



Sous la direction de

**Jean-Pierre Bertrand
et François Hébert**

L'universel Miron

C o l l e c t i o n
Nb
Convergences

Éditions Nota bene

L'UNIVERSEL MIRON

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Jean-Pierre BERTRAND
Jean-François BOURGEAULT
François HÉBERT
Jean-Pierre ISSENHUTH
Marin JALBERT
Karim LAROSE
Catherine MORENCY
Pierre NEPVEU
Pierre POPOVIC
Yannick RESCH
Yvon RIVARD
Marilou SAINTE-MARIE
Nathalie WATTEYNE

Sous la direction de
JEAN-PIERRE BERTRAND et FRANÇOIS HÉBERT

L'universel Miron

CONVERGENCES

n° 36

ÉDITIONS NOTA BENE

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

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

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-265-8

L'ÉTAT DES LIEUX

Jean-Pierre Bertrand

Université de Liège

François Hébert

Université de Montréal

Il n'y a peut-être pas de notion plus difficile, par définition, à circonscrire ou à approcher que l'universel, mais il n'y a peut-être pas non plus de notion qui informe davantage la poésie de Gaston Miron. Soit que l'universel prenne les atours du désir dans l'évocation et l'invocation de l'amour, le plus général qui soit mais en même temps unique, presque mystique à l'occasion, soit qu'il accompagne les intimations spécifiques de la responsabilité poétique et les questionnements sur les pouvoirs du langage, soit qu'il appelle à réaliser la conjonction de l'éternité et de l'histoire par le travail de la mémoire ou dans les soubresauts de l'espoir, dans tous les cas le poème de Miron s'inscrit dans la béance où nous auront laissé, dans un premier temps, ce que l'on a appelé « la mort de Dieu », ressentie de façon ambiguë par les acteurs de la Révolution tranquille québécoise, puis, dans un deuxième temps, les diverses désillusions politiques, culturelles ou idéologiques, qui en ont découlé. Sans oublier que le poète Miron ne va jamais sans l'homme, ou le personnage, plus ou moins bien connus l'un et l'autre.

En quête du « fil conducteur de l'homme », la démarche de Miron s'arrime à celle de poètes anciens et contemporains, du monde entier comme du Québec, comme s'il voulait pouvoir parler leur langue dans la sienne, au point qu'il a cru nécessaire, tout en les remerciant, de s'excuser de les avoir « pillés ». Voilà une première dimension de l'universel chez Miron : son texte se *rapaille* de tous ceux qui, jadis, naguère, maintenant et demain, sont travaillés par une langue de tous les possibles, de tous ceux qui à tout le moins débordent ce qui se publie sous l'appellation très contrôlée de « littérature ». Son texte vise à ce que Miron appelle de ses vœux, dès 1960 : « une communion respirante avec le monde, l'humanité et l'Histoire ».

Le poète est ainsi hanté par l'idée double que l'homme a pour mission de surpasser l'homme, mais que l'homme ne rejoint jamais l'homme. Un sentiment d'insuffisance s'associe chez lui à une espérance, et le poème devient tour à tour l'errance d'un pauvre, une longue « marche à l'amour », tantôt lyrique et tantôt épique, la danse d'un pitre affolé, le retour à soi-même enfin, paradoxal, dans sa descendance, par-delà soi-même. En cela, approcher l'universel selon Miron s'avère une tâche sinon impossible du moins illimitée, d'autant plus que le poème chez lui coexiste avec le non-poème, et que, selon une vieille et persistante tendance, la poésie se doit d'exister partout, ce qui signifie aussi qu'elle n'a plus de lieu propre et que le texte ne lui sert qu'occasionnellement d'abri, de refuge ou pour le dire avec ses mots, de « hangar » ou de « débarras ». Sa vraie maison est en l'homme, est l'homme. Ou la femme. Encore faut-il les construire...

