractère linguistique ou politique). La poésie française et étrangère se retrouvait au salon. Le roman étranger, en édition courante, dans la salle à manger. La poésie québécoise dans mon bureau, les répertoires de chansons et les livres pratiques d'ornithologie, de faune et de flore canadiennes dans la cuisine. Sa collection de livres d'histoire du Québec et du Canada au sous-sol dans un espace aménagé à cette fin. Même la chambre avait dû être réquisitionnée tant les livres s'accumulaient et l'espace manquait. Se trouvaient rangés là les romans québécois en édition courante et les éditions de poche Bibliothèque québécoise et Typo. On voit se dessiner là une sorte de géographie intime qui distribue, classe et organise la présence des livres au gré des activités, des besoins et selon une logique propre à une sensibilité, à une personnalité.

Comme il n'était pas possible, pour diverses raisons, de conserver intacte cette prodigieuse bibliothèque, un inventaire s'imposait. Outre le fait qu'en littérature québécoise, les inventaires de bibliothèques d'écrivains sont rares, la position centrale occupée par Gaston Miron durant près de cinquante ans à titre d'écrivain, d'éditeur et d'animateur culturel et l'importance de sa bibliothèque suffisaient à justifier le projet.

Le temps et les moyens financiers manquant, j'ai résolu, sur les conseils de bibliothécaires et d'archivistes, de procéder à un inventaire sur photocopies⁵. L'opération menée en avril 1997 a permis de retracer quelques livres annotés, peu nombreux cependant. Une exception de taille toutefois : un exemplaire du *Journal*. 1953-1956 de Witold Gombrowicz, acheté à l'au-

5. Le Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval a assumé les frais de location de l'appareil ainsi que les frais d'achat des rames de papier.

tomne 1964, année même de la publication chez Julliard, présente beaucoup d'annotations. L'inventaire a aussi permis de constituer un important corpus de livres dedicacés (plus de 1 000 livres) dont Emmanuelle Miron, sa fille, et moi avons fait don à la Bibliothèque nationale du Québec. La liste des titres a été jointe au fonds d'archives que Gaston avait commencé à enrichir dans les années soixante-dix. Nous avons de même, Emmanuelle et moi, offert à la bibliothèque de la Fondation Lionel-Groulx la collection de livres d'histoire qui comptait environ 900 titres.

L'inventaire sur papier ne pouvait constituer qu'une première étape du projet puisque s'il avait le mérite d'assurer la conservation des données il rendait difficiles la consultation et la recherche. Une subvention de la Faculté des lettres de l'Université Laval m'a permis de faire traduire sur banque de données les informations recueillies. Chantal Saint-Louis et Annie Cantin, qui m'ont accompagnée avec générosité et compétence depuis le début de ce projet, ont conçu et réalisé techniquement la banque de données.

Le travail de compilation est pratiquement terminé. La banque sera en opération dès l'hiver prochain sur le site Internet du Creliq⁶. Nous travaillons en ce moment à la mettre en lien avec le fonds Gaston-Miron de la Bibliothèque nationale du Québec et le vaste site « L'île », centre de documentation virtuel sur la littérature québécoise, géré par l'Union des écrivains québécois et constitué avec la collaboration de deux centres universitaires, le Cétuq et le Creliq.

La banque sera bien sûr surtout utile aux chercheurs. La malléabilité et la richesse de l'instrument offrent des possibilités que n'aurait jamais pu offrir un support traditionnel. On pourra ainsi interroger la banque, croiser certaines données, établir des courbes selon des méthodes statistiques et recueillir ainsi de précieuses informations non seulement sur les lectures de Gaston Miron mais également, par l'analyse du corpus de livres dedicacés, sur ses relations littéraires et sur la position qu'il occupait dans les champs littéraires québécois et francophone.

6. Une version papier sera également disponible. L'adresse du site Internet du Creliq est : <http://www.fl.ulaval.ca/creliq/>.

Miron et le Brésil : poésie et traduction

FLÁVIO AGUIAR

EN 1981, pendant mon premier séjour au Canada, j'ai rencontré à deux reprises le poète Gaston Miron chez mes amis Jacques et Lise Gauvin à Outremont. Le résultat de ces deux moments privilégiés a été un enregistrement de quatre heures environ, au cours duquel Miron a commenté souvent mot à mot ses poèmes. J'avais entrepris à cette époque de traduire L'homme rapaillé en portugais brésilien, et j'étais rempli d'interrogations et de doutes sur les tournures et sur le sens de plusieurs poèmes. Deux éditions de L'homme rapaillé existaient alors : celle des Presses de l'Université de Montréal, la toute première du recueil, qui date de 1970, et celle de Maspero, qui venait de paraître en 1980. Pendant la discussion, Miron évoque fréquemment les changements qu'il a introduits dans l'édition Maspero par rapport à la première.

On pourra lire dans les pages qui suivent un extrait de l'enregistrement réalisé en 1981, accompagné des diverses versions des poèmes commentés, y compris l'édition ultérieure de 1994, publiée par les Éditions de l'Hexagone, ainsi que la traduction brésilienne parue la même année (O homem restolhado, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994). Une version plus complète de cet enregistrement doit paraître en 1999 dans une édition conjointe du Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal et du Centro Ángel Rama de l'Université de São Paulo, sous le titre : Miron et le Brésil — poésie et traduction.

Flávio Aguiar : Passons à un autre poème que j'ai traduit : « Je t'écris ».

Gaston Miron : J'avais d'abord écrit : « Qu'es-tu devenue, toi mon amour comme hier ? » Puis, j'ai enlevé « mon amour ». Il y a trop de « mon amour » dans ma poésie, c'est un tic, alors j'en ai éliminé quelques-uns. « Qu'es-tu devenue toi comme hier ? » — ou on pourrait ponctuer ainsi : « Qu'es-tu devenue,

toi, comme hier?» Mais j'aime mieux «Qu'es-tu devenue, toi comme hier?», avec une seule virgule. Dans le texte de l'édition Maspero, ils ne l'ont pas mise.

À la fin du poème, dans l'édition Maspero, j'ai fait sauter «les morts», dans «les morts qui respirent pour nous», pour le remplacer par «eux qui», et je me demande si je ne bifferai pas aussi le «eux». Dans la première version, il y avait «les morts» deux fois et je trouvais cela un peu lourd. Peut-être faudrait-il écrire : «sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui/qui respirent pour nous / les espaces oubliés», ce serait mieux encore. Mais le mot «eux» est là aussi parce que les gens disent : «Eux y font ça.» Au Québec, on emploie très fréquemment dans la langue familière le «eux» comme pronom, au lieu du simple «ils» («y»). C'est un peu pour respecter la tournure québécoise que j'ai gardé «eux» dans le poème.

Lise Gauvin : Si tu enlèves le «eux», cela devient une construction assez banale.

G. M. : C'est pour cette raison que j'ai gardé le «eux». Remarque que c'est un mauvais pronom, c'est une espèce de faute, mais c'est une tournure québécoise, comme dans «eux y font ça», «ben, eux autres-là y peuvent aller se cacher».

F. A. : J'ai remarqué dans plusieurs de tes poèmes qu'il y a parfois la rencontre de deux sens dans un même mot. Par exemple, je prends le mot «saison» dans le même poème : «Je t'attends dans la saison de nous deux.» Cela a un sens littéral qui renvoie au temps, mais est-ce qu'il n'y a pas aussi un sens tout à fait québécois?

G. M. : «La saison de nous deux» c'est notre temps, le temps que l'on demeure ensemble. Ce n'est pas seulement la «saison» comme période de l'année. C'est vrai, j'emploie beaucoup les doubles sens. Quand ils m'ont traduit en anglais, les traducteurs auraient bien voulu savoir si cette saison-là, c'était l'hiver, le printemps, l'été! Je répondais que oui, peut-être, que les amants ont une saison. Par exemple, on entend : «L'automne c'est notre saison», «On s'est rencontré à l'automne», etc. C'est donc peut-être l'une de nos quatre saisons. Mais «la saison de nous deux» c'est aussi notre vie, celle qu'on passe ensemble, et qui est comme une saison. Cela fait plus intime. Les Canadiens du dix-neuvième siècle, pour désigner la vie, ils disaient : «C'est notre règne». Pour dire : «C'est de mon temps», ils disaient : «C'est dans mon règne, ça.» J'aurais pu écrire : «Je t'attends dans le règne de nous deux.» Ce serait beau aussi, mais ce serait plus difficile à saisir. «Le règne de nous deux»... je vais retenir cela, je vais l'employer quelque part, pour réhabiliter cette expression du dix-neuvième siècle.

L. G. : «Règne» s'employait au sens de «génération».

G. M. : Oui. Mon père disait : «Bon, mais écoute là, quand ça sera ton règne, tu commanderas ; maintenant c'est mon règne, je commande», tu comprends?

F. A. : Le prochain poème c'est « Foyer Naturel ».

G. M. : Il n'y a rien de changé. Il y a un vers qui m'agace, quand même, c'est : « parmi les fins fous fils du mal monde ¹ ».

F. A. : En portugais la traduction a rendu cela un peu plus doux : « *Entre os loucos finos fios do funesto mundo.* » Mais il y a une autre chose que je voulais te demander, à propos de l'utilisation du mot « noir » dans « parce que moi le noir / moi le forcené / magnifique ». Au Brésil je ne peux pas traduire ça littéralement, parce que ça va devenir quelque chose de tout à fait différent...

G. M. : Ah, oui. Le noir, chez moi, comme dans l'expression « il est noir, cet homme-là », cela veut dire « il est pessimiste », « il est désespéré », « déprimé ». C'est pire que « déprimé », c'est tragique, c'est un homme tragique. Tu pourrais dire l'équivalent de « moi le sombre », peut-être, pour éviter la connotation raciale. Cela n'a rien à voir avec une caractéristique physique ici.

F. A. : Cette association « noir-sombre » pourrait servir aussi pour un autre vers, dans « Je t'écris », où tu dis...

G. M. : « Moi j'ai noir dans la tête » ? C'est dans le même sens, mais il y a une petite différence. « J'ai noir dans la tête » ne veut pas dire seulement « désespéré » mais aussi « aveuglé », « perdu », « je ne vois plus clair », « je ne sais plus qui je suis ». Il y a ici encore une expression populaire ; quand on dit : « Il est noir », cela peut vouloir dire qu'il est soûl. « Oh ! j'étais noir l'autre soir, je ne sais plus ce que j'ai fait. » Cela veut dire : « J'étais ivre. » C'est une troisième acception. Dans le vers de « Je t'écris », « j'ai noir éclaté dans la tête », donc, c'est la même acception que dans « moi le noir », mais avec l'idée en plus qu'on ne voit plus rien. « Moi le noir » veut dire « moi le tragique », « moi le ténébreux »... Non, il vaut mieux traduire « moi le sombre ».

F. A. : Nous pouvons passer à « En une seule phrase nombreuse ».

G. M. : Là il y a une petite modification. La version de 1970 de « car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre / il y a des mots entre eux, qui sont [...] » devient dans Maspero : « car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre / et entre eux, il y a des mots qui sont / leur propre fil conducteur... » Je vais te dire pourquoi : il y avait là une redondance qui était terrible et une ambiguïté. « Entre eux, qui sont » : cela pourrait être aussi bien les mots que les hommes. Mais je veux dire « entre les hommes » et non pas « entre les mots ». Il n'y a pas de fil conducteur entre les mots, quoique, à la rigueur, cela soit concevable. Chose certaine, les mots ne peuvent pas « être entre eux ». Je voulais dire : « d'un homme à l'autre il y a des mots entre eux », « entre les hommes ».

1. Miron l'a dit ainsi dans notre conversation... Dans les deux éditions (PUM et Maspero), le vers se lit : « parmi les fous fins fils du mal monde ».

F. A. : J'aimerais que tu parles un peu de ton processus de composition, à partir de ce poème, de cette idée de « pillage », de « poètes que j'ai pillés ». Tu les cites, tu fais des hommages, tu reprends certains de leurs vers. Il me semble que tu crées parfois un « jeu de miroir » avec d'autres poètes — des poètes québécois, notamment — dont tu récupères les vers. J'ai retrouvé Alain Grandbois, Saint-Denys-Garneau, Rina Lasnier et d'autres encore dans tes poèmes. Tu as une façon que j'aime beaucoup de récupérer des choses à eux...

G. M. : Aux poètes français, surtout. « Derrière la herse des soleils », par exemple, j'ai lu cela textuellement chez René Char, mais je l'avais écrit avant. On dit toujours qu'on copie les poètes français, parce qu'eux, quand ils sont publiés, cela devient tout de suite universel et diffusé mondialement, tandis que si c'est toi... hein ? Un écrivain français a publié un texte, en 1975, « L'aliénation linguistique ». Tous les critiques ont dit : « Quelle trouvaille, l'aliénation linguistique ! » Mais j'utilisais cette formule depuis longtemps : dès mon article de 1965, « Un long chemin », je parle textuellement de « l'aliénation linguistique ». Mais en France, ce n'est pas connu, ce n'est pas diffusé, de sorte que c'est moi qui ai l'air d'avoir copié les poètes ou les écrivains français.

F. A. : Mais moi je ne parlais pas dans le sens de « copier ».

G. M. : Dans le poème, je parle des « poètes que j'ai pillés ». « Piller », ce n'est pas seulement copier, cela évoque aussi une « destruction ». D'ailleurs un critique a écrit que « Gaston Miron à un moment donné va dans toutes les directions, il se cherche, il s'essaie... » Cela rejoint un peu ton idée, selon laquelle je fais « un jeu de miroir entre toutes sortes de vers ». Mais le critique dit que la façon dont je réutilise ces vers fait que cela devient totalement du Miron.

F. A. : Je suis tout à fait d'accord, ce processus de construction devient très personnel.

G. M. : Plagier n'est pas intéressant, parce qu'il n'y a pas de reconstruction. Piller, c'est agir comme les barbares, qui pillent un endroit et s'emparent des choses qu'ils désirent, non ? Quant aux premiers mots du poème, « Je demande pardon » — c'est une feinte, ça... (il rit beaucoup). Après qu'on a donné un coup on dit « je demande pardon... » Il faut ajouter aussi que ce qui a bien surpris les Français, c'est ce vers d'un seul mot qui termine le poème, « merci ». Ils n'avaient jamais vu ça, un poète qui avoue qu'il a pris des choses à d'autres poètes, jamais vu ça (rires).