Quoique potentiellement partout, la poésie n'en devient pas moins un déni de poésie. Au contraire, chez Miron, elle semble animée par une attente souterraine qui lui confère les allures d'une promesse, voire d'une prophétie. Le poème erre de lieu en lieu, en quête de son lieu propre, un peu comme celui de Victor Hugo, lui aussi marqué par une autre forme d'exil et de conscience nationale tout ensemble : pays fraternel, paysage où se fixer, humble permanence, brumeuse région de la joie

entrevue. Et le temps s'emmêle dans les rets qu'il nous tend, dans ce qui constitue l'homme et le destitue à la fois, et nous fait ruer dans nos brancards et hurler. Le sujet n'est souvent que l'ombre de soi-même, dans ses révoltes comme dans l'angoisse, dans son idéal comme dans ses lambeaux. Dans la tendresse même, un feu noir gagne la main tendue, désespérée mais secourable.

L'universel mironien ne fait jamais l'économie du prochain, de l'immédiat, du régional, du corps, de la matière même, de la ville et de la nature, du singulier ni du pluriel d'ailleurs, du *réel* entier en un mot, fût-il aliénant et à plus forte raison le cas échéant. « Je suis un grand livre délirant, un grand fourre-tout lyrique », écrivait Miron. C'est ce livre-là que le colloque a tenu à ouvrir.

Et de tenir le colloque à Liège n'est sans doute pas le résultat du hasard ni sans effet, Liège qui se souvient encore des quelques notes d'harmonica du poète conférencier, de ses vociférations ainsi que des grands gestes au tableau noir qui, au début des années 1980, ont médusé l'assistance. Non seulement parce qu'ainsi se sont déplacés et affranchis les points de vue qui eussent été autres à Montréal, mais surtout, parce que les communications ont été portées presque naturellement par un souci de déterritorialiser et donc d'universaliser ou à tout le moins d'eupéaniser Miron. Effet de distance donc, qui s'est traduit par une heureuse tendance à ne pas canoniser le poète et à mettre à plat ses plus magnifiques contradictions, tendance appuyée aussi par le fait que poètes et universitaires, jeunes chercheurs et aînés confirmés ont véritablement dialogué et apporté un flux impressionnant de sang neuf dans les études mironiennes.

Les approches, c'est ce qui ressort des communications, sont multiples. Elles articulent le texte mironien à l'idée du dépassement (Catherine Morency), au donné biographique et au désir ou à la hantise d'un « hors-temps » (Pierre Nepveu), aux promesses conflictuelles du poème et du politique (Martin Jalbert), à la résonance chez Miron des pôles Saint-Denys Garneau et Grand-bois (Jean-Pierre Issenhuth), aux tenants et aboutissants de la « militance » (Pierre Popovic) ou au rapport à la terre (Yannick

Resch). Miron, on l'a saisi là où il s'affirme dans ses différentes facettes, se construit, se détruit, s'élançe, se retient. Une vue plurielle se dégage ainsi de l'homme-orchestre qui se confond avec son siècle, bien au-delà des frontières du Québec : du poète qui résiste à ses fantômes (Jean-François Bourgeault), de sa longue marche à l'amour qui se déploie dans le temps et se sublime dans l'écriture (Nathalie Watteyne), de l'exilé parisien souffrant (Mariloue Sainte-Marie), de l'homme de parole (Karim Larose), de l'errant dans ses démêlés avec le temps (François Hébert), du métaphysicien (Yvon Rivard).

Une table ronde en milieu de parcours a réuni des poètes, des écrivains et des critiques européens, qui ont parlé de leur Miron : Éric Clémens, Jean-Marie Gleize, Jean-Pierre Issenhuth, Dominique Noguez, Frédéric-Jacques Temple, Jean-Pierre Verheggen.

En bref, l'adjectif « universel », bien davantage que dans un sens œcuménique, peut se comprendre ici comme on parlerait, dans le vocabulaire de l'outillage, d'une clé universelle destinée à s'adapter à n'importe quel type de boulon et d'écrou qu'elle doit serrer ou desserrer. C'est ce que proposent les quatre sections du présent volume, « Miron et compagnie », « Miron le rapailleux », « Miron en son temps », « Miron en ses pensées », où il s'agissait de revenir sur l'œuvre entier de Miron, de le relire en somme, sinon de le lire enfin, à distance mais en toute connivence.

*
* * *

Le colloque « L'universel Miron » n'aurait pu s'effectuer sans le soutien des organismes suivants. *En Communauté française de Belgique* : Fonds national de la recherche scientifique (FNRS), Ministère de la recherche de la Communauté française de Belgique, Délégation générale du Québec à Bruxelles, Centre d'études québécoises de l'Université de Liège, Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège. *Au Québec* : Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), Association internationale des études québécoises (AIEQ), Université de Sherbrooke, Université de Montréal.

L'ÉTAT DES LIEUX

Nous remercions enfin tout particulièrement Laurent Demoulin, de l'Université de Liège, pour l'aide apportée à l'organisation du colloque et pour sa bonne humeur, Manon Plante, de l'Université de Montréal, pour la préparation patiente et méticuleuse des actes, et Isabelle Tousignant, du CRILCQ, pour son dévouement et son efficacité à la production de l'ouvrage.

I

MIRON ET COMPAGNIE

DE LA RÉSISTANCE.
CHAR, MIRON, BRAULT

Jean-François Bourgeault

Université McGill

Dans l'économie de la pensée qui cherche à se confronter au poème et à attester le lieu de sa singularité, tant esthétique que politique, le terme de « résistance » est probablement l'une des rares valeurs stables à avoir traversé les nombreux krachs terminologiques qui ponctuent l'histoire moderne de cette forme de spéculation. Sans doute aujourd'hui nul ne refuserait d'admettre que le poème a pour vocation de résister, presque intransitivement, tantôt à la prose, tantôt à la médiocrité ambiante, tantôt au discours, tantôt à la traduction, tantôt à des contraintes de pouvoir inavouées, souvent à tout cela en même temps et toujours en premier lieu à lui-même, comme le rappelait récemment James Longenbach dans *The Resistance to Poetry* (2004) et comme les notes mironiennes sur le poème et le non-poème en sont bien le plus éloquent témoignage.

En fait, un dieu à l'abandon, qui voudrait suivre avec un flair valéryen de la bourse littéraire le destin de ce terme une année durant dans le monde actuel de la culture, pourrait s'étonner à bon droit des postures les plus contradictoires qu'il légitime. Et cumulerait-il à ce sens luciférien de la pacotille verbale qui distinguait Valéry un pessimisme adornien devant la force d'absorption sans borne de la *Kulturindustrie* qu'il pourrait certes en

arriver à la conclusion qu'une époque où la « résistance » en art (ou ses dérivés contestataires) semble à ce point admise, et parfois même encore réclamée, en est une où son approbation universelle lui a arraché insidieusement tout ce qu'il pouvait lui rester de réelle vigueur. C'est, on le sait, une prophétie qui était déjà en germe dans les pages inquiétantes de *Prismes* qu'Adorno consacrait à « cette prison en plein air que devient le monde » (2003 : 25) : le moment où l'industrie culturelle aurait assis son règne à un point tel qu'elle n'aurait plus à craindre ses propres négations, parce qu'elle aurait elle-même prescrit le lieu et le mode où elles pourraient dorénavant s'énoncer – poussant même l'indécence, souvent, jusqu'à reconnaître de son rire sarcastique ces entreprises prétendument dissolvantes en les finançant –, ce moment serait aussi celui où cet organisme aurait à ce point annexé, ou plutôt *autorisé* selon ses vues la posture de la « résistance » que celle-ci deviendrait presque indiscernable de sa propre parodie.

Au-delà toutefois de ce désœuvrement de l'hérésie, somme toute banal, l'avènement de ce règne d'indifférenciation où tout, à priori, semble maintenant comparaître malgré soi sous la catégorie de l'*intéressant* a à tout le moins le mérite de révéler en pleine lumière la crise de la résistance peut-être sans précédent avec laquelle toute pensée de la culture est désormais compromise. Avènement, surtout, qui nous force à prendre conscience qu'en un régime si riche qu'il peut accorder un crédit illimité à ses critiques, précisément parce que ses perturbateurs inoffensifs en aucun cas ne le menacent, les seules œuvres qui résistent réellement sont celles qui parviennent à trancher un nœud gordien central : celui qui unit dans la logique de l'industrie culturelle l'orthodoxie à ses hérétiques, les marchands de l'art à leurs contempteurs, les bienheureux de la consommation aux messieurs lucides en marge. Et ce sont dans ces extrémités inassignables par les pensées habituelles de l'inclusion et de l'exclusion que se font entendre, inséparables, un accord avec le monde qui ne se laisse pas réduire au kitsch et une négation du monde qui ne se laisse pas, elle, réduire à la critique factuelle. Chaque fois

qu'une œuvre d'art s'y hausse, l'irruption d'un autre temps révoque alors le diktat du partage contemporain pour affirmer, au-delà, la solidarité avec une durée immémoriale brisant la coquille de l'époque et portant en elle le murmure innombrable des ombres où nous sommes reçus, nous aussi, éperdus d'étrangeté au seuil d'un royaume ouvert où ni la vie ni la mort ne nous réclame.