Je t'écris

I

Je t'écris pour te dire que je t'aime
 que mon cœur qui voyage tous les jours
 — le cœur parti dans la dernière neige
 le cœur parti dans les yeux qui passent
 le cœur parti dans les ciels d'hypnose —
 revient le soir comme une bête atteinte

Qu'es-tu devenue, toi mon amour comme hier?
 Moi j'ai noir éclaté dans la tête
 j'ai froid dans la main
 j'ai l'ennui comme un disque rengaine
 j'ai peur d'aller seul de disparaître demain
 sans ta vague à mon corps
 sans ta voix de mousse humide
 c'est ma vie que j'ai mal et ton absence

Le temps saigne.
 Quand donc aurai-je de tes nouvelles?
 Je t'écris pour te dire que je t'aime
 que tout finira dans tes bras amarré
 que je t'attends dans la saison de nous-deux
 qu'un jour mon cœur s'est perdu dans sa peine
 que sans toi il ne reviendra plus

II

Mon amour quand nous serons couchés côte-à-côte
 dans la crevasse du temps limoneux
 nous reviendrons de nuit parler dans les herbes
 au moment que grandit le point d'aube
 dans les yeux des bêtes découpées dans la brume
 tandis que le printemps liseronne aux fenêtres

Pour ce rendez-vous de notre fin du monde
 c'est avec toi que je veux chanter
 sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui
 les morts qui respirent pour nous
 les espaces oubliés

Je t'écris

Je t'écris pour te dire que je t'aime
 que mon cœur qui voyage tous les jours
 — le cœur parti dans la dernière neige
 le cœur parti dans les yeux qui passent
 le cœur parti dans les ciels d'hypnose —
 revient le soir comme une bête atteinte

Qu'es-tu devenue toi comme hier?
 Moi j'ai noir éclaté dans la tête
 j'ai froid dans la main
 j'ai l'ennui comme un disque rengaine
 j'ai peur d'aller seul de disparaître demain
 sans ta vague à mon corps
 sans ta voix de mousse humide
 c'est ma vie que j'ai mal et ton absence

Le temps saigne.
 Quand donc aurai-je de tes nouvelles?
 Je t'écris pour te dire que je t'aime
 que tout finira dans tes bras amarré
 que je t'attends dans la saison de nous-deux
 qu'un jour mon cœur s'est perdu dans sa peine
 que sans toi il ne reviendra plus

Mon amour quand nous serons couchés côte à côte
 dans la crevasse du temps limoneux
 nous reviendrons de nuit parler dans les herbes
 au moment que grandit le point d'aube
 dans les yeux des bêtes découpées dans la brume
 tandis que le printemps liseronne aux fenêtres

Pour ce rendez-vous de notre fin du monde
 c'est avec toi que je veux chanter
 sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui
 eux qui respirent pour nous
 les espaces oubliés

(Maspero)

Je t'écris

I

Je t'écris pour te dire que je t'aime
 que mon cœur qui voyage tous les jours
 — le cœur parti dans la dernière neige
 le cœur parti dans les yeux qui passent
 le cœur parti dans les ciels d'hypnose —
 revient le soir comme une bête atteinte

Qu'es-tu devenue toi comme hier
 moi j'ai noir éclaté dans la tête
 j'ai froid dans la main
 j'ai l'ennui comme un disque rengaine
 j'ai peur d'aller seul de disparaître demain
 sans ta vague à mon corps
 sans ta voix de mousse humide
 c'est ma vie que j'ai mal et ton absence

Le temps saigne
 quand donc aurai-je de tes nouvelles
 je t'écris pour te dire que je t'aime
 que tout finira dans tes bras amarré
 que je t'attends dans la saison de nous deux
 qu'un jour mon cœur s'est perdu dans sa peine
 que sans toi il ne reviendra plus

II

Quand nous serons couchés côte à côte
 dans la crevasse du temps limoneux
 nous reviendrons de nuit parler dans les herbes
 au moment que grandit le point d'aube
 dans les yeux des bêtes découpées dans la brume
 tandis que le printemps lisera aux fenêtres

Pour ce rendez-vous de notre fin du monde
 c'est avec toi que je veux chanter
 sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui
 eux qui respirent pour nous
 les espaces oubliés

(l'Hexagone)

Eu te escrevo**I**

Eu te escrevo para dizer eu te amo
que meu coração, a viajar todos os dias
— o coração partido na última neve
o coração partido nos olhos que passam
o coração partido nos céus da hipnose —
regressa de noite como um animal ferido

Que é feito de ti, de ti como ontem?
aqui há sombras que me espoucam na cabeça
tenho frio nas mãos
e tédio como um disco arranhado
tenho medo de ir sozinho de sumir amanhã
sem tua vaga no meu corpo
sem tua voz de musgo úmido
minha vida passa mal e tua ausência

O tempo sangra.
quando vou ter notícias tuas?
eu te escrevo para dizer eu te amo
que tudo vai terminar preso nos teus braços
que eu te espero na nossa estação
que um dia meu coração se perdeu na sua pena
que sem ti ele não volta mais

II

Quando ficarmos deitados lado a lado
na fenda do tempo escorregadio
nós voltaremos de noite a conversar no campo
ao momento em que a madrugada cresce
nos olhos dos animais em silhueta pela bruma
enquanto a primavera se orla nas janelas

Para este encontro do nosso fim-de-mundo
é contigo que eu quero cantar
na boca da memória os mortos do presente
eles que respiram por nós
os espaços esquecidos

Foyer naturel

Ma belle folie crinière au vent
 je m'abandonne à toi sur les chemins
 avec les yeux magiques du hibou
 parmi les fous fins fils du mal monde
 parce que moi le noir
 moi le forcené
 magnifique

(Presses de l'Université de Montréal)

Foyer naturel

Ma belle folie crinière au vent
 je m'abandonne à toi sur les chemins
 avec les yeux magiques du hibou
 parmi les fous fins fils du mal monde
 parce que moi le noir
 moi le forcené
 magnifique

(Maspero)

Foyer naturel

Ma belle folie crinière au vent
 je m'abandonne à toi sur les chemins
 avec les yeux magiques du hibou
 jusque dans les fins fonds du mal monde
 parce que moi le noir
 moi le forcené
 magnifique

(l'Hexagone)

Labareda

Linda loucura minha crinas ao vento
 eu me abandono a ti pelos caminhos
 com os olhos mágicos da coruja
 entre os doidos finos fios do funesto mundo

porque eu o fora-de-si
 eu o sombrio
esplendor

(Tradução - Editora Brasiliense)

En une seule phrase nombreuse

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
— poètes de tous pays, de toutes époques
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères
c'est un bien grand hommage à vous
car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre
il y a des mots entre eux, qui sont
leur propre fil conducteur de l'homme
merci.

(Presses de l'Université de Montréal)

En une seule phrase nombreuse

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères,
c'est un bien grand hommage à vous
car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre,
et entre eux, il y a des mots qui sont
leur propre fil conducteur de l'homme,
merci.

(Maspero)

En une seule phrase nombreuse

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères,
c'est un bien grand hommage à vous

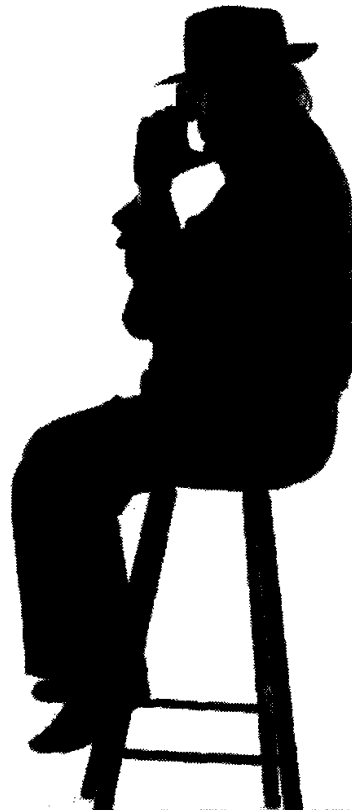
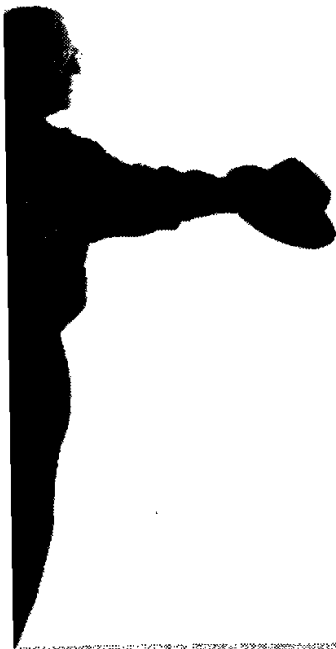
car aujourd'hui, ici, entre nous, il y a
 d'un homme à l'autre des mots qui sont
 le propre fil conducteur de l'homme,
 merci.

(l'Hexagone)

Numa só frase numerosa

Peço desculpas aos poetas que pilhei
 de vários países, antigos e presentes,
 as palavras, a escrita que eu dispunha
 eram suas, mas de certo modo, irmãos,
 nisto lhes vai uma profunda homenagem
 pois aqui, agora, entre os homens
 de um a outro há palavras que são
 seu próprio fio condutor do homem,
 obrigado.

(Tradução - Editora Brasiliense)



Morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de *L'homme rapaillé*

ANDRÉ GERVAIS

AUCUNE PRÉTENTION à rassembler ici l'avant-texte ou « ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés¹ » de ces poèmes, ces témoins pouvant être un peu partout actuellement (tant à la Bibliothèque nationale du Québec que chez des particuliers) et la recherche menant à une édition critique n'étant pas même commencée. Il s'agira donc, plus simplement, d'en rassembler le plus possible.

Avant-texte jusqu'à la publication du texte en livre : *L'homme rapaillé* [1^{re} édition], 1970, ou *Courtepointes*, 1975 — livre intégré à *L'homme rapaillé* [2^e édition], 1981 —, toute transformation subséquente de ce texte constituant un après-texte.

Morceaux inédits (manuscripts ou tapuscrits avec corrections manuscrites), datés ou non², et morceaux publiés dans des journaux et des revues. L'ordre proposé n'est évidemment pas définitif.

Les trois poèmes sont :

1. Des « Courtepointes » : « Rue Saint-Christophe » (à partir de 1954) ;
2. Du cycle « La vie agonique » : « Héritage de la tristesse » (à partir de 1954) ;
3. Du cycle « La vie agonique » : « L'homme agonique » (à partir de 1954-1955).

1. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 241.

2. Reproduits avec l'autorisation de Marie-Andrée Beaudet et d'Emmanuelle Miron, ayants droit.

1. «Rue Saint-Christophe»

1.1 Dans la lettre du 1^{er} décembre 1954 à Claude Haeffely³

[Sans titre]

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles à la très vieille peau des fauteuils

Peu à peu on m'a perdu toute trace de moi-même
la nuque prise dans les brumes de mes années-souvenirs

.....

Ainsi je vieillis de successives secousses d'effondrement
sous les lentes tractions des étendues de maladies mouvantes
parfois je gis dans les grands courants d'air souterrains
où je m'écoute, crépitemment plissé d'yeux de décomposition
ma tête davantage pluvieuse ma très très tête bois pourri

.....

1.2 Version tapuscrite sans date (fonds Gaston-Miron, BNQ)

La fatigue de vivre

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles à la très vieille peau des fauteuils

Peu à peu j'ai perdu toute trace de moi-même
la nuque prise dans les brumes de mes années-souvenirs
la distance qui me sépare de ma vie vécue qui m'attend
sereine qui pêche à la ligne au temps jusqu'à mon arrivée

Chaque nuit je vieillis et plus vieille est chaque nuit
Ma tête davantage pluvieuse ma très vieille vieille tête
Oh que lentement je tourne dans les remous de la nuit
dans les crépitements plissés des yeux de décomposition

Parfois je gis dans les grands courants d'air souterrains
Et derrière mes yeux je guette
Ce que ça peut ÊTRE l'espoir à quoi ça peut ressembler

3. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 30-31. Voir aussi (p. 30): «Je ne suis peut-être plus dans le paysage. On m'a effacé. Je pense à ce poème que j'écrivais cet été [1954], alors que je traversais une période semblable. Je te transcris quelques vers [...]». Gaston Miron habite au 1664, rue Saint-Christophe, Montréal, depuis au moins février 1954 (selon une lettre qu'on lui a envoyée à cette adresse).

1.3 Version manuscrite datée de mars 1954 (fonds Gaston-Miron, BNQ)

La fatigue de vivre

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles vieux à la très vieille peau des fauteuils
Peu à peu j'ai perdu toute trace de moi-même
la nuque prise dans les brumes de mes années-souvenirs
avec ma vie qui m'attend au loin avec ma mort-horizon
toutes les deux sereines qui pêchent à la ligne avant mon arrivée⁴
dans leurs bras de sœur et frère dans leur cœur confondu

Chaque nuit je vieillis plus vieille est chaque nuit
Ma tête davantage pluvieuse ma très très vieille tête
Parfois je gis dans les grands courants d'airs souterrains
Parfois je deviens crépitemment plissé d'yeux de décomposition
Il m'arrive encore une fois de plus en plus brève et distante
Il m'arrive derrière ma vie comme un absent pour voir
Ce que ça peut⁵ être l'espoir à quoi ça pourrait ressembler...

1.4 Version tapuscrite sans date (fonds Gaston-Miron, BNQ)

[Sans titre]

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles à la très vieille peau des fauteuils
Peu à peu j'ai perdu toute trace de moi-même
la nuque prise dans les brumes de mes années-souvenirs
avec ma vie qui m'attend au loin avec ma mort-horizon
toutes les deux sereines qui pêchent à la ligne
avant mon arrivée
confusément dans leurs bras mêlés de sœur et de frère
dans leurs cœurs confondus

Moi chaque nuit je vieillis et⁶ plus vieille est chaque nuit
ma tête davantage pluvieuse ma très très tête vieille⁷
Parfois je gis dans les grands courants d'air souterrains
Parfois je deviens crépitemment plissé d'yeux de décomposition
Il m'arrive encore une fois de plus en plus brève et distante
il m'arrive derrière ma vie comme un absent pour voir
ce que ça peut être l'espoir
à quoi ça peut ressembler

4. Les trois derniers mots raturés et remplacés par : *la carpe*.

5. Ce mot corrigé en : *pourrait*.

6. Ce mot biffé.

7. Ce mot raturé et remplacé par : *bois pourri*.

1.5 Version tapuscrite datée de 1956 (fonds Gaston-Miron, BNQ)

Rue Saint-Christophe

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles à la très vieille peau des fauteuils
petit à petit⁸ j'ai perdu toute trace de moi-même
mes pas plombés dans⁹ ces années de bancs de brume
tête davantage pluvieuse ma très très tête au loin

étais-je ces crépitements
d'yeux de¹⁰ décomposition
étais-je ce gong du cœur
dans l'errance de l'avenir
ou était-ce ma mort invisible pêchant à la ligne
dans l'horizon visible

cependant qu'il m'arrive encore des fois
de plus en plus brèves et distantes
de surgir sur le seuil de mon visage
entre chaleur et froid

2. « Héritage de la tristesse »

2.1 Embryon¹¹ tapuscrit sans date (fonds Gaston-Miron, BNQ)

[Sans titre]

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
et que jamais ne rejoint le soleil
mais les vents qui changent les tours de place la nuit
les vents de rendez-vous les vents aux yeux de hiboux
le vent le vent leur donne un visage amoureux
et la lumière bue des sillages d'oiseaux

On ne les entend qu'au printemps de chaque année
quand ils respirent comme un jour de fougères
quand ils brûlent en longs peupliers d'oubli
l'inutile chlorophylle de leur saison

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
au loin au loin dans les eaux ou dans¹² les pierres

8. Ces trois mots raturés et remplacés par : *à reculons*, correction elle-même biffée et marquée d'un point d'interrogation.

9. Ce mot remplacé par : *par*.

10. Ce mot remplacé par : *en*.

11. Terme inscrit tardivement (?) sur ce tapuscrit par l'auteur et utilisé par lui pour désigner ce qui précède la première version proprement dite.

12. Les deux derniers mots remplacés par : *avec*.

seuls avec les vents de trous de bombes
 avec les vents de couleuvres avec les vents de linceuls
 le regard est le seul pas qui traverse leur vie
 un long regard d'escale un long regard de sillon

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 Ils vivent à l'envers de leur paysage
 En eux descend le sommeil enx¹³
 comme la fraîcheur comme l'eau dans la soif des graviers

2.2 Avec la lettre du 21 septembre 1954 à Claude Haeflél¹⁴

Des pays et des vents

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et que jamais le soleil ne rejoint

Muets et blêmes ils vivent comme leur mort
 tristes et pêle-mêle dans les étoiles avariées
 le regard est le seul pas qui longe leur vie
 regard d'escale de vol de sillon de traverse
 en eux s'enfouit un sommeil désaltérant
 pareil à l'eau dans la soif de leurs graviers

Ce sont eux de piverts en soupirs d'étangs
 qui affleurent au corps des hommes d'érosion
 quand ils respirent en vagues de fougères
 quand ils brûlent en longs peupliers d'oubli
 l'inutile chlorophylle de leur amour
 qu'à leur cœur de misaine monte un souvenir

Ils attendent on ne sait quelle éternité
 les paysages qui marchent dans leur immobilité
 les haillons silences aux iris de mourant
 les sourires échoués d'un pauvre avenir humain
 toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
 l'horizon reculant en avalanches de clartés

Eux qui n'ont connu que l'escorte des marges
 le froid des os parlant avec le froid des joncs
 le malaise de la rouille le vif les nerfs le nu
 dans leur haleine de coups de couteaux cuits
 ils vous regardent du fond de leurs carrières
 un jour n'en pouvant plus y perdent la mémoire

13. Coquille corrigée : en eux.

14. *À bout portant*, op. cit., p. 19.

Or le vent qui change les tours de place la nuit
 les vents de rendez-vous aux yeux de hiboux
 ceux qui sont lovés dans leurs trous de chantiers
 les vents de linceuls et les vents de phares
 le Vent ses bras de Fleuve leur donne un visage
 le visage amoureux des hommes longtemps perdus
 ... et la lumière bue des sillages d'oiseaux

2.3 Dans *Le Devoir*, 15 novembre 1955, p. 22

Des pays et des vents

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et jamais ne les rejoint le soleil

ces pays tant malheureux¹⁵ qu'ils me ressemblent
 muets et blêmes ils gisent comme leur mort
 tristes et pêle-mêle d'étoiles avariées
 le regard est le seul pas qui longe leur vie
 regard d'escale de sillon de vol de traverse
 en eux s'enfouit un sommeil désaltérant
 pareil à l'eau dans la soif des graviers

ce sont eux de piverts en soupiers¹⁶ d'étang
 qui affleurent au corps des hommes magannés
 quand ils respirent en vagues de fougères
 quand ils brûlent en longs peupliers d'oubli
 l'inutile chlorophylle de leur amour
 et qu'à leur cœur de misaine monte¹⁷ un souvenir

ils attendent on ne sait quelle éternité¹⁸
 paysages qui marchent dans leur immobilité
 haillons silences aux iris de mourant
 sourires échoués d'un pauvre avenir humain
 toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
 l'horizon reculant en avalanches de clartés

eux qui n'ont connu que l'escorte des marges
 que le froid des eaux parlant avec le froid des joncs
 le malaise de la rouille le vif les nerfs le nu

15. Dans le fonds Gaston-Miron (BNQ), une photocopie de la version du *Devoir* est corrigée (quand l'a-t-elle été?). Ici, les quatre premiers mots sont remplacés par : *tant malheureux pays*, correction elle-même biffée.

16. Coquille corrigée sur la photocopie : *soupirs*.

17. Mot remplacé sur la photocopie par : *palpite*.

18. Les deux derniers mots remplacés sur la photocopie par : *quel salut bénéfique*.

dans leur haleine les coups de couteaux cuits
 ils vous regardent du fond de leurs carrières
 et par à travers les tunnels de leur absence
 un jour n'en pouvant plus y perdent la mémoire

 or le vent qui change les sorts de place la nuit
 les vents de rendez-vous vents aux yeux de hiboux
 ceux qui vrillent dans les trous de chantiers
 les vents de linceuls avec les vents de phares
 le vent ses bras de Fleuve leur donne un visage
 un visage amoureux un visage qui revient de loin ¹⁹
 et la lumière bue des sillages d'oiseaux

2.4 Avec la lettre du 13 février 1958 à Claude Haeflery²⁰

Des pays et des vents

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et que jamais ne rejoint le soleil

 muets et blêmes ils gisent comme leur mort
 tristes et pêle-mêle d'étoiles avariées
 le regard est le seul pas qui traverse leur vie
 un regard d'escale un regard de sillon
 en eux s'enfouit un sommeil désaltérant
 comme l'eau dans la soif des graviers

 ce sont eux de piverts en soupirs d'étang
 qui affleurent aux corps des hommes abstraits
 quand un souvenir grimpe dans le cœur de misaine
 quand ils respirent en vagues de fougères
 quand ils brûlent en longs peupliers d'oubli
 l'inutile chlorophylle de leur amour

 ils attendent on ne sait quelle éternité
 les paysages qui marchent dans leur immobilité
 les silences aux iris de mourants
 avec le sourire échoué du pauvre avenir humain
 toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
 l'horizon plein des soucoupes volantes de la lumière

 eux qui n'ont connu que l'escorte des marges
 que le froid des os parlant avec le froid des joncs
 le malaise de la rouille le vif les nerfs le nu

19. Ce vers réécrit sur la photocopie en : *le visage amoureux des hommes revenus de loin.*

20. *À bout portant, op. cit.*, p. 74.

dans leur haleine les coups de couteaux cuits
eux qui vous regardent du fond de leurs carrières
un jour n'en pouvant plus y perdent la mémoire

or le vent qui change les tours de place la nuit
les vents de rendez-vous aux yeux de hiboux
les vents de linceuls et de fossés
ceux qui sont lovés dans leur trou de bombes
les vents de phares avec les vents de couleuvres
le vent fleuve leur donne un visage amoureux

... et la lumière bue des sillages d'oiseaux.

2.5 Avec la lettre du 25 février 1958 à Claude Haefely²¹

Des pays et des vents

Souvenez-vous souvenez-vous
des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
et que jamais le soleil ne rejoint

Muets et blêmes ils vivent comme leur mort
tristes et pêle-mêle dans les étoiles avariées
le regard est le seul pas qui longe leur vie
un regard d'escale de vol de sillon de traverse
en eux s'enfouit un sommeil désaltérant
pareil à l'eau dans la soif de leurs graviers

Ce sont eux de piverts en soupirs d'étangs
qui affleurent au corps des hommes d'érosion
quand un souvenir grimpe dans le cœur de misaine
quand ils respirent en vagues de fougères
quand ils brûlent en longs peupliers d'oubli
l'inutile chlorophylle de leur amour
qu'à leur cœur de misaine monte un souvenir

Ils attendent on ne sait quelle assomption
les paysages qui marchent dans leur fixité
les haillons silences aux iris de mourant
les sourires échoués d'un pauvre avenir humain
toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
l'horizon reculant en avalanches de clartés

21. À bout portant, *op. cit.*, p. 78. Dans la lettre qui suit (24 mars 1958, p. 79), Miron précise : « En ce qui concerne *Des pays et des vents*, il y a peut-être cent versions ; je ne sais laquelle est authentique et laquelle ne l'est pas. Ce n'est plus un poème. » C'est plutôt, en effet, quelque chose comme une chanson transmise par tradition orale et dont les folkloristes peuvent recueillir plusieurs dizaines de versions.

Eux qui n'ont connu que l'escorte des fossés
 le froid des os parlant avec le froid des joncs
 le malaise de la rouille le vif les nerfs le nu
 dans leur haleine les coups de couteaux cuits
 ils qui vous regardent du fond de leurs carrières
 et par à travers les tunnels de leur absence
 un jour n'en pouvant plus y perdent la mémoire

Or le vent qui change les sorts de place la nuit
 les vents de rendez-vous vents aux yeux de hiboux
 ceux qui sont lovés dans leurs trous de chantiers
 les vents de linceuls et les vents de phares
 les Vents ses Bras de Fleuve leur donne un visage
 le visage amoureux des hommes longtemps perdus
 et la profuse lumière des sillages d'hirondelles

Souvenez-vous souvenez-vous
 des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et que le soleil un jour rejoindra

**2.6 Version datée de 1954, dans *Liberté*, n° 27, mai-juin 1963, p. 210-211
 (première publication de « *La vie agonique* » en tant que cycle)**

Tristesse, ô ma pitié, mon pays
 Blanc, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme
 il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées
 Il est un pays seul avec lui-même et vents et rocs
 un pays que jamais ne rejoint le soleil natal
 En lui beau corps s'enfouit un sommeil désaltérant
 pareil à l'eau dans la soif vide des graviers

Je le vois à la bride des hasards et des lendemains
 Il affleure dans les songes des hommes de peine
 quand il respire en vagues et sous-bois de fougères
 quand il brûle en longs peupliers d'oubli et d'années
 l'inutile chlorophylle de son amour sans destin
 quand gît à son cœur de misaine un désir d'être

Il attend, prostré, on ne sait quelle rédemption
 parmi les paysages qui marchent en son immobilité
 parmi des haillons de silence aux iris de mourant
 Il a toujours ce sourire échoué du pauvre avenir avili
 Il est toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
 l'horizon recule devant lui en avalanches de promesses

démuni, il ne connaît qu'un espoir de terrain vague
 qu'un froid de jonc parlant avec le froid de l'os
 le malaise de la rouille, l'à-vif, les nerfs, le nu
 dans son large dos pâle les coups de couteaux cuits
 Il vous regarde, exploité, du fond de ses carrières
 et par à travers les tunnels de son absence, un jour
 n'en pouvant plus y perd à jamais la mémoire d'homme

Les vents qui changent les sorts de place la nuit
 vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires
 vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
 vents accouplez-vous, et de vos bras de fleuve
 enserrez son visage de peuple détruit, donnez-lui
 la chaleur

et la profuse lumière des sillages d'hirondelles

2.7 Version datée de 1954, dans Alain Bosquet, *La poésie canadienne contemporaine de langue française, édition augmentée [en regard de la 1^{re} édition, 1962], Montréal et Paris, HMH et Seghers, [octobre] 1966, p. 143-144*²²

Héritage de la tristesse

Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées
 livide, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme
 il est ce pays seul avec lui-même et vents et rocs
 un pays que jamais ne rejoint le soleil natal
 en lui beau corps s'enfouit un sommeil désaltérant
 pareil à l'eau dans la soif vide des graviers

je le vois à la bride des hasards et lendemains
 il affleure dans les songes des hommes de peine
 quand il respire en vagues et sous-bois de fougères
 quand il brûle en longs peupliers d'années et d'oubli
 l'inutile chlorophylle de son amour sans destin
 ou quand gît à son cœur de misaine un désir d'être

il attend, prostré, il ne sait plus quelle rédemption
 parmi les paysages qui marchent en son immobilité
 parmi ses haillons de silence aux iris de mourant
 il a toujours ce sourire échoué du pauvre avenir avili
 il est toujours à sabrer les pagaies de l'ombre
 l'horizon recule devant lui en avalanches de promesses
 démuni, il ne connaît qu'un espoir de terrain vague

22. Livre réimprimé en 1968 sous le titre : *Poésie du Québec*.

qu'un froid de jonc parlant avec le froid de ses os
 le malaise de la rouille, l'à-vif, les nerfs, le nu
 dans son large dos pâle les coups de couteaux cuits
 il vous regarde, exploité, du fond de ses carrières
 et par à travers les tunnels de son absence, un jour
 n'en pouvant plus y perd à jamais la mémoire d'homme

les vents qui changent les sorts de place la nuit
 vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires
 vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
 vents accouplez-vous, et de vos bras de fleuve
 enserrez son visage de peuple détruit, donnez-lui la chaleur
 et la profuse lumière des sillages d'hirondelles.

3. « L'homme agonique »

3.1 *Version tapuscrite datée de 1954-1955 (fonds Gaston-Miron, BNQ)*²³

[Sans titre]

En dépit des vertiges sucrés
 même quand mes yeux sentent le roussi
 même dans les rafales montantes du sommeil
 je ne ferme jamais les yeux
 et je m'écris sous la loi d'émeute
 — je veux saigner sur vous —
 j'écris j'écris à faire un fou de moi
 à me faire le fou du roi de chacun
 volontairement aux enchères place publique
 avec²⁴ mon rire grelot et pluie dans vos jambes
 moi le pitre aux larmes d'étincelles
 de lésions profondes sous mon masque²⁵
 je suis le rouge-gorge de la forge

un jour je quitterai le non-lieu
 je déposerai ma tête sur un meuble
 sans plus de vue ni de vie j'irai
 par delà ma mort ensorcelée de rumeurs
 d'éboulis
 et retrouverai ma nue propriété

23. Au verso, l'adresse de Jacques Brault, que Gaston Miron ne rencontrera qu'à la fin de l'été 1957, peu avant la « Première rencontre des poètes canadiens » (27-29 septembre 1957), à Montmorency, rencontre qui donnera lieu à la publication de *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, collectif dans lequel on retrouve justement la communication de Jacques Brault.

24. Ce mot biffé.

25. Les trois derniers mots biffés.

3.2 Avec la lettre du 21 octobre 1958 à Claude Haeffely²⁶

Ex Officio

Non je n'ai jamais fermé les yeux
 en dépit des vertiges sucrés
 même quand mes yeux sentaient le roussi
 et malgré les rafales montantes du sommeil.

Sur la place en brèche à l'erreur fatale
 dans le vivant vif argent comme au plus noir
 du Phénix

je reste en jeu, je reste en joue.

Et je m'écris sous la loi d'émeute
 je veux saigner sur vous
 j'écris j'écris à faire un fou de moi
 à me faire le fou du roi de chacun
 volontairement aux enchères
 le rire grelot et pluie
 le pitre aux larmes d'étincelles et de lésions
 profondes
 je suis le rouge-gorge de la forge.

Mais un jour je quitterai le non-lieu
 je déposerai ma tête sur un meuble
 et sans plus de vue ni de vie continuerai
 je retrouverai ma nue-propriété.

3.3 Dans Situation, vol. I, n° 1, janvier 1959, p. 15

Ex officio

à Claude Gauvreau

Non je n'ai jamais fermé les yeux
 en dépit des vertiges sucrés
 même quand mes yeux sentaient le roussi
 malgré les rafales montantes du sommeil.

Sur la place en brèche à l'erreur fatale
 dans le vivant vif argent comme au plus noir
 du Phénix

je reste en jeu, je reste en joue.

Et je m'écris sous la loi d'émeute
 je veux saigner sur vous

26. *À bout portant, op. cit.*, p. 109.

j'écris j'écris à faire un fou de moi
à me faire le fou du roi de chacun
volontairement aux enchères
le rire grelot et pluie
le pitre aux larmes d'étincelles et de lésions
profondes
— je suis le rouge-gorge de la forge.

Mais un jour je quitterai le non-lieu
je déposerai ma tête sur un meuble
et sans plus de vue ni de vie continuerai :
je retrouverai ma nue-propriété.

*3.4 Version datée de 1958, dans Liberté, n° 27, mai-juin 1963, p. 213-214
(première publication de « La vie agonique » en tant que cycle)*

L'homme agonique

Jamais je n'ai fermé les yeux, au grand jamais
malgré les vertiges sucrés des euphories, même
quand mes yeux sentaient le roussi, et même
en butte aux rafales montantes du sommeil
— Car je trempe jusqu'à la moëlle des os
jusqu'aux états d'osmose incandescents
dans la plus noire transparence de nos sommeils

Tapi au fond de moi tel le fin renard
alors je me résorbe en jeux, je mime et parade
ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joies

Et je m'écris sous la loi d'émeute
je veux saigner sur vous par toute l'affection
j'écris, j'écris, à faire un fou de moi
à me faire le fou du roi de chacun
volontaire aux enchères de la dérision
mon rire en volées de grelots par vos têtes
en chavirées de pluie dans vos jambes

Mais je ne peux me déprendre du conglomérat
je suis le rouge-gorge de la forge
le mégot de survie, l'homme agonique

Un jour de grande détresse à son comble
je franchirai les tonnerres des désespoirs
je déposerai ma tête exsangue sur un meuble
ma tête grenade et déflagration

sans plus de vue, non plus que de vie, j'irai
vers ma mort peuplée de rumeurs et d'éboulis
je retrouverai ma nue propriété

Gaston Miron : repères bibliographiques

MARC ANDRÉ BROUILLETTE

L'ŒUVRE de Gaston Miron a eu un impact si important dans l'histoire du Québec qu'il est encore difficile d'en évaluer toute la portée. Par ses écrits et par sa présence, inoubliable à quiconque l'a rencontré, Gaston Miron a su tisser des liens, qui n'ont cessé de s'élargir, entre des écrivains et des intellectuels de par le monde. C'est pourquoi il est apparu important de présenter aujourd'hui un nouvel aperçu du rayonnement de son œuvre.