Est-il besoin de spécifier que l'œuvre de Gaston Miron souscrit à cette impérieuse nécessité ? Que sa force de conviction nous interdit, encore aujourd'hui, de nous dérober à son appel ? Évidemment non. Mais évaluer ce qui demeure en puissance de son œuvre dans notre époque est une entreprise qui ne saurait avoir lieu, malgré tout, sans que l'on mesure du même mouvement ce qui nous en sépare, au regard surtout de ce nœud esthétique-politique de la résistance dont nous éprouvons l'apparent dénouement et dont Miron, lui, n'a cessé de creuser le sens. En fait, peut-être pour amorcer une pareille interrogation faut-il faire un détour par une autre œuvre qui pose dans la modernité française ces coordonnées poético-politiques, et dont la correspondance de Miron avec Claude Haefely montre à plusieurs endroits qu'elle était bien connue du poète de *L'homme rapaillé*. En intitulant le recueil où seraient intégrés les *Feuillets d'Hypnos, Fureur et mystère*, René Char ne réactivait pas par hasard deux termes qui avaient été au centre de la pensée grecque sur les limites du langage. Si « fureur » renvoie indifféremment, d'un côté, à la *furor* platonicienne du poète livré à l'enthousiasme, de l'autre, au règne de sang installé par la volonté du *führer* allemand, « mystère » évoque le nom d'un rite de l'Antiquité fondé sur le serment du silence, dont un lecteur assidu des présocratiques tel que Char ne pouvait qu'être bien informé. Même si les interprétations divergent sur la nature du savoir qui était en jeu dans ces formes anciennes d'ordination, toutes s'accordent à voir dans le moment critique de l'initiation aux mystères l'admission de qui en fait l'épreuve à une double appartenance, désormais irrévocable. Lors même qu'il préserve son identité civile, son nom, son statut, son passé, bref, tout ce par quoi la Cité est en mesure

de faire comparaître les corps qui la composent, l'initié est tout autant lié par serment à une autre communauté, sans fondement réel cette fois, qui ne se rapporte à rien sinon à l'expérience du silence que ses membres ont en commun et qu'ils ont accepté de ne pas rompre. Aussi n'est-il en rien excessif d'interpréter la Résistance française, telle qu'elle apparaît dans les *Feuillets d'Hypnos*, comme une laïcisation des mystères. De même que l'initié se distinguait par sa capacité à faire coïncider deux identités en un seul corps, de même le résistant devient tel lorsqu'il acquiert la puissance de se désidentifier, de cumuler à une identité civile avec laquelle il ne peut plus coïncider une autre, secrète, qui l'expose sans condition à l'expérience du front et exige de lui, pareillement, une promesse de silence qui ne saurait être violée.

« Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous, qui tient éveillé le courage et le silence » (Char, 1967 : 87). Pour comprendre pleinement son implication dans le recueil de Char, il faut envisager cette inappartenance constituante comme le signe à la fois d'une fracture de la communauté et d'une blessure de la communication. Autrement dit, si la typologie du résistant et celle du fragment charien sont indissociables, condition essentielle pour que les *Feuillets d'Hypnos* ne se dégradent pas en un banal carnet du maquis, c'est que l'une et l'autre mettent en jeu toute une série de brouillages concertés entre l'apparent et l'inapparent, le révélé et l'obscur, la propriété et la désappropriation. Ou, pour le dire dans les termes du poète, entre, d'une part, l'espace de la Terreur où la « la chair folle du soleil » (96) corrompue par le nazisme voudrait réduire tous les signes à une évidence imperturbée, contrôlée, et, de l'autre, celui de la « contre-terreur » (123) où le brouillard du vallon, la « circulation ouatée » (123) des insectes et l'ombre du compagnon accroupi indiquent le bref sanctuaire de la résistance : sanctuaire brumeux, aux silhouettes incertaines, où l'évanescence des signes dérobent ceux-ci à leur convocation devant la tyrannie de l'univoque, celle-là même dont Char avait pu constater à quel point elle se

prostituait d'un côté ou de l'autre dans une guerre où le trafic de la communication excédait presque en pouvoir celui de toute autre donnée.