Sans être exhaustive, cette bibliographie propose un panorama des divers aspects de l'œuvre de Miron, de la diffusion que cette œuvre a connue au Québec et à l'étranger, et du travail critique qu'elle a généré. Nous avons choisi de la diviser en dix rubriques : 1- *Publications* (a- *Livres et b- Poèmes, articles et autres textes*), 2- *Éditions d'art*, 3- *Traductions*, 4- *Entretiens*, 5- *Articles et comptes rendus de l'œuvre* (a- *Québec et Canada*, et b- *Étranger*), 6- *Numéros spéciaux et hommages*, 7- *Études*, 8- *Thèses*, 9- *Filmographie* et 10- *Discographie*. Pour mener ce travail, nous avons eu recours à de nombreux outils de recherche et documents dont la bibliographie de Renée Cimon publiée dans la première édition de *L'homme rapaillé* (1970) et celle de Yrénée Bélanger dans sa thèse intitulée : *Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche* (1985); dans certains cas, nous avons complété ou corrigé des notices.

Compte tenu des contraintes auxquelles nous avons dû faire face, nous avons effectué des choix qui ont orienté le travail bibliographique. Ainsi, nous n'avons pu indiquer, sous la rubrique « Publications », la première parution des poèmes et des articles de Gaston Miron datant d'avant 1970 (c'est-à-dire avant la première édition de *L'homme rapaillé*), car les titres ont parfois été modifiés par Miron lui-même au gré des parutions, ce qui

devient un travail relevant davantage de la génétique textuelle ; à ce sujet, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie de Renée Cimon. En ce qui concerne les poèmes parus après 1970, nous avons indiqué leur première publication, mais nous n'avons pu en mentionner les publications ultérieures (en revues ou en livres). Par contre, en ce qui a trait aux autres rubriques, nous avons pu indiquer les documents sans avoir à maintenir cette distinction à propos de la datation, ce qui permet de présenter un éventail plus complet. La mention [n.d.] que l'on trouve à certains endroits signifie que cette information n'était pas disponible au moment où nous avons établi la notice. En terminant, j'aimerais remercier les bibliothécaires, professeurs et amis de Gaston Miron qui m'ont aidé à accomplir ce travail.

I- PUBLICATIONS

a) Livres :

MIRON, Gaston et Olivier MARCHAND, *Deux sangs*, Montréal, l'Hexagone, 1953, 67 p.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, 171 p. Rééditions : *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero, « Voix », 1981, 174 p. *L'homme rapaillé (Version non définitive)*, Montréal, Typo, 1993, 252 p. *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 231 p. *L'homme rapaillé (Version non définitive)*, Montréal, Typo, 1996, 257 p. *L'homme rapaillé (Version définitive)*, Montréal, Typo, 1998, 252 p. *L'homme rapaillé. Les poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, 203 p.

———, *Courtepointes*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, « Texte », 1975, 53 p.

MIRON, Gaston et Claude HAEFFELY, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, 174 p.

MIRON, Gaston et Lise GAUVIN, *Écrivains contemporains du Québec*, Paris, Seghers, 1989, 579 p. Réédition : nouv. éd. rev. et augm., Montréal, l'Hexagone/Typo, 1998, 596 p.

MIRON, Gaston et Andrée FERRETTI, *Les grands textes indépendantistes. Écrits, discours et manifestes québécois 1774-1992*, Montréal, l'Hexagone, « Anthologies », 1992, 497 p.

b) Poèmes, articles et autres textes :

« L'époussette au lieu du coup de balai... », dans André POTVIN, Michel LÉTOURNEUX et Robert SMITH, *L'anti-Trudeau*, Montréal, Parti pris, 1972, p. 23-24.

« [Présentation] », dans Jean BOUTHILLETTE, *Le Canadien français et son double*, Montréal, l'Hexagone, 1972, 4^e de couverture. Le texte de Miron

- n'apparaît pas dans les rééditions de l'Hexagone (1989) et de Lanctôt éditeur (1997).
- « Robert Nadon, mon œil », *Presqu'Amérique*, II : 1, janvier 1973, Québec, p. 28.
- MIRON, Gaston et Gaëtan DOSTIE, « Contre la dilapidation des manuscrits », *Le Devoir*, 25 janvier 1973, Montréal, p. 4.
- « Deux ou trois choses que je sais de Straram », *Hobo-Québec*, n^{os} 9-11, octobre-novembre 1973, Montréal, p. 52.
- « Sophismes vs indépendance », *Maintenant*, n^o 131, décembre 1973, Montréal, p. 6.
- « Le bilingue de naissance », *Maintenant*, n^o 134, mars 1974, Montréal, p. 6-9.
- MIRON, Gaston, Hubert AQUIN, Michèle LALONDE et Pierre VADEBONCŒUR, « Réflexion à quatre voix sur l'émergence d'un pouvoir québécois », *Change*, n^{os} 30-31, mars 1977, Paris, p. 5-10.
- « La troisième saison ou le premier printemps », *Estuaire*, n^o 3, mars 1977, Québec, p. 15-21.
- « Un homme, une voix », dans Georges DOR, *Si tu savais...*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1977, p. 7-8.
- « L'enterrement des mots », *Liberté*, XX : 6 (120), novembre-décembre 1978, Montréal, p. 82.
- « Femme sans fin », *Possibles*, IV : 3-4, printemps-été 1980, Montréal, p. 271-284.
- « Un dénommé Lucien Francœur qui écrit du rockfrancœur à 100 à l'heure », *Hobo-Québec*, n^{os} 46-47, automne-hiver 1981, Montréal, p. 21.
- « Avant-dire », dans Patrick COPPENS, *Littérature québécoise contemporaine*, La Pocatière, Centrale des bibliothèques/Ministère de l'Éducation, « Bibliothèmes », 1982, p. 7-8.
- « Robert-Lionel Séguin, historien de l'identité et de l'appartenance », *L'Action nationale*, LXV : 8, avril 1976, Montréal, p. 539-546. Repris dans René BOUCHARD (dir.), *La vie quotidienne au Québec. Histoire, métiers, techniques et traditions. Mélanges à la mémoire de Robert-Lionel Séguin publiés sous les auspices de la Société québécoise des ethnologues*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1983, p. 3-15.
- « Les signes de l'identité », *Québec français*, n^o 52, décembre 1983, Sainte-Foy, p. 22-23. Voir « Éditions d'art ».
- « Deux poèmes », *Liberté*, XXV : 6 (150), décembre 1983, Montréal, p. 70-71.
- « Mythology and Marginality », dans COLLECTIF, *The Writer and Human Rights*, Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1983, p. 138-140. Édition américaine : Garden City, Anchor Press, 1983, p. 138-140.
- « Paris 1960 : Maurice Roche », *Lèvres urbaines*, n^o 9, 1984, Montréal, p. 15-18.
- « Retour à nulle part », *Liberté*, XXVIII : 4 (166), août 1986, Montréal, p. 7.
- « Le mot juste », *Possibles*, XI : 3, printemps-été 1987, Montréal, p. 196-203.

- « Chus tanné », dans COLLECTIF, *L'avenir du français au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, « Dossiers documents », 1987, p. 175-187.
- « Préface », dans Eugène Enea CARAGHIAUR, *Sur les traces de Félix Leclerc*, Montréal, La voix du peuple, 1989, p. 3.
- « L'Hexagone depuis 1953 : continuité et ruptures », *Lettres québécoises*, n° 71, automne 1993, Montréal, p. 7.
- MARTEL, Réginald, *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, sélection et présentation de Pierre FILION et Gaston MIRON, Montréal, Leméac, 1994, 335 p.
- « [Présentation] », dans Gilles CYR, *Songe que je bouge*, Montréal, l'Hexagone, « Poésie », 1994, 4^e de couverture.
- « L'indispensable compagnon de route », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 33-34.
- « Je m'appelle personne », *Études françaises*, XXXI : 2, automne 1995, Montréal, p. 129.
- « Présence ininterrompue », *L'Action nationale*, LXXXV : 9, novembre 1995, Montréal, p. 199-201.
- MIRON, Gaston, Denis MONIÈRE, Guy BOUTHILLIER, Pierre DE BELLEFEUILLE et Maurice CHAMPAGNE, « Le retour à la loi 101 s'impose », *Le Devoir*, 10 septembre 1996, Montréal, p. A-7.
- MIRON, Gaston, Denis MONIÈRE, Guy BOUTHILLIER, Pierre DE BELLEFEUILLE et Maurice CHAMPAGNE, « Mémoire pour la suite de l'histoire », *L'Action nationale*, LXXXVI : 10, décembre 1996, Montréal, p. 37-47.

II- ÉDITIONS D'ART

- MIRON, Gaston *et al.*, 1+1, n° 4 [Fragment de la vallée], Montréal, Gilles Gheerbrant éditeur, 1972, 2 feuillets simples. Eau-forte de James Guitet.
- La corneille*, Québec, [Sabine Allard], 1973, 9 feuillets dont 6 de planches. Lithographies de Sabine Allard.
- Courtepointes*, Montréal, Galerie Saint-Denis/Gilles Corbeil éditeur, 1977, 19 feuillets doubles et 11 feuillets simples de planches paginés. Eaux-fortes de James Guitet.
- La marche à l'amour*, Montréal, Erta, 1977, 18 feuillets dont 5 de planches. Eaux-fortes de Léon Bellefleur.
- « Après-dire » dans Michaël LA CHANCE, *Le prince sans rire*, Montréal, Éditions Lui-même, 1983, 12 feuillets doubles dont 11 de planches. Gravures de Louis-Pierre Bougie.
- Les signes de l'identité*, Outremont, Éditions du Silence, 1983, 1 feuillet double. Réédition : 1991, 11 p. Voir « Publications, b) Poèmes, articles et autres textes ».

- MIRON, Gaston *et al.*, *Poèmes images*, Val-David, Éditions Incidit, 1986, 11 feuillets simples dont 9 de planches. Gravures de Jocelyne Aird-Bélanger.
- «[Liminaire]», dans Michaël LA CHANCE, *Forger l'effroi*, Montréal, Griffes d'acier, 1987, 30 feuillets simples dont 12 de planches. Gravures de Louis-Pierre Bougie.
- Soir tourmente*, Montréal, Loto-Québec, 1988, 3 feuillets doubles dont 1 de planche. Gravure de Robert Wolfe.
- MIRON, Gaston et Pierre LEBLANC, *Sur les traces du non-poème et de Gaston Miron*, [Val-David], Éditions du Discours, 1995, coffret contenant [39] feuilles et photographies.

III- TRADUCTIONS

- «Les siècles de l'hiver», trad. en arabe de Shawqi Abu Shaqra, *Shi'r*, VII : 25, hiver 1963, Beyrouth, p. 40-41. Édition bilingue.
- «Notes sur le non-poème et le poème», trad. en ukrainien de Eaghor Kostetzky, dans Constantin BIDA (dir.), *Poésie du Québec contemporain*, Montréal, Librairie Déom, «Études slaves — Université d'Ottawa», 1968, p. 77-95. Édition bilingue.
- «The Reign of Winter», trad. de John Glassco, et «Legacy of Grief», trad. de Fred Cogswell, *Ellipse*, n° 1, automne 1969, Sherbrooke, p. 16-19. Édition bilingue.
- «Three Poems from *L'homme rapaillé*», trad. de Gertrude Sanderson, *Antigonish Review*, I : 3, automne 1970, Antigonish, p. 111-113. Édition bilingue.
- COLLECTIF, *Ellipse. Gaston Miron et Raymond Souster*, n° 5, automne 1970, Sherbrooke, p. 8-57. Textes de Gaston Miron, G.-André Vachon et Douglas G. Jones. Édition bilingue.
- «Art poétique», trad. en anglais de Gertrude Sanderson, *Antigonish Review*, II : 2, été 1971, Antigonish, p. 42. Édition bilingue.
- «Gaston Miron», trad. en ukrainien de Eaghor Kostetzky et Wolfram Burghardt dans Wolfram Burghardt (dir.), *Poésie/Québec. De Saint-Denis-Garneau à nos jours. Poeziia Kvebek. Vid Sen-Deni-Garno do nashykh*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 122-154. Édition bilingue.
- La marcia all'amore. L'amore e il militante*, trad. de Angelo Bellettato, Padoue, Rebellato, «Poeti stranieri», 1972, 47 p. Édition bilingue.
- «Poems from *L'homme rapaillé*», trad. de Gertrude Sanderson, *Antigonish Review*, V : 18, été 1974, Antigonish, p. 54-57. Édition bilingue.
- «Gaston Miron», trad. de Louis Simpson, *The American Poetry Review*, IX : 1, janvier-février 1980, Philadelphie, p. 45.
- The Agonized Life*, trad. de Marc Plourde, Montréal, Torchy Warf Press, 1980, 79 p. Édition bilingue.
- L'uomo rappezzato*, trad. de Sergio Zoppi, Rome, Bulzoni, «Dal mondo intero...», 1981, 223 p. Édition bilingue.

- MIRON, Gaston, Roland GIGUÈRE, Ralph GUSTAFSON et Douglas G. JONES, *Dentelle/Indented*, trad. de Monique Grandmangin et Ronald Sutherland, Colorado Springs, Press at Colorado College, 1982, [n. p.] Édition bilingue.
- Embers and Earth. Selected Poems*, trad. de Douglas G. Jones et Marc Plourde, Montréal, Guernica, « Essential Poets Series », 1984, 122 p. Édition bilingue.
- « Compañero de las americas », trad. de Nicole Mercier, *Plural*, XIV-III: 159, décembre 1984, Mexico, p. 13.
- « Gaston Miron y la Poesia Como Búsqueda de Identidad », trad. et présentation de Alfredo Silva Estrada, *El universal*, 8 novembre 1985, Caracas, p. 4-7.
- The March to Love*, trad. de Dennis Egan, Brenda Fleet, John Glassco, Douglas G. Jones, Marc Plourde et Louis Simpson, Pittsburgh, International Poetry Forum, « Byblos Editions », 1986, 96 p. Réédition: Athens, Ohio University Press, « International Poetry Series », 1987, 96 p. Éditions bilingues.
- Counterpanes*, trad. de Dennis Egan, Montréal, Guernica, « Essential Poets Series », 1993, 73 p. Édition bilingue.
- O homen restolhado*, trad. de Flávio Aguiar, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, 180 p. Édition bilingue.

IV- ENTRETIENS

- BASILE, Jean, « Pour un Gaston Miron prospectif », *Le Devoir*, 18 avril 1970, Montréal, p. 15.
- CLOUTIER, Guy, « Miron en marche », *Magazine littéraire*, n° 330, mars 1995, Paris, p. 102-104.
- CONSTANTINEAU, Gilles, « Gaston Miron: "Je suis plus un agitateur qu'un poète" », *Le Devoir*, 22 août 1959, Montréal, p. 7 et 12.
- CRUICKSHANK, John, « Suddenly, the 4:30 a.m. Knock on the Door », *The Gazette*, 4 octobre 1980, Montréal, p. 25.
- DICKSON, Robert, « Gaston Miron et le bilinguisme: "le choc permanent de la dévalorisation culturelle" », *Revue de l'Université laurentienne*, VI: 2, février 1974, Sudbury, p. 11-17.
- GAGNON, Jeanne, « Rencontre avec Gaston Miron », *La Bascule*, I: 2, hiver 1986, Montréal, p. 8-10.
- GAUVIN, Lise, « Malmener la langue. Gaston Miron », *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 49-69.
- GOHIER, Jacques, « Avec le poète... Gaston Miron », dans *Rencontre avec le Québec*, Sables-d'Olonne, Le cercle d'or, 1974, p. 86-89.
- GUILLLOT, Maurice, « Devenir Québécois », *L'Éducation*, n° 422, 15 mai 1980, Paris, p. 24-27.

- LAUDE, André, « Gaston Miron, poète québécois », *Le Monde*, 8 mai 1981, Paris, p. 21 et 26.
- LEMIEUX, Louis-Guy, « Miron : l'homme qui a vu l'homme qui a vu... la poésie », *Le Soleil*, 24 février 1979, Québec, p. D-4.
- MIRON, Gaston, « Décoloniser la langue », *Maintenant*, n° 125, avril 1973, Montréal, p. 12-14.
- MIRON, Gaston et Alain MICHEL, « Entretien avec Gaston Miron », *Continuum*, 9 octobre 1984, Montréal, p. 16.
- MIRON, Gaston et Pierre PERRAULT, « Une minorité : "majoritaire dans son pays propre" », dans Jean-Pierre FAYE, Marc ROMBAUT et Jean-Pierre VERHEGGEN (dir.), *Minorités dans la pensée. Colloque Idem II*, Paris, Payot, 1979, p. 82-91.
- MIRON, Gaston et Jacqueline ROYER-HEARN, « Une longue marche à l'amour », dans Richard MILLET (dir.), *Pour saluer Robert Marteau*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 37-40.
- MIRON, Gaston, Andrée FERRETTI et André GAULIN, « Deux siècles de discours indépendantiste », *Québec français*, n° 87, automne 1992, Sainte-Foy, p. 84-86.
- MIRON, Gaston, Jean LAROSE, André MAJOR et Jacques BRAULT, « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, XXXIX : 5 (233), octobre 1997, Montréal, p. 11-55. Voir « Numéros spéciaux et hommages ».
- MIRON, Gaston, Jean MORISSET, Gilles RHÉAUME, et Raoul ROY, « Notre identité canadienne, l'une des plus anciennes américanités », *La Revue indépendantiste*, n°s 12-15, printemps 1981, Montréal, p. 21-35. Repris dans Raoul ROY, *Peuple sans nom*, Montréal, Éditions du Franc-Canada, « Cahiers de la décolonisation du Franc-Canada », 1981, p. 21-35.
- PICOTTE, Jacques, « Rencontre avec Gaston Miron, anthro-poète », *Nouveau Monde*, V : 10, 15 juillet-15 août 1972, Montréal, p. 27-33.
- PORTUGAIS, Louis, « Gaston Miron, éditeur », *Estuaire*, n°s 9-10, décembre 1978, Québec, p. 77-79.
- ROY, Raoul, « Entrevue avec Gaston Miron », *La Revue indépendantiste*, n°s 8-10, automne 1979, Montréal, p. 22-34.
- ROYER, Jean, « Gaston Miron. Le poids de la création », *L'Action*, Québec, 18 avril 1970, p. 21. Repris dans *Pays intimes. Entretiens 1966-1976*, Montréal, Leméac, 1976, p. 68-77.
- , « Gaston Miron. L'identité », *Écrivains contemporains. Entretiens 1, 1976-1979*, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 100-104.
- , « Entretien avec Gaston Miron », *Estuaire*, n° 30, hiver 1984, Montréal, p. 74-80.
- TURCOTTE, Jean, « Rencontre avec Gaston Miron, poète », *Le Clairon de Saint-Hyacinthe*, 10 décembre 1969, Saint-Hyacinthe, p. 26.

V- ARTICLES ET COMPTES RENDUS DE L'ŒUVRE

a) Québec et Canada :

- ANONYME, « Gaston Miron », dans *Poètes québécois. Dossier de presse*, vol. 2, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, [n. p.]
- AQUIN, Hubert, « Lettre morte (à Gaston Miron) », *Liberté*, XXV : 6 (150), décembre 1983, Montréal, p. 4-6.
- BASILE, Jean, « Soixante lettres de Gaston Miron », *La Presse*, 2 décembre 1989, Montréal, p. K-2.
- BEAULIEU, Ivanhoé, « Miron sur la place publique », *Le Soleil*, 18 avril 1970, Québec, p. 46.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, « Gaston Miron : vivre dans la vigilance notre dignité réalisée », *Maintenant*, n° 102, janvier 1971, Montréal, p. 13-15.
- BELLEFEUILLE, Normand de, « Cris et rapailage de Miron », *La Presse*, 24 avril 1976, Montréal, p. D-3.
- BOUCHER, Denise, « Salut Miron ! Et ne dis plus que tu n'es pas poète... », *Perspectives*, n° 6, 10 février 1968, Montréal, p. 34.
- BRAULT, Jacques, « Gaston Miron, poète du quotidien », *Culture vivante*, n° 2, 1966, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, p. 6-8.
- CASSOU, Jean, « Miron : poésie de l'amertume », *La Presse*, 28 février 1976, Montréal, p. D-2.
- CORRIVEAU, Hugues, « L'écrivain et son ombre », *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, Montréal, p. 45.
- D'ALFONSO, Antonio, « Gaston Miron in Rome », *Poetry Canada Review*, VI : 4, été 1985, Toronto, p. 18.
- DANSEREAU, Estelle, « Gaston Miron. The Agonized Life », *Quarry*, XXX : 1, hiver 1981, Kingston, p. 79-82.
- DOSTIE, Gaëtan, « Courtepointes : Miron est publié malgré lui », *Le Jour*, 12 mars 1976, Montréal, p. 25 et 28.
- DUMONT, François, « Miron rapatrié », *Le Devoir*, 25-26 septembre 1993, Montréal, p. D-6.
- GAULIN, André, « (Amnésique) Miron, poète malgré lui » et « Le travail du texte, chez Miron », *Québec français*, n° 77, printemps 1990, Sainte-Foy, p. 74-77.
- HAMELIN, Jean, « Aux divers paliers de la poésie : Miron, W. Lemoine et Pierre Léger », *Le Devoir*, 28 septembre 1963, Montréal, p. 12.
- HUDON, Jean-Guy, « Les grands textes indépendantistes. Écrits, discours et manifestes québécois 1774-1992 de A. Ferretti et G. Miron », *Nuit blanche*, n° 52, juin-août 1993, Québec, p. 33.
- JONASSAINT, Jean, « Un double hommage à notre littérature », *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, Montréal, p. 46-47.
- MAHEU, Pierre, « Engueulez Miron ! », *Parti pris*, V : 5, février 1968, Montréal, p. 48-50.

- MARCOTTE, Gilles, « Trois nouveaux poètes : Olivier Marchand, Jean-Guy Pilon et Gaston Miron », *Le Devoir*, 12 septembre 1953, Montréal, p. 7.
- , « La Poésie », *Études françaises*, VII : 1, février 1971, Montréal, p. 103-106.
- , « Gaston Miron à bout portant », *L'Actualité*, XV : 1, janvier 1990, Montréal, p. 159.
- MARTEL, Réginald, « Deux témoins, deux acteurs », *La Presse*, 25 avril 1970, Montréal, p. 39.
- , « Gaston Miron, Prix Athanase-David. La poésie, première rencontre des mots », *La Presse*, 15 octobre 1983, Montréal, p. D-2.
- , « Semaine culturelle du Québec à Montpellier. Les Français n'étaient pas au rendez-vous », *La Presse*, 15 juin 1985, Montréal, p. E-3.
- , « Miron ailleurs, partout », *La Presse*, 22 juin 1985, Montréal, p. E-2.
- , « Notre littérature telle qu'elle est », *La Presse*, 27 janvier 1990, Montréal, p. K-3.
- MEZEI, Kathy, « Translations », *University of Toronto Quarterly*, LIV : 4, été 1985, Toronto, p. 383-399 (voir p. 395-396).
- MIROLLA, Michael, « Even the art of translation can't revive dated work », *The Gazette*, 2 mars 1985, Montréal, p. D-8.
- MORITZ, Albert, « The Agony and the Ecstasy », *Books in Canada*, X : 2, février 1981, Toronto, p. 16-17.
- NOLIN, Jacques, « Gaston Miron. *Courtepointes* », *Nos livres*, vol. VIII, janvier 1977, Montréal, p. 19.
- PIAZZA, François, « Gaston Miron, Prix Duvernay 1978. Trajectoire d'une culture », *Présent*, n° 2, avril 1978, Westmount, p. 43-44.
- POPOVIC, Pierre, « Adresses du poème », *Spirale*, n° 94, février 1990, Montréal, p. 4.
- ROBERTO, Eugène, « Miron poète », *Le Droit*, 7 février 1976, Ottawa, p. 18.
- ROUILLARD, Christian, « Les grands textes indépendantistes. Écrits, discours et manifestes québécois 1774-1992 de A. Ferretti et G. Miron », *Revue canadienne de science politique*, XXVII : 3, septembre 1994, Ottawa, p. 607-609.
- ROYER, Jean, « Un événement littéraire : la parution de *Courtepointes* de Gaston Miron », *Le Soleil*, 7 février 1976, Québec, p. C-1.
- , « Miron », *Le Devoir*, 16 juin 1984, Montréal, p. 21 et 31.
- , « Gaston Miron. "Je suis souverain de moi-même" », *Le Devoir*, 9 novembre 1985, Montréal, p. 23 et 26.
- , « Miron d'hier et d'aujourd'hui », *Le Devoir*, 21 octobre 1989, Montréal, p. D-3.
- SALLETTI, Robert, « Parole d'honneur », *Le Devoir*, 24 octobre 1992, Montréal, p. D-6.
- SANDERSON, Gertrude, « L'homme rapaillé de Gaston Miron », *Antigonish Review*, I : 3, automne 1970, Antigonish, p. 126-129.

b) Étranger :

- ANONYME, « Um nobel para a poesia do Quebec », *Jornal do Brasil*, 11 février 1978, Rio de Janeiro, p. 4.
- BEDNARSKI, Betty, « The Humiliations of Canadian French », *Times Literary Supplement*, 26 octobre 1973, Londres, p. 13-17.
- BOSQUET, Alain, « L'homme rapaillé de Gaston Miron », *Le Monde*, 3 octobre 1970, Paris, p. 17.
- , « Gaston Miron, le patron », *Le Monde*, 17 septembre 1976, Paris, p. 17.
- , « Forger son identité », *Le Monde*, 8 mai 1981, Paris, p. 21.
- BRAULT, Jacques, « Gaston Miron », *Europe*, n^{os} 478-479, février-mars 1969, Paris, p. 152-157.
- BRETON, Alain, « Gaston Miron : L'homme rapaillé », *Poésie 1*, n^o 95, janvier-février 1982, Paris, p. 115-118.
- CACCIA, Fulvio, « Québec express » [à propos d'Écrivains contemporains...], *Libération*, 4 janvier 1990.
- DANSEREAU, Estelle, « Écrivains contemporains du Québec », *Revue francophone de Louisiane*, V : 1, printemps 1990, Lafayette, p. 97-99.
- FAYE, Jean-Pierre, « Gaston Miron : un écrivain au pays de la " minorité-majoritaire " », *Les Nouvelles littéraires*, n^o 2792, 18-25 juin 1981, Paris, p. 41.
- GAUCHERON, Jacques, « Les grands textes indépendantistes... », *Europe*, n^{os} 772-773, août-septembre 1993, Paris, p. 217.
- GINIGER, Henry, « Gaston Miron, Poetic Voice of Quebec Nationalism », *New York Times*, 2 avril 1978, New York, p. 52.
- GROSJEAN, Jean, « L'homme rapaillé de Gaston Miron », *Nouvelle Revue française*, n^o 215, 1^{er} novembre 1970, Paris, p. 117.
- KRAVETZ, Marc, « Au pays de Gaston Miron », *Magazine littéraire*, n^o 176, septembre 1981, Paris, p. 36-37.
- LACÔTE, René, « Gaston Miron », *Les Lettres françaises*, 3 juin 1970, Paris, p. 8.
- , « Sur un colloque de poésie à l'Université de Montréal », *Les Lettres françaises*, 3 février 1971, Paris, p. 6.
- LAUDE, André, « L'homme rapaillé de Gaston Miron », *Les Nouvelles littéraires*, n^o 2787, 14-20 mai 1981, Paris, p. 5.
- MARCATO FALZONI, Franca, « Écrivains contemporains du Québec », *Studi francesi*, XXXVI : 1 (106), janvier-avril 1992, Turin, Rosenberg et Sellier, p. 187-188.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Gaston Miron, rebelle et passionné », *Quinzaine littéraire*, n^o 349, 1^{er}-15 juin 1981, Paris, p. 5.
- MOUSSONG, Lazlo, « Gastón Mirón : Conciencia de Quebec », *Excelsior*, 10-16 juin 1982, Mexico, p. A-4. Série de six articles.
- NOGUEZ, Dominique, « Gaston Miron du Québec », *Quinzaine littéraire*, n^o 110, 16-31 janvier 1971, p. 9.

- ROUSSELOT, Jean, « Gaston Miron », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2323, 3-10 avril 1972, Paris, p. 11.
- VIATTE, Auguste, « Gaston Miron », *Culture française*, n°s 1-2, 1981, Paris, p. 9-10.

VI- NUMÉROS SPÉCIAUX ET HOMMAGES

- BEAUSOLEIL, Claude, « La passion selon Gaston Miron », *Spirale*, n° 39, décembre 1983, Montréal, p. 15.
- , « Gaston Miron, poète », *Nuit blanche*, n° 66, printemps 1997, Québec, p. 6-7.
- BUSSIÈRES, Simone (dir.), *Les adieux du Québec à Gaston Miron*, Montréal, Guérin littérature, « Les grands destins », 1997, 220 p.
- CAYOUCETTE, Pierre, « “Un homme libre et souverain”. Miron le Magnifique n’est plus », *Le Devoir*, 16 décembre 1996, Montréal, p. A-1 et A-8.
- COLLECTIF, « Hommage à Gaston Miron », *Le Devoir*, 18 avril 1970, Montréal, p. 16. Textes de G.-André Vachon, Jean-Guy Pilon et Michel Beaulieu.
- , « Gaston Miron. L’homme rapaillé », *Forum*, IV : 31, 20 avril 1970, Montréal, p. 7. Témoignages de Louis Portugais, Jean-Guy Pilon, Pierre Maheu, H. Picotte, Claude Jasmin, Michèle Lalonde, André Belleau, Jacques Godbout, André Payette et Georges Dor.
- , « Gaston Miron », *Le Journal*, I : 21, 22 avril 1970, Trois-Rivières, p. 4-5. Textes de A. Guillemette, Gaston Bellemare, G. Boulet, Fr. Bruneau, A. Héroux, G. de Lafontaine, É. Duval, M. Saint-Pierre, Claude Fournier, A. Dionne, Clément Marchand, Pierre Châtillon et Gatien Lapointe.
- , *La Barre du jour. Document Miron*, n° 26, automne 1970, Outremont, p. 7-50. Textes de Michel Beaulieu, Jacques Brault, Roch Carrier, Bernard Dupriez, Douglas G. Jones, Normand Leroux, Laurent Mailhot, Gaston Miron, Dominique Noguez, Yves Préfontaine et Robert Soublière.
- , *Québec français. Dossier Miron*, n° 14, mars 1974, Sainte-Foy, p. 13-20. Textes de J.-M. Pépin et André Gaulin.
- , « Hommage à Gaston Miron », *Le Devoir*, 21-22 décembre 1996, Montréal, p. A-5 à A-9. Textes de Normand Thériault, Pierre Nepveu, Julos Beaucarne, Claude Beausoleil, Pierre Falardeau, Michel van Schendel, Jean Royer, Mona Latif-Ghattas, Louise Beaudoin, Jean-Pierre Duquette, Andrée Ferretti, Roland Giguère et Pierre Vadeboncoeur.
- , *Spirale. Gaston Miron, l’ouvreur du pays, 1928-1996*, n° 153, mars-avril 1997, Montréal, p. 3-4. Textes de Michaël La Chance, Jean-François Nadeau et Pierre Nepveu.
- , « Hommage », *Lettres québécoises*, n° 85, printemps 1997, Montréal, p. 5-8. Textes de André Vanasse, Jean Royer, Hugues Corriveau.