Or cette guerre, néanmoins, « ce temps d'algèbre damnée » (1967 : 92) comme il l'écrit, Char était assez lucide pour pressentir que la coalescence esthétique-politique de la résistance et l'éveil surtout du courage au sein de l'espace commun d'inappartenance qu'elle avait ouvert lui étaient intimement liés, voire redevables. Si par la brèche nocturne de ce conflit s'échappe « le temps qui n'est plus secondé par les horloges » (93), soit une suspension où l'expérience fondamentale de la durée devient non plus le jour, le mois ou l'année, mais « la seconde où la mort est violente et la vie la mieux définie » (110), la fin réelle du conflit ne saurait être celle qui voudrait rendre le temps aux horloges, les corps à leur identité univoque, la langue au règne du journal et au veau d'or de la communication qu'il adore. Seule une résolution qui saurait léguer l'expérience révélée du « *time out of joint* » (Shakespeare) au monde de la paix pourrait devenir un acte de justice, parce que seule, à l'instar des révolutionnaires parisiens de 1848 qui tiraient sur les horloges, elle aurait compris que l'avènement ne tient pas à un rétablissement de l'empire de Chronos, le dieu mécanique du temps qui avale lentement les enfants désœuvrés que nous sommes, mais à l'ouverture préservée de cette contraction du temps de la résistance, où chaque moment peut devenir celui où l'on joue sa vie sur le seuil de sa mort.

De fait, qu'en est-il de la résistance après la guerre ? Que peut devenir « le lien qui nouait notre combat » (1967 : 144), comme l'écrit Char, une fois signée « l'armistice platonique » (87) où disparaît le fondement de la double appartenance du résistant : l'expérience du front, celle qui le livre à une nuit profonde où il n'y a plus de reconnaissance possible et qui l'ouvre, par là, à la perspective d'un sacrifice sans compensation ? À cette question, le philosophe tchèque Jan Patočka donne dans ses *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* (1990a) une réponse aussi subtile qu'exigeante. Puisque toute expérience du front consigne l'avènement d'une liberté absolue comme d'un

vertige insoluble, puisque on y atteint simultanément l'extrémité de l'étrangeté comme celle d'une responsabilité insondable, il faut pour en sauver le legs que l'expérience soit intériorisée au-delà de la guerre, que les « intrépides » ou les « ébranlés », tels que Patocka les appelle, partagent la conviction que la pression de l'histoire expose leur pensée à un irrémédiable négatif – la nuit, inviolable, le lieu sans lieu sur lequel on ne peut s'appuyer, mais auquel on ne peut non plus se dérober d'aucune façon. Ainsi seulement peut se déchirer le voile anti-historique que maintient l'empire du jour, de l'insouciance quotidienne, de la vie telle qu'elle s'ampute de la mort, et apparaître dans cette percée la vérité « qu'il est en définitive impossible de saisir la nuit au moyen du jour, mais que c'est, au contraire, le jour qui doit être compris à travers la nuit » (Patocka, 1990b : 48).

Étrangement mironien, ce renversement. Non seulement, comme le notait Martin Jalbert dans une étude récente (2006 : 11-21), parce que chez lui la lumière semble la plupart du temps surgir à l'encontre d'une nuit primordiale, voire grâce à elle, en égratignures de mouches à feu dans le noir du Bouclier (« La route que nous suivons »), en « frêle beauté soleilleuse contre l'ombre » (« La marche à l'amour », 1994 : 53), en « brûlures éblouissantes » dans l'absence désoleillée du corps (« Poèmes de séparation 2 », 59), ou, dans l'efflorescence la plus claire du plus sombre, en une « vaste noirceur éblouissante » (2003 : 37) où les corps des amants se recueillent dans la suite de « Femme sans fin ». Mais aussi et surtout parce que cette séparation opérée par Patocka entre vue et voyance, qui place l'existence authentiquement historique sous le signe d'une compromission avec le nocturne et d'une accession à la cécité, trouve dans la poésie de Miron des affinités évidentes. Si « résistance » est un mot qui a cours au moment où il publie *L'homme rapaillé* en 1965, propulsé à l'avant-plan de différents discours par la diffusion des thèses colonialistes, il suffit de lire une lettre de 1956 adressée à Claude Haeffely pour mesurer à quel point chez lui, dès le départ, la posture s'absolutise et excède toute réduction factuelle :

Nous sommes à un tel point menacés, du dedans et du dehors à la fois, par le haut et par le bas, que nous nous sommes peu à peu pétrifiés en un bloc de résistance, long à réagir positivement. Toutes nos forces intimes aussi bien que collectives sont dirigées immédiatement vers un front d'urgence toujours nouveau et surgissant (1989 : 50).

Ce « front d'urgence » aussi insituable qu'indestructible ne révèle-t-il pas le lieu véritable des poèmes de Miron ? Un lieu aussi bien qu'une temporalité propre, fondée sur la souveraineté de l'imminence, ce dégagement perpétuel du présent, comme dirait Celan, où rien n'est plus que ce qui est sur le point d'advenir ? Peut-être en lisant ses poèmes est-ce la toute première chose que l'on ressent, dont il est presque impossible par ailleurs de se garder pur : la marge d'imminence qui semble s'être sauvée en eux, le génie perturbateur de l'événement à venir qui loge à demeure et se réveille brusquement lorsqu'on les éprouve. Car l'imminence est précisément une intensification du temps qui se produit à la lisière de l'apparence et de l'apparition, fût-ce comme chez Miron l'apparition d'une disparition, d'un néant, d'un rien où l'on est souvent près de sombrer : est imminent ce qui n'a pas encore paru, mais a déjà institué une césure dans un monde d'apparences qui ne coïncident plus avec elles-mêmes, qui sont à la fois vides d'un surgissement prochain et pleines d'un élan vers ce qui s'annonce. Pour autant qu'elle demeure ouverte, selon Patocka, cette césure du présent d'avec lui-même est seule à pouvoir fonder une histoire qui ne se réduise pas à l'investigation historiographique du passé. Et pour autant qu'ils la préservent, avec leurs déploiements d'images sollicitant aussi bien que repoussant la venue d'une réalité fuyante, éternellement imminente, les poèmes de Miron, au-delà de l'étude ponctuelle à laquelle on peut les livrer – et à laquelle il faut les soumettre, bien entendu –, semblent lorsque nous les lisons nous mettre plus que toute autre chose sous la condition de cette historicité latente dont il est difficile de se prémunir.

Le « platonisme négatif » auquel Patocka identifiait son idée de l'histoire dans *Liberté et sacrifice* (1990c) exigeait surtout un geste fondamental : soustraire le platonisme à sa métaphysique, destituer « l'idée » comme archétype que la nature (et l'artiste) imite pour lui substituer « l'idée » telle qu'elle se forme de façon dynamique, bref, révoquer la prééminence de l'astronomie sur la pensée en dépeuplant le ciel de ses astres, de ses *eidos*, et surtout de l'*eidos* suprême du soleil qui éclaire ce monde intelligible. Or ces signes de désastre, Miron les dissémine d'un bout à l'autre de son œuvre. Tout ce que l'on peut s'attendre à trouver dans un ciel, les siens l'affolent ou le congédient. À cet égard, les « étoiles tombées » (1994 : 72) d'« Héritage de la tristesse », les « giboulées d'étoiles » de « La marche à l'amour » (52) vont de pair avec une déstabilisation perpétuelle du soleil, démultiplié dans « les lointains soleils carillonneurs du Haut-Abitibi » (« Séquences » : 67), les « mille autres soleils » (2003 : 37) de « Femme sans fin », ou, plus fréquemment, intégré au corps au point qu'il semble devenir consubstantiel à son éveil : « chaque jour je m'enfonce dans ton corps / et le soleil vient bruire dans mes veines » (1994 : 91), « je sens monter en moi les marées végétales et solaires d'un printemps » (« Notes sur le non-poème et le poème » : 113), etc. S'il ne fait aucun doute, comme on l'a souvent noté, que cette perturbation astronomique participe d'une certaine mise en scène de la folie dans *L'homme rapaillé*, il faut néanmoins pour en saisir la logique comprendre que Miron organise d'une seule et même main deux choses : l'attestation d'un désastre, d'une part, et la chance qu'il ouvre d'une émancipation, de l'autre. « Le pays que jamais ne rejoint le soleil natal » (« Héritage de la tristesse » : 72) et l'illumination rémunératrice des corps aux prunelles solaires ; l'écroulement du ciel et l'ouverture toujours rejouée des « cieux du dedans » (2003 : 45) évoqués dans « Femme sans fin » ; la disparition de la scène platonicienne des Idées célestes qui agissaient à titre de modèles stables à imiter et la figuration germinatoire de l'idée qui « vrille et pousse » comme « l'idée du champ dans l'épi de blé » (1994 : 83), pour reprendre quelques vers d'un poème rarement cité,