- , *Liberté. Hommage à Gaston Miron*, XXXIX : 5 (233), octobre 1997, Montréal, p. 3-101. Textes de Robert Marteau, Pierre Vadeboncoeur, Gaston Miron, Jean Larose, André Major, Jacques Brault, François Hébert, Dennis Lee, Suzanne Robert, Jacques Rancourt, F. J. Temple, Lise Harou, Marie-Andrée Lamontagne, Fernand Ouellette.
- , « Hommage à Gaston Miron », *Poésie*, n° 81, 1997, Paris, Belin, p. 23-59. Textes de Michel Deguy, J.-L. Trassard, Jacques Brault, François Hébert, Marie-Andrée Lamontagne, Robert Marteau, Richard Millet, Pierre Oster Soussouev, Pierre Ouellet et Jean Royer.
- , *Possibles. Penser avec Giguère et Miron*, XXI : 1, hiver 1997, Montréal, p. 7-84. Textes de Suzanne Jacob, Normand Baillargeon, Roland Giguère, G. Amsellem, Jean Royer, Bruno Roy et J.-L. Gouin.
- GAULIN, André, « Un homme nous a (re)gardés, un homme de merci », *Québec français*, n° 105, printemps 1997, Sainte-Foy, p. 88-89.
- GODIN, Gérald, « Mon ami Gaston », *Québec-Presse*, 7 mars 1971, Montréal, p. A-17.
- KATTAN, Naïm, « Les réticences de l'auteur », *Le Devoir*, 28-29 décembre 1996, Montréal, p. D-1 et D-2.
- MIRON, Gaston, « Tombeau de Miron », *Liberté*, XXV : 1 (145), février 1983, Montréal, p. 64. Ce texte est un pastiche de Gaston Miron.
- MIRON, Gaston et Jacques LEFEBVRE, « Gaston Miron : Prix Molson du Conseil des Arts », *Lettres québécoises*, n° 41, printemps 1986, p. 8-9. Allocutions respectives de Jacques Lefebvre et de Gaston Miron.
- MIRON, Gaston et Jean-Guy PILON, « Médaille de l'Académie canadienne-française », *Écrits du Canada français*, n° 73, 1991, Montréal, p. 115-119. Allocutions respectives de Jean-Guy Pilon et de Gaston Miron.
- MORIN, Rosaire, « Gaston Miron, le poète », *L'Action nationale*, LXXXVII : 1, janvier 1997, Montréal, p. 130-131.
- NADEAU, Jean-François, « Hommage à Gaston Miron. Morsure à l'âme », *L'Action nationale*, LXXXVII : 2, février 1997, p. 49-51. Repris dans *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 3.
- OUELLETTE, Fernand, « Figure de Gaston Miron », dans *Figures intérieures*, Montréal, Leméac, « L'écritoire », 1997, p. 79-84.
- ROYER, Jean (dir.), *L'Action nationale. Miron le magnifique*, LXXXVII : 9, septembre 1997, Montréal, p. 153-311. Textes de 36 auteurs.
- TARRAB, Gilbert, « Jean-Pierre Faye, Gaston Miron et la souveraineté », *La Presse*, 2 novembre 1974, Montréal, p. E-4. Repris dans *Le sens de l'événement*, Montréal, Nouvelle optique, « Matériaux », 1980, p. 127-131.
- TREMBLAY, Odile, « Une voix et une stature », *Le Devoir*, 16 décembre 1996, Montréal, p. A-1 et A-8.

VALLIÈRES, Pierre, «[Gaston Miron]», dans *Nègres blancs d'Amérique. Auto-biographie précoce d'un «terroriste» québécois*, nouv. éd. rev. et augm., Montréal, Parti pris, «Aspects», 1969 [1968], p. 202-206.

VII- ÉTUDES

AGUIAR, Flávio, «Noir sur blanc. Présentation de trois poètes québécois : Saint-Denys-Garneau, Gaston Miron et Pierre Nepveu», *Études littéraires*, XVI : 2, août 1983, p. 203-222.

———, «La marche à la poésie. Étude comparative de poèmes de Gaston Miron et de Carlos Drummond de Andrade», dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Montréal, XYZ éditeur, «Théorie et littérature», 1994, p. 205-217.

AUDET, Noël, «Langage poétique : écart ou errance du sens», *Voix et images*, III : 3, avril 1978, Montréal, p. 459-466.

BEAVER, John, «Gaston Miron», dans Michael BISHOP (dir.), *The Language of Poetry: Crisis and Solution. Studies in Modern Poetry of French Expression, 1945 to the Present*, Amsterdam, Rodopi, «Degré second», 1980, p. 229-254.

BÉLANGER, Georges, «L'homme rapaillé : thème du pays», *Revue de l'Université laurentienne*, V : 2, février 1973, Sudbury, p. 103-112.

BÉLANGER, Yrénée, *Chronologie de Gaston Miron (1926-1983)*, Montréal, Centre de documentation des études québécoises — Université de Montréal, «Rapports de recherche», 1987, 80 p.

BOLDUC, Yves, «Lectures des *Premiers poèmes* de Gaston Miron», *Co-incidences*, IV : 1, janvier-février 1974, Ottawa, p. 5-22.

BONENFANT, Joseph, «L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys-Garneau et de Miron», *Voix et images du pays*, n° 6, 1973, Montréal, p. 51-63.

———, «Gaston Miron et l'identité du Québec», *The American Review of Canadian Studies*, IV : 2, automne 1974, Washington, p. 46-54. Repris dans *Le Jour*, 7 décembre 1974, Montréal, p. 16.

———, «Pour une lecture pragmatique de la poésie», *Études littéraires*, XXV : 1-2, été-automne 1992, Québec, p. 65-82.

BONENFANT, Pierre, «Théorie des générateurs de Jean Ricardou : essai d'application au poème "Les siècles de l'hiver" de Gaston Miron», *La Barre du jour*, n°s 39-41, printemps-été 1973, Outremont, p. 26-35.

BOUCHER, Jean-Pierre, «Libre comme... Québec. *Le Damned Canuck* de Gaston Miron», dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec/Littérature», 1977, p. 123-138.

BRAULT, Jacques, «Miron le magnifique», dans COLLECTIF, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Conférences J.-A. de Sève», 1969, p. 141-180. Repris dans *Chemin faisant*,

- Montréal, La Presse, «Échanges», 1975, p. 19-48; réédition: Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 21-55.
- , «L'envers du mépris», dans *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, «Échanges», 1975, p. 81-86. Réédition: Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1994, p. 101-107 (texte paru dans *La Barre du jour*, n° 26, octobre 1970; voir «Numéros spéciaux et hommages»).
- , «Sur la langue des poètes: Villon et Miron», *Liberté*, XX: 1 (115), janvier-février 1978, Montréal, p. 23-44. Repris dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1989, p. 167-186.
- CAMBRON, Micheline, «L'homme rapaillé», dans *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, «Essais littéraires», 1989, p. 150-161.
- CIMON, Renée, «Chronologie de Gaston Miron» et «Bibliographie sommaire», dans Gaston MIRON, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Prix de la revue *Études françaises*», 1970, p. 153-167.
- CLOUTIER, Cécile, «Gaston Miron: pivot de la poésie québécoise», *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes*, XXXII: 1, octobre 1975, Welland, p. 6-9.
- DOMINGUEZ, Muriel F., «From Exile to Appartenance: The Poetry of Gaston Miron Reexamined», *French Review*, LXVII: 6, mai 1994, Champaign, p. 1013-1023.
- DUPRÉ, Louise, «De la lettre au poème. La correspondance Gaston Miron-Claude Haeflery», dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Les facultés des lettres. Recherches récentes sur l'épistolaire français et québécois*, Montréal, Centre universitaire pour la sociopoétique de l'épistolaire et des correspondances — Université de Montréal, 1993, p. 229-241.
- FABI, Thérèse, «Miron le libérateur. Étude lexicale de trois poèmes de "La vie agonique"», *L'Action nationale*, LXIV: 2, octobre 1974, Montréal, p. 179-192.
- FILTEAU, Claude, *L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal/Paris, Trécarré/Pédagogie moderne-Bordas, «Lectoguide», 1984, 127 p.
- , «Le discours épique chez Miron», *Présence francophone*, n° 31, 1987, Sherbrooke, p. 87-98.
- , «Langue et culture — un espace de liberté», dans AUPELF, British Council et Goethe Institut (dir.), *Interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachenlernen/Culture and Language Learning/Communication interculturelle et apprentissage des langues*, Paris, Didier Érudition, «Triangle», 1988, p. 93-101.
- , «Gaston Miron», dans Yannick GASQUY-RESCH (dir.), *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, «Universités francophones», 1994, p. 137-143.

- FISSETTE, Jean, « Gaston Miron : les paradoxes de l'écriture poétique, les dénégations, la lucidité », *Voix et images*, XVI : 1 (46), automne 1990, Montréal, p. 146-149.
- FORSYTH, Louise H., « "Document Miron" : Response of *La Nouvelle Écriture* to the October Crisis », *Québec Studies*, n° 11, automne-hiver 1990-1991, Bowling Green, p. 17-28.
- GAULIN, André, « Deux poètes québécois entre l'aliénation et l'identité : Émile Nelligan et Gaston Miron », *Französisch heute*, XVII : 1, mars 1986, Frankfurt am Main, p. 59-67.
- , « Les poètes au pouvoir », dans Gilles DORION, Franz-Joseph MEIBNER, János RIESZ et Ulf WIELANDT (dir.), *Le français aujourd'hui / Französisch heute. Une langue à comprendre. Mélanges offerts à Jürgen Olbert*, Frankfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg, 1992, p. 332-340.
- GAUVIN, Lise, « Miron », dans « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Lignes québécoises », 1975, p. 42-46.
- GRANDPRÉ, Chantal de, « Gaston Miron : le rythme, le sens, le sujet », *Voix et images*, X : 3, printemps 1985, Montréal, p. 126-136.
- , « Gaston Miron lu de France », *French Review*, LIX : 6, mai 1986, Champaign, p. 903-910.
- HAECK, Philippe, « Le messianisme québécois ou Ceci est une fiction », dans *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB, 1979, p. 255-278.
- HESBOIS, Laure, « Gaston Miron : à bout portant », *Voix et images*, IV : 1, septembre 1978, Montréal, p. 39-49.
- JANNINI, Pasquale A., « "La Barre du jour" e il "Document Miron" », dans Liano PETRONI (dir.), *Letteratura francofona del Canada. Atti del IV convegno internazionale dell'Associazione italiana di studi canadesi tenutosi a Messina dal 25 al 28 marzo 1981*, Bologne, CLUEB, « Quaderni di francofonia », 1982, p. 145-150.
- LAROCQUE, Hubert, « L'octobre de Gaston Miron », *Incidences*, I : 1-3, janvier-décembre 1977, Ottawa, p. 106-120.
- LEMAIRE, Michel, « La métrique de Gaston Miron », *Voix et images*, XV : 3 (45), printemps 1990, Montréal, p. 396-423.
- MAILHOT, Laurent, « L'octobre du Québécois », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 71-76.
- MARCOTTE, Gilles, « Gaston Miron », dans *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 179-184.
- MARTA, Jan, « Signifiants de l'identité ortho-(a)gonale : vers une nouvelle sémiotique de la subjectivité », *Semiotica*, CXV : 1-2, 1997, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, p. 101-119.
- MARTEAU, Robert, « Miron : de plus en plus magnifique », *Esprit*, XXXVIII : 7-8 (394), juillet-août 1970, Paris, p. 292-299.

- MAUGEY, Auxel, « Gaston Miron et Aimé Césaire, poètes de la liberté humaine », dans Jean-Éthier BLAIS (dir.), *Littératures. Mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150^e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 235-247.
- , « Gaston Miron », dans *Poésie et société au Québec (1937-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vies des lettres canadiennes », 1972, p. 171-183. Repris dans *La poésie moderne québécoise 1937-1970. Poésie et société au Québec 1970-1989*, Montréal, Humanitas, « Nouvelle optique », 1989, p. 171-183.
- MOISAN, Clément, « Gaston Miron/Raymond Souster », dans *Poésie des frontières. Étude comparée des poésies canadienne et québécoise*, La Salle, HMH, « Constantes », 1979, p. 151-166.
- MONTBERTRAND, Gérard, « L'homme rapaillé de Gaston Miron : réduction et expansion », *Romance Notes*, XXVI : 1, automne 1985, Chapel Hill, p. 12-17.
- , « Saignement du temps dans L'homme rapaillé de Gaston Miron », *French Review*, LXII : 2, décembre 1988, Champaign, p. 283-291.
- MOSSETTO CAMPRA, Anna Paola, « Gaston Miron, l'« Animateur » », dans Giuseppe BELLINI, Claudio GORLIER et Sergio ZOPPI (dir.), *Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee*, vol. 2, Rome, Bulzoni, 1986, p. 113-121.
- MOUNIN, Georges, « Gaston Miron vu de loin », *Liberté*, XX : 2 (116), mars-avril 1978, Montréal, p. 79-87. Repris dans *Camarade poète*, tome 1, Paris, Galilée/Oswald, « Écritures/figures », p. 153-162.
- NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1979, 292 p.
- NOVELLI, Novella, « Miron. Dall'« Hexagone » all'« Homme rapaillé » », *Micromegas*, VIII : 2-3, mai-décembre 1981, Rome, p. 115-120.
- PELLERIN, Gilles, « Enfin, l'homme rapaillé », dans *Récits d'une passion. Florilège du français au Québec*, Québec, L'instant même, 1997, p. 135-146.
- PELLETIER, Mario, « Miron, poète malgré lui », *Écrits du Canada français*, n° 69, 1990, Montréal, p. 113-119.
- PELOSSE, Cécile, « Miron, compagnon de la libération du Québec », *Itinéraires*, n° 1, juin 1976, Villetaneuse, p. 14-20.
- PLOURDE, Marc, « On Translating Miron », dans Ken NORRIS et Peter VAN TOORN (dir.), *The Insecurity of Art: Essays on Poetics*, Montréal, Véhicule Press, 1982, p. 108-114. Repris dans Gaston MIRON, *Embers and Earth*, Montréal, Guernica, 1984, p. 113-122. Voir « Traductions ».
- POPOVIC, Pierre, « Le Miron de La galette », dans *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, « L'univers des discours », 1992, p. 225-232.

- , « Note provisoire sur une loquèle inachevée (*L'homme rapaillé* de Gaston Miron) », *Voix et images*, XXI : 3 (63), printemps 1996, Montréal, p. 507-517.
- RENS, Jean-Guy, « Le cœur étoilé. *L'homme rapaillé* par Gaston Miron », *La Revue de belles-lettres*, XCV : 3-4, 1971, Genève, p. 65-73.
- ROBERTO, Eugène, « Le couple dans la *Courtepointe 5* de Gaston Miron », *Incidences*, I : 1-3, janvier-décembre 1977, Ottawa, p. 100-105.
- , « Courtepointes », *Incidences*, II-III : 1, janvier-avril 1979, Ottawa, p. 55-57.
- , *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », 1979, 169 p.
- ROSADONI, Danièle, « Le forcené magnifique. Gaston Miron, poète québécois », dans COLLECTIF, *Actes du 5^e congrès des romanistes scandinaves*, Turku : Turun Yliopisto, « Annales Universitatis Turkuensis », 1973, p. 161-176.
- TROTTIER, André, « Miron, épistolier : éthique et esthétiques d'une chronique du non-poème », dans COLLECTIF, *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 103-114.
- VACHER, Laurent-Michel, « Écrire, rassembler, aimer, ou l'espérance de Gaston Miron », *Critère*, n° 3, janvier 1971, Montréal, p. 93-104.
- VACHON, G.-André, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans GASTON MIRON, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 133-149.
- YERGEAU, Robert, « Gaston Miron : auctoritas et illusio », dans *À tout prix. Les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 83-115.
- ZOPPI, Sergio, « La "marche à Miron" », dans LIANO PETRONI (dir.), *Letteratura francofona del Canada. Atti del IV convegno internazionale dell'Associazione italiana di studi canadesi tenutosi a Messina dal 25 al 28 marzo 1981*, Bologne, CLUEB, « Quaderni di francofonia », 1982, p. 151-159.

VIII- THÈSES

- BÉLANGER, Yrénée, *Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche*, 4 vol., Université de Montréal, 1985, 1180 p.
- DALLARD, Sylvie, *Trois poètes québécois exemplaires (1940-1970)*, Université Laval, 1977, 292 p.
- GRANDPRÉ, Chantal de, *La poétique de Miron*, Université de Paris VIII, 1982, 300 p.
- LAROCQUE, Hubert, *L'imaginaire dans L'homme rapaillé et Courtepointes de Gaston Miron*, Université d'Ottawa, 1982, 785 p.

MARTA, Jan, *La métaphore et la transformation sociale chez Gaston Miron, Aimé Césaire et Pablo Neruda*, Université de Nice, 1981, 331 p.