« Tête de caboche » ; enfin, la perte d'une métaphysique immobile des essences et son remplacement par le processus d'une transcendance qui évolue, la migration infinie d'une voix qui imite la « profuse lumière des sillages d'hirondelle » (72) sur laquelle se termine « Héritage de la tristesse » et envisage le destin historique comme la possibilité pour chacun de demeurer immanent à son propre devenir.

Suivant un jugement que Jacques Rancière appliquait à Mandelstam, ce qui rend si étranges certaines interprétations avides d'un Miron chantre national du pays futur n'est donc pas qu'elles soient trop historiques. C'est qu'elles ne le soient pas assez, qu'elles continuent à assujettir le devenir historique à la forme la plus contraignante du prophétisme politique. Par là, elles méconnaissent que la seule entrée en histoire qui soit, et que Miron reconnaisse à quelques exceptions près, est celle qui ouvre un seuil entre un temps et un autre temps, entre l'accumulation vide du présent qui retombe éternellement sur lui-même et la contraction de l'imminence, du présent tel qu'il est sur le point de tomber dans autre chose et ne demeure ainsi, dans sa valeur d'avènement, qu'à condition de rester lié à cette venue au-delà de laquelle il n'est pas vraiment de contenu. « Il va arriver quelque chose d'imminent, écrit Miron dans une lettre, je sens ça comme une bête. Ça ne brisera peut-être rien de ce qui se voit avec des yeux de chair. Mais moi j'aurai pris la route et désormais je cheminerai » (1989 : 57). Révolution silencieuse, de fait, que celle opérée par l'imminence dans l'expérience du temps, imperceptible sans doute aux « yeux de chair » et par là suspecte pour nombre de discours d'aujourd'hui de dissimuler quelque relique théologique mal congédiée. Mais on ne saurait autrement saisir les vers si nombreux, surtout dans *Poèmes épars*, où Miron en appelle à une sorte d'involution amoureuse du temps, au retour du temps dans le temps ou à l'événement envisagé comme l'entrée enfin accomplie « là où nous sommes déjà » (« Retour à nulle part », 2003 : 61) sans rabattre de force cette intuition du destin historique sur quelque banal récit de libération politique à couleur locale.

Reste toutefois que l'imminence est aussi liée, ici comme chez plusieurs autres auteurs de ce dernier siècle, à un horizon qui implique très directement les voies par lesquelles Miron pense, et figure, la dynamique de la résistance dans ses poèmes : celui de la danse. Il faut prendre au sérieux le court poème de 1953 qui place dès l'abord l'œuvre sous le signe d'une « danse de la terre » :

Ma tête est
mille fois moins que
la tête d'une épingle
c'est en elle pourtant
que danse

la terre (2003 : 82).