PELOSSE, Cécile, *La recherche du pays dans la poésie québécoise de 1945 à 1970*, Université de Montréal, 1974, 473 p.

IX- FILMOGRAPHIE

La nuit de la poésie. 27 mars 1970, réalisation de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, Montréal, Office national du film du Canada, 1970, 112 min.

Gaston Miron, réalisation de Roger Frappier, Montréal, Office du film du Québec, 1971, 55 min.

Gaston Miron, réalisation de [n.d.], Toronto, Université de Toronto, [1974?], 49 min.

Gaston Miron, réalisation de Jean-Claude Labrecque, Montréal, Office national du film du Canada, 1977, 6 min. Extrait de *La nuit de la poésie. 27 mars 1970*.

Le solstice de la poésie québécoise. Le pays rapaillé, réalisation de Gaëtan Dostie, Montréal, Média-Teg/Musée d'art contemporain de Montréal, 1977, 55 min.

Poets Read Their Work. Quebecois Robert Marteau and Gaston Miron, réalisation de Brian Byrnes, Stony Brook, Stony Brook University, «Stony Brook Visiting Poets Series», 1978, [n.d.] min.

La nuit de la poésie. 28 mars 1980, réalisation de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, Montréal, Office national du film du Canada, 1980, 115 min.

Paroles du Québec, réalisation de Jean-Claude Labrecque, Montréal, Radio-Québec, 1980, 88 min.

Apostrophes, animation de Bernard Pivot, réalisation de Jean-Luc Léridon, Paris, Antenne 2, 1^{er} mai 1981, [n.d.] min. Invités : Gaston Miron, M.-Cl. Bancquart, A. Breton, Tr. Cabral, Marcelin Pleynet et Robert Sabatier.

Gaston Miron : le haut parleur, réalisation de Claude Godbout, Montréal, Productions Prisma, «Profession écrivain», 1983, 26 min.

Cedric May Interviews Marie-Claire Blais and Gaston Miron, réalisation de Paul Morby, Birmingham, University of Birmingham, 1983/1986, 96 min.

Gaston Miron ou l'opacité du réel, réalisation de [n.d.], Paris, Maison de la Poésie/Services culturels de la Ville de Paris, 1984, 21 min.

Gaston Miron (les outils du poète), réalisation de André Gladu, Montréal, Productions du Lundi matin, 1994, 52 min.

La marche à l'amour, réalisation de Serge Gagné et Jean Gagné, Montréal, Productions Cocagne, 1996, 85 min.

Gaston Miron. Un portrait rapaillé, réalisation de Dominique Gallet et Mona Makki, Paris, Productions [n.d.], série «Écrivains francophones», 1997, 26 min.

X- DISCOGRAPHIE

MIRON, Gaston et Gérald GODIN, *L'  me du Canada français*, disque vinyle, Paris, Productions Réalisations sonores, coll. « L'  me de... », 1967, [n.d.] min.

MIRON, Gaston, *La marche à l'amour*, livre-cassette, Paris, Artalect, 1990, 52 min.

MIRON, Gaston, Bernard BUISSON et Pierre SAINT-JAK, *La marche à l'amour*, disque compact, Montréal, Productions d'Huault, 1995, 73 min.

MIRON, Gaston, Nathalie LESSARD et LES TÊTES DE CONTRE, *Gaston Miron, tout un chacun*, disque compact, Montréal, Productions Terra firma / l'Hexagone, 1998, 65 min.

Collaborateurs

Ce numéro a été préparé par Claude Filteau, Dominique Noguez et Lise Gauvin

Flávio AGUIAR

Professeur de littérature à l'Université de São Paulo (USP), poète, auteur de nouvelles, spécialiste en théâtre, il est le directeur du centre de recherche Angel Rama sur les littératures d'Amérique latine. Il a fait paraître à São Paulo, en 1994, *O homen restolhado*, sa traduction en langue portugaise de *L'homme rapaillé* de Gaston Miron.

Marie-Andrée BEAUDET

Professeure au Département des littératures de l'Université Laval, Marie-Andrée Beaudet est également attachée au Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Elle a publié *L'ironie de la forme. Essai sur L'élan d'Amérique d'André Langevin* (1986), *Langue et littérature au Québec 1815-1914* (1991) et *Charles ab der Halden. Portrait d'un inconnu* (1992). Elle collabore au projet *La vie littéraire au Québec*, dont le quatrième tome est à paraître.

Jacques BRAULT

Poète, essayiste, médiéviste de formation, Jacques Brault a été durant de nombreuses années professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Il a publié de nombreux recueils dont *Moments fragiles* (Le Noroît, 1985), *Il n'y a plus de chemin* (Le Noroît/La Table rase, 1990), *Au bras des ombres* (Le Noroît, 1997) ainsi que des essais dont *La Poussière du chemin* (Boréal, 1988) et *Au fond du jardin* (Le Noroît, 1996).

André BROCHU

Professeur honoraire à l'Université de Montréal, André Brochu est poète, romancier et critique littéraire. Au fil des ans, il a publié plus de vingt-cinq ouvrages, dont *La visée critique*, essai (Prix Gabrielle-Roy, 1986), *La croix du Nord*, récit (Prix du Gouverneur général, 1991), *La vie aux trousses*, roman (Grand Prix littéraire du *Journal de Montréal*, 1993), *Delà*, poésie (Grand Prix du Festival international de poésie, 1995), *Le maître rêveur*, roman (1996) et *Une étude de Bonheur d'occasion*, essai (1998).

Nicole BROSSARD

Poète, romancière, essayiste, Nicole Brossard est associée à l'avant-garde poétique et au féminisme. Elle a participé à la fondation de la revue *La Barre du jour* (1965-1975) qui deviendra *La Nouvelle Barre du jour* en 1977. Parmi ses plus récents ouvrages, citons deux romans : *Le désert mauve* (l'Hexagone, 1987) et *Baroque d'aube* (l'Hexagone, 1995), ainsi qu'un recueil de poèmes, *Installations (avec ou sans pronoms)* (Écrits des Forges, 1999).

Marc André BROUILLETTE

Étudiant au doctorat à l'Université de Montréal et à l'Université Paris-III, il prépare une thèse qui s'intitule *Phénoménologie de l'espace dans la poésie contemporaine*. Il a publié des articles dans diverses revues et deux recueils de poésie aux Éditions du Noroît, *Les champs marins* (1991) et *Carnets de brigançe* (1994) qui a mérité le prix Desjardins 1995 (catégorie Poésie).

Paul CHAMBERLAND

Cofondateur de la revue *Parti pris*, Paul Chamberland est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Parmi ses nombreux livres, quelques titres : *Terre Québec*, *Demain les dieux naîtront*, *Extrême survivance*, *extrême poésie*, *Aux compagnons chercheurs*, *Un livre de morale*, *Le multiple événement terrestre*, *Dans la proximité des choses*, *Le froid coupant du dehors*.

Sylvestre CLANCIER

Auteur d'un essai sur Freud (Erès, 1998) et d'un ouvrage de politique-fiction, *Le testament de Mao* (Éditions J. P. Delville, 1976), Sylvestre Clancier a surtout publié des poèmes et des fantaisies en prose. Parmi ses recueils : *L'herbier en feu* et *Enfrance* (Proverbe, 1994), *Végétal et surnois*, avec des dessins de Sarah Wiame (Cepheides, 1996), *Le présent composé* (Écrits des Forges [Québec] et Proverbe, 1996), *Zeppo et Télégrammes du ciel* (Cepheides, 1997). Il est membre fondateur et secrétaire de l'association « Les amis de Gaston Miron ».

René DEROUIN

Artiste en arts visuels, il a organisé, à la Fondation qui porte son nom, les événements *Les Territoires rapaillés* (1995), *Intégration aux lieux* (1996) et *Sonorité des lieux* (1997). Il a aussi publié, aux Éditions de l'Hexagone, *L'espace et la densité* (1993), *Ressac* (1996), et *Paradiso, dualité du baroque* (1998). En 1999, le Musée des Beaux-Arts de Montréal consacre une rétrospective à son œuvre intitulée : *Frontières/Frontiers/Fronteras*.

François DUMONT

Professeur au Département des littératures de l'Université Laval et membre du Centre de recherche en littérature québécoise (Crelq), François Dumont a publié plusieurs études sur la littérature québécoise, dont *Usages de la poésie* (Presses de l'Université Laval, 1993). Il s'intéresse au domaine de la poétique des genres littéraires et prépare actuellement un livre sur l'essai.

Claude FILTEAU

Professeur à l'Université de Limoges depuis 1995, Claude Filteau a d'abord enseigné à l'Université de Sherbrooke puis à l'Université de Paris-Nord. Il a publié, en 1984, un essai sur Miron et aux Éditions de l'Hexagone un livre sur la poésie québécoise intitulé *Poétiques de la modernité*. Il est actuellement responsable scientifique de l'Université de la Francophonie au sein de l'Université de Limoges et directeur du Centre de recherches sur les littératures populaires de cette université.

Lise GAUVIN

Professeure au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, elle dirige la revue *Études françaises* depuis 1994. Publications récentes : *Giraudoux et l'écriture palimpseste* (dir., Paragraphes, 1996), « L'écrivain et ses langues », numéro spécial de la revue *Littérature* (Larousse, 1996), *À une enfant d'un autre siècle* (Leméac, 1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (Karthala, 1997, prix France-Québec), *Écrivains contemporains du Québec* (avec Gaston Miron, Seghers, 1989 ; l'Hexagone/Typo, 1998), *Nouvelles d'Amérique* (co-dir., l'Hexagone, 1998).

André GERVAIS

Professeur au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du comité de rédaction de *Tangence*, il a publié *Sas* (Montréal, Triptyque, 1994) et *Petit Glossaire des termes en «texte»* (Minard, «Archives des lettres modernes, études de critique et d'histoire littéraire», 1998). Il a aussi préparé l'édition de quelques livres de Gérald Godin (de *Cantouques & Cie*, poèmes, Montréal, l'Hexagone, 1991 à *Tendres et emportés*, récits et nouvelles, Outremont, Lanctôt, 1997) et de Gilbert Langevin (*La voix que j'ai*, paroles de chansons, Montréal, VLB, 1997).

Roland GIGUÈRE

Poète, peintre, graveur, éditeur, Roland Giguère a été l'un des proches collaborateurs de Gaston Miron aux Éditions de l'Hexagone. Son recueil *L'âge de la parole* (1965) est l'un des textes emblématiques de la modernité québécoise. Il a également publié *Forêt vierge folle* (l'Hexagone, 1978), *Temps et lieux* (l'Hexagone, 1988), *Illuminures* (l'Hexagone, 1997), *Mines de plomb*, poésie et dessins (Éditions du Silence, 1997).

Édouard GLISSANT

Poète, essayiste et romancier martiniquais, Édouard Glissant est professeur au Graduate Center de CUNY (City University of New York) et vice-président du Parlement international des écrivains. Parmi ses essais, mentionnons *Soleil de la conscience*, *L'intention poétique*, *Le discours antillais*, *Poétique de la relation*, *Traité du Tout-Monde*, *Faulkner-Mississippi* et *Introduction à une poétique du divers*, qui lui a valu en 1995 le Prix de la revue *Études françaises*. Il obtient en 1958 le prix Renaudot pour son roman *La lézarde* qui fut suivi de plusieurs autres, dont *Le quatrième siècle*, *Malemort* et *Tout-Monde*. Il vient de préfacer la nouvelle édition de *L'homme rapaillé* de Miron aux éditions Gallimard en 1998.

Paul-Marie LAPOINTE

Poète, Paul-Marie Lapointe poursuit, depuis 1948, une œuvre qui s'est imposée au Québec et à l'étranger. Parmi ses ouvrages : *Le vierge incendié* ([1948], Typo, 1998), *Tableaux de l'amoureuse* suivi de *Une. Unique. Art égyptien. Voyages et autres poèmes* (l'Hexagone, 1974), *écRiturEs* (L'Obsidienne, 1980) et *Le sacre* (l'Hexagone, 1998).

Jean MARCEL

Jean Marcel est professeur de littérature médiévale à l'Université Laval. Il a écrit et publié des essais (*Pensées, passions et proses*, *Fractions I et II*), des romans (*Triptyque des temps perdus*), et des traductions (*La chanson de Roland*).

Gilles MARCOTTE

Professeur émérite au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la littérature québécoise, notamment *Le roman à l'imparfait* (Typo, 1989), *Littérature et circonstances* (l'Hexagone, 1989) et *Écrire à Montréal* (Boréal, 1997). Il a collaboré récemment avec Roger Rolland à l'édition d'un livre intitulé *Jean Le Moyne. Une parole véhémence* (Fides, 1997). Romancier et nouvelliste, il vient de faire paraître *La mort de Maurice Duplessis et autres récits* (Boréal, 1999).

Henri MESCHONNIC

Poète, traducteur de la Bible, professeur de linguistique à l'Université Paris-VIII, Henri Meschonnic travaille sur la théorie du langage et de la traduction. Ses publications dans le domaine de l'essai sont : *Pour la poétique*, I-V (Gallimard, 1970-78), *Le signe et le poème* (Gallimard, 1975), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Verdier, 1982), *Les états de la poétique* (PUF, 1985), *Modernité modernité* (Verdier, 1988), *Le langage Heidegger* (PUF, 1990), *La rime et la vie* (Verdier, 1990), *Des mots et des mondes* (Hatier, 1991), *Politique du rythme, politique du sujet* (Verdier, 1995), *De la langue française* (Hachette, 1997), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, en collaboration avec Gérard Dessons (Dunod, 1998).

Pierre NEPVEU

Professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, où il a dirigé le Centre d'études québécoises, il est l'auteur, avec Laurent Mailhot, d'une anthologie, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, de deux romans, de plusieurs recueils de poèmes et de livres d'essais consacrés surtout à la littérature québécoise, dont *L'écologie du réel*, paru en 1988. Ses deux derniers ouvrages, *Romans-fleuves* (poèmes) et *Intérieurs du Nouveau Monde* (essais sur les littératures du Québec et des Amériques), parus en 1997 et 1998, lui ont mérité des Prix du Gouverneur général.

Dominique NOGUEZ

Normalien et philosophe spécialisé en esthétique de la littérature et du cinéma, il a écrit des romans (*Les derniers jours du monde*, 1991; *Amour noir*, prix Femina 1997), des essais (*La colonisation douce*, 1991; *Tombeau pour la littérature*, 1991) et des « études plus ou moins savantes » (*Les trois Rimbaud*, 1986; *Sémiologie du parapluie et autres textes*, 1990). Il vient de publier, chez Zulma, *Cadeaux de Noël*, recueil d'historiettes et de maximes. Il préside l'association « Les amis de Gaston Miron », association créée à Paris le 9 octobre 1997.

Pierre OUELLET

Professeur à l'Université du Québec à Montréal, il a publié de nombreuses études sur la perception esthétique et discursive, regroupées dans *Voir et savoir* (Balzac, 1992), *Ombres convives* (Le Noroît, 1997) et *Poétique du regard* (Nota Bene, PULIM, 1999). Il a aussi dirigé l'ouvrage collectif *Action, passion, cognition* (Nuit blanche, 1997) et présenté une édition des œuvres poétiques de Jean-Aubert Loranger (La Différence, 1993). Écrivain, il a publié plusieurs livres de poésie, des nouvelles et deux romans, dont *Légende dorée* (L'Instant même, 1997, Prix Ringuet de l'Académie des Lettres du Québec).

Jean ROYER

Poète, chroniqueur littéraire, Jean Royer a été directeur des pages culturelles du *Devoir* de 1984 à 1991. Il est également président de la Rencontre québécoise internationale des écrivains. Il a publié des anthologies de la poésie québécoise et une série d'entretiens avec des écrivains québécois contemporains. Il a également publié : *Le lien de la terre*, poésie (Écrits des Forges, 1992) et *La main ouverte*, récits (l'Hexagone, 1996).

France THÉORET

Poète, romancière, essayiste, France Théoret a enseigné la littérature durant plusieurs années au collège Ahuntsic (Montréal). Elle a été cofondatrice du journal des femmes, *Les Têtes de pioche* (1976) et de la revue *Spirale* (1979). Elle a publié, ces dernières années, *Étrangeté, l'étreinte*, poésie (l'Hexagone, 1992), *Journal pour mémoire* (l'Hexagone, 1993) et un roman, *Laurence* (Les Herbes rouges, 1996).

Michel VAN SCHENDEL

Professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Michel van Schendel est poète, critique, essayiste, traducteur. Il a publié, notamment, *Rebonds critiques I et II. Questions de littérature* (l'Hexagone, 1992, 1993), *Jousse ou la traversée des Amériques*, récit (l'Hexagone, 1996) et *Bitumes* (l'Hexagone, 1998).

Résumés

Dominique Noguez

LE POÈTE EN SOUFFRANCE

L'expression « en souffrance », utilisée par Miron dans certains de ses vers, peut désigner, en un sens, toute sa poésie — poésie « empêchée », qui théorise son empêchement. D'où les éléments de « non-poème » qui, loin d'être la part blette, inaboutie, honteuse de cette poésie en gestation, en sont la meilleure part, son vrai ton personnel, ce en quoi il a fait bouger *performativement* le concept même de poésie.

The expression « en souffrance », used by Miron in some of his verses, can designate, in a sense, all his poetry — an embarrassed poetry in which embarrassment is theorized. For this reason, the « non-poem » elements, that are not the sign of a shameful and unfinished poetry but the greater part of it, constitute the real personal tone of an always evolving work and show how the concept of poetry can be interpreted again.

Jean Marcel

RUTEBEUF ET MIRON : CONTEMPORAINS ? L'AMOUR EST MORTE

Miron a invoqué les diverses ressemblances entre son propre destin et celui du poète Rutebeuf (XIII^e siècle). Il est montré ici que ces ressemblances ne sont pas là où il le croyait.

Miron wrote that the French medieval poet Rutebeuf (XIIIth century) had a social and poetical destiny similar to his own. It is shown here that the similarities are not where Miron thought they were.

Paul Chamberland

« LE POÈME REFAIT L'HOMME »

Bien que, à l'évidence, il ne soit en rien fondé de dissocier le poète du militant, la force d'entraînement d'une *doxa* mironienne peut avoir pour conséquence, à la lecture de l'œuvre, de substituer subrepticement le second au premier. Mais il y a lieu, grâce au relevé et à l'interprétation des phénomènes énonciatifs inscrits à même l'énoncé poétique, de mettre en lumière les « postures » du sujet comme étant celles d'un « marcheur ». Prenant appui sur ces résultats, il est alors possible de dégager le caractère proprement éthique du sujet (et de ses « valeurs »). Ainsi parvient-on à discerner dans l'œuvre de Miron une politique spécifique du poème.

Even if nothing allows us to separate the poet from the militant, the powerful drive of a « mironian » doxa can, as a result, in the reading process, surreptitiously substitute the second to the first. But, thanks to the survey and interpretation of the enunciative phenomena to be found in the poetical narrative, it is possible to point to the « postures » of the subject as those of a « walker ». Taking advantage of these results, it becomes possible to distinguish the distinctly ethical character of the subject (and of his « values »). That's how we eventually discover the specific politics of the poem in Miron's work.

Pierre Ouellet

FRACAS : L'EMPORTEMENT MIRONNIEN

Deux passions essentielles traversent l'univers poétique de Gaston Miron : l'*enthousiasme* et la *colère*, considérées par Kant comme deux passions esthétiques, irréductibles au seul sentiment et de nature psychologique. Nous

étudierons l'expression de ces deux passions à travers le motif de la « tête », omniprésent dans l'œuvre, comme métaphore de l'élan et métonymie de l'entêtement colérique. Il en ressortira que l'œuvre de Miron, proprement « agonique », est le fait d'une tension constante entre ces deux forces passionnelles, qui lui donnent à la fois son mouvement et son intensité émotive.

Two essential passions run through Gaston Miron's poetical universe: enthusiasm and anger, seen by Kant as two aesthetic passions, irreducible to sentiment alone and of a psychological nature. We will study the expression of these two passions by focusing on the everpresent « head » motif, which appears as the « runner-up » metaphor and as the choleric stubbornness metonymy. It shows that Miron's work, properly « agonizing », is the result of the constant push-pull tension existing between these two powerful passions, giving his work its movement and its emotional intensity.

Gilles Marcotte

POÉSIE DES DEUX RIVES

Pour lire Gaston Miron, c'est-à-dire commencer à le lire, on propose ici un détour par la poésie contemporaine française, notamment celle d'André Frénaud, dont Miron a souvent proclamé le rôle libérateur qu'elle eut pour lui. On analyse, à la lumière de cette rencontre, un poème peu souvent cité de Miron, le premier de la suite « L'amour et le militant ».

In order to read Gaston Miron's poetry, that is to say begin to read it, a detour through French contemporary poetry is proposed, that of André Frénaud especially, a poetry Miron had often hailed as having had a tremendous liberating influence on him. One of the poet's least often quoted poems, the first one of the collection « L'amour et le militant », is analyzed in the light of that encounter.

André Brochu

POÉSIE ET MILITANCE

À notre époque, la littérature et le politique ont divorcé. Pour retrouver le sens du poème mironien, il faut imaginer une situation où le combat collectif a un sens et où le poète s'emploie à en rendre compte. Mais il faut aussi considérer la façon dont le poète assume sa mission, étant donné les exigences de l'amour... L'analyse de « L'amour et le militant » (premier fragment) nous plonge en pleine révolution — peut-être virtuelle.

Today, literature and politics are divorced. To rediscover the real meaning of Miron's poetry, we have to imagine a situation in which a « collective » struggle is looked on as meaningful and in which the poet strives to write about this experience in a meaningful way. But we also have to consider the way in which the poet assumes his mission, knowing full well love's requirements. The study of « L'amour et le militant » (first fragment) plunges us headfirst into a veritable revolution — quite possibly a « virtual » one!

André Gervais

AINSI EN AURA-T-IL ÉTÉ D'UN TITRE

À propos de l'édition déjà plusieurs fois reconfigurée et déjà dite définitive de *L'homme rapaillé*, un recueil tant hybride qu'inachevé. À propos des rapports entre ce livre (son titre) et son auteur (son titre). À propos, aussi, de l'édition du reste de l'œuvre. Quelques réflexions sur des questions de statut: publié, inédit, complet, fragmentaire, écrit, parlé, etc.

Apropos of the already many times laid out and already said definitive edition of an hybrid as well as uncompleted collection : L'homme rapaillé. Of the relations between this book (its title) and its author (his title). Apropos of the edition of the rest of the work too. Some reflections on questions of status : published, unpublished, complete, fragmentary, written, spoken, etc.

François Dumont

L'ATELIER DU RASSEMBLEMENT

À l'instar de nombreux poèmes de Gaston Miron, *L'homme rapaillé* a connu plusieurs versions. L'analyse comparée du recueil, tel qu'il avait été annoncé par Jacques Brault en 1966, tel qu'il paraît en 1970 et reparait en 1981, 1993 et 1994, montre que la poétique de Miron concerne non seulement l'écriture, mais aussi la composition du livre qui, d'une version à l'autre, multiplie les instances et les pistes.

Just like a good number of Gaston Miron's poems, L'homme rapaillé has been the object of many rewritings. A comparative analysis of the collection, first announced by Jacques Brault in 1966, published in 1970 and reprinted in 1981, 1993 and 1994 shows that Miron's poetical work is not only concerned with writing but also with the book's composition which, from one version to the next multiplies « moments » and avenues.

Henri Meschonnic

L'ÉPOPÉE DE L'AMOUR

Au contraire de l'opposition classique entre le lyrisme et l'épopée (opposition portée à l'extrême par quelques poètes et critiques contemporains qui non seulement identifient le lyrisme à la poésie même, mais pensent que la poésie moderne est plus près de l'essence de la poésie que jamais), l'œuvre poétique de Gaston Miron est épique en ce qu'elle est poésie de l'amour. Elle ne sépare en rien poésie engagée et poésie de l'intime. Elle illustre ce paradoxe que toute poésie vraie est épique si elle transforme son sujet et son objet, puisque la poétisation prend la célébration et le sacré pour poésie.

Contrary to the classical opposition between lyricism and the epic (an opposition brought to an extreme by some contemporary poets and critics who not only identify lyricism to poetry itself, but think that modern poetry is closer to the essence of poetry than poetry ever was), Gaston Miron's poetical work is epic poetry by being love poetry. It in no way separates political commitment and poetry of the self. It bears the paradox that all true poetry is epic if it transforms its subject and its object, whereas poetization mistakes celebrating and the sacred for poetry.

Claude Filteau

UN POÈTE DE CIRCONSTANCE

Les définitions traditionnelles du poème de circonstance s'enferment dans la dichotomie du fond et de la forme quand il s'agit de parler du rapport du poème à l'événement. Il faut pour en sortir placer l'événement dans le rythme. Le poète, en advenant à son rythme, rythme le rapport trans-subjectif que construit le poème avec le lecteur et rythme le passage du sujet dans « l'oralité-socialité » de son discours, pour reprendre les termes d'Henri Meschonnic. De cette manière, Miron donne à l'écriture une voix, c'est-à-dire une dimension corporelle qui travaille l'événement dont le poème de circonstance se fait l'écho.

Definitions of occasional verse owe too much to the traditional opposition between signification and expression. To think otherwise one must take into account the relation between rhythm and event and find the event in the rhythm shaped by the poet. It is he, while shaping his own rhythm, who gives rhythm to the trans-subjective relation built by the poem. Thus the subject finds his way in the orality-sociability of his own discourse as Henri Meschonnic puts it. So doing, Miron finds a voice for poetical writing; he gives it a corporal dimension which affects both writing and event on the political scene. This essay is also concerned by the polemical dimension of occasional verse.

Résonances

Textes de Jacques Brault, Nicole Brossard, Sylvestre Clancier, Roland Giguère, Édouard Glissant, Paul-Marie Lapointe, Jean Royer, France Théoret, Michel van Schendel.

Texts by Jacques Brault, Nicole Brossard, Sylvestre Clancier, Roland Giguère, Édouard Glissant, Paul-Marie Lapointe, Jean Royer, France Théoret, Michel Van Schendel.

Documents

Cette section comprend deux entretiens de Gaston Miron. Le premier, avec Lise Gauvin, porte sur les années de formation du poète. Le second, avec Flávio Aguiar, est un dialogue sur la traduction. On trouvera également dans la même section un témoignage de Pierre Nepveu sur son travail de préfacier, la description d'un projet de recherche visant à faire l'inventaire de la bibliothèque du poète (Marie-Andrée Beaudet), la présentation des variantes publiées de trois poèmes tirés de *L'homme rapaillé* (André Gervais) ainsi qu'une bibliographie consacrée à Gaston Miron (Marc André Brouillette).

*This section is composed of two interviews of Gaston Miron. The first, with Lise Gauvin, is devoted to Miron's formative years. The second, with Flávio Aguiar, is a dialogue on translation. We will also find, in the same section, an interview with Pierre Nepveu, who prefaced Miron's poetry, the description of a project destined to the inventory of the poet's library (Marie-Andrée Beaudet), the presentation of the different rewritings of three poems published in *L'homme rapaillé* (André Gervais) and a bibliography concerning Gaston Miron's work (Marc André Brouillette).*

PROCHAINS NUMÉROS

LE SENS DU COMMUN : HISTOIRE, LECTURE ET PRATIQUE DE LA TOPIQUE

Le numéro d'*Études françaises* sur le « lieu commun » (1977) témoignait d'un intérêt nouveau pour la topique si longtemps tenue en piètre estime. Depuis, les travaux se sont multipliés, aussi bien sur l'histoire même de la topique que sur son apport théorique à une nouvelle rhétorique, à une linguistique de la présupposition ou à une analyse des idéologies et des discours. Il paraît aujourd'hui intéressant de faire le point sur cette variété d'approches ainsi que sur certains effets et enjeux de l'écriture littéraire perçue comme une façon de faire habiter des mondes de paroles et d'idées.

INTERNET ET LITTÉRATURE

Internet est-il un simple médium de plus, un moyen supplémentaire à la disposition des écrivains? L'écriture et les structures narratives sont-elles bouleversées par Internet et comment? L'interactivité modifie-t-elle le statut de l'écrivain? Qu'en est-il de la propriété intellectuelle et des droits d'auteur avec ce nouveau médium? Ce numéro voudrait articuler approches théoriques, cas illustratifs et exemples de textes littéraires « générés » directement par ordinateur.

EN PRÉPARATION

PRESSE ET LITTÉRATURE

* Les articles doivent parvenir à la revue six mois avant la date de parution. Tout article doit être accompagné d'une disquette, d'un résumé en français et en anglais et d'une notice bibliographique.

Protocole de rédaction

Dactylographier le texte à double interligne et placer les notes à double interligne à la fin du texte; l'appel de note suit immédiatement, avant les guillemets et avant toute ponctuation, la citation ou le mot auquel il se rapporte.

Détacher les vers et les citations de plus de cinq lignes et les dactylographier à simple interligne et demi. Indiquer entre crochets [] toute intervention dans une citation (ajout, modification, etc.) s'il y a coupure d'un mot ou d'un passage dans une citation, l'indiquer par des points de suspension entre crochets [...].

Mettre en italiques le titre des livres, des revues et des journaux, mais en romains entre guillemets les titres d'articles, de poèmes, de nouvelles ou de chapitres de livres. La première fois que l'on cite un texte en note, on doit en donner la référence complète: prénom et nom et l'auteur, titre du livre, sous-titre, lieu d'édition, éditeur, « collection », année de publication, indication des pages citées; s'il s'agit d'un article, on donne le titre de l'article, le titre de la revue ou du journal, le volume, le numéro, la date de publication, la pagination; s'il s'agit d'un chapitre dans un recueil collectif, on indique le nom de l'éditeur du recueil (précédé de « dans », suivi de « édit. ») entre le titre du chapitre et le titre du recueil.

Gaston Miron: un poète dans la cité

numéro double préparé par C. Filteau, D. Noguez et L. Gauvin

NOTE ÉDITORIALE

« En mémoire du futur »

Lise Gauvin

Présentation

Claude Filteau et le comité de rédaction

LECTURES

Le poète en souffrance

Dominique Noguez

Rutebeuf et Miron : contemporains ?

L'amour est morte

Jean Marcel

« Le poème refait l'homme »

Paul Chamberland

Fracas : l'emportement mironien

Pierre Ouellet

Poésie des deux rives

Gilles Marcotte

Poésie et militance

André Brochu

Ainsi en aura-t-il été d'un titre

André Gervais

L'atelier du rassemblement

François Dumont

L'épopée de l'amour

Henri Meschonnic

Un poète de circonstance

Claude Filteau

RÉSONANCES

Paragraphe

Jacques Brault

pendant que dans la bouche...

Nicole Brossard

Il marche

Sylvestre Clancier

Par cœur • Point de fuite

Un court moment

Roland Giguère

Batoutos

Édouard Glissant

Tripode

Paul-Marie Lapointe

Le passager

Tombeau de Gaston Miron

Jean Royer

il se fait tard il est trop tôt

France Théoret

Liberté de l'art

Meurs ne meurs

Michel van Schendel

DOCUMENTS

Lise Gauvin, Pierre Nepveu,

Élisabeth Nardout-Lafarge, Stéphane Vachon

Marie-Andrée Beaudet, Flávio Aguiar,

André Gervais, Marc André Brouillette

Gaston Miron aura été l'un des poètes les plus importants de sa génération. Pourtant, *L'homme rapaillé* demeure encore trop peu étudié aussi bien au Québec qu'à l'étranger, où Miron compte de nombreux lecteurs. Au seuil de l'an 2000, ce numéro aidera à repenser la place du poète dans la cité.

ISBN 2-7606-2334-3

ISSN 0014-2085

Prière de retourner à :

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, A/S PERIODICA

c.p. 444, Outremont, QC H2V 2R6

Envoi de publication
Enregistrement n° 09109
Port de retour garanti



9 782760 623347