Comme il faut prêter attention à l'une des notes marginales de l'édition commentée de *L'homme rapaillé* où Miron fait apparaître aux côtés du poème « L'ombre de l'ombre » – « danse endiablée de conjuration à la mort », selon ses mots – une figure qui semble se confondre avec lui au point d'incarner pour nous son masque funéraire : celle du cæleur, celui, écrit-il, « qui appelle les figures de la danse à se faire et à se défaire » (1994 : 132), et dont l'acte rythmé de liaison et de déliaison est avant tout à l'œuvre dans les poèmes eux-mêmes. Non pas au sens où l'on peut y buter, au hasard d'innombrables métaphores, sur quelque « danse carrée des quatre coins de l'horizon » (53) ou sur « l'homme artériel de tes gigues » parcourant la « terre amande » (86) du Québec ; pas même non plus au sens où le corps, qui la plupart du temps marche, voyage, titube, s'affale, se relève, etc., y élitrait la danse comme une pose privilégiée, même s'il entre parfois, dans le cabotinage de celui qui écrit dans « L'homme agonique » se faire « le fou du roi de chacun » (71), une bonne part de bouffonnerie concertée, gesticulatoire. Je crois plutôt que la « danse de la terre » occupe ici exactement le lieu fantasmatique qu'on a réservé à la danse depuis qu'a commencé à s'exaspérer avec le romantisme allemand la conscience que

l'écriture et la vie, qui s'appellent l'une l'autre, sont impuissantes à se fonder mutuellement : celui de l'entre-deux, de la médiation manquante où la vie s'excéderait dans l'écriture et l'écriture se dépenserait dans la vie, indifféremment, toutes deux nouées à un corps mouvant où elles deviendraient presque indiscernables. De Nietzsche cherchant à fonder par la danse le corps aérien d'une pensée légère à Artaud ébranlé par les « hiéroglyphes animés » qui se meuvent à travers la danseuse balinaise, en passant par Mallarmé et Valéry, l'idée de la danse pour l'essentiel éveille le même vœu, auquel la christologie mironienne est loin d'être étrangère : incarner le signe, exorciser la condition fantomatique de la lettre sans corps, briser la gémellité maudite qui garde l'une en dehors de l'autre la forme et la force, les signes trop purs et « cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes » (1964 : 19) par quoi Artaud évoque la vie. Sauf que si la danse est bien l'icône idéal du « hiéroglyphe animé », du corps devenu langage ou du « corps verbe » comme dirait Miron, son signe peut aussi à tout moment se renverser en son contraire, l'hiéroglyphe devenir une énergie vide, close en elle-même, intraitable et énigmatique : la danseuse, ainsi en conclut Valéry dans *L'âme et la danse*, est grosse d'un sens qu'elle ne cesse d'annoncer mais qu'elle n'arrive jamais à mettre au monde.

Le tout pourtant est d'éprouver pleinement cette contrariété de la « danse de la terre », ne cesse de dire un Miron par ailleurs si proche d'Artaud sur plusieurs points ; d'articuler le projet de l'œuvre sur « une tentative inouïe de dépasser la littérature, de déborder le livre, de mettre les mots en circulation dans la vie », en vue d'une « communion respirante avec le monde » (2004a : 36) comme il l'écrit dans une note de 1960 récemment publiée dans les cahiers littéraires *Contre-Jour*, tout en attestant du même souffle la « chance d'incarnation ratée » que représente le poème qui, fatalement, n'aura pas rencontré « son poids de chair et d'âme ». Le tout, en somme, est de placer sa vie et son œuvre sous le signe d'une résistance complexe mais acharnée au fantomatique, d'une lutte contre la spectralité qui, toutefois, menée de

l'intérieur d'une littérature mariée aux ombres de par sa condition ambiguë, ne pourra qu'osciller entre l'aveu d'une compromission inéluctable et la volonté inverse d'un exorcisme.

Innombrables en effet sont les occurrences de cette lutte ambivalente contre le fantomatique chez Miron. On la retrouve dans une imagerie persistante de la déréalisation ralliant les « avalanches de fantômes » (1994 : 82) des « Années de déréliction », le « spectre d'arbre flambé » (2003 : 39) de « Ma délire absente », « les forces de naufrage qui me hantent » (1994 : 62) dans « Une fin comme une autre » ou ces versions gaspésiennes des « *hollow men* » d'Eliot que sont les hommes de néant « aux corps de grange vide » (140) dans « Arrêt au village ». Mais on la voit aussi à l'œuvre dans cette posture du revenant adoptée dans tant de poèmes – notamment dans « Passage de l'amnésie » –, soit d'une voix errante en manque de son corps perdu dans on ne sait quel désamour, qui parlerait du fond de cette mince lisière séparant l'éternité du temps pour nous dire qu'elle n'est en mesure de regagner ni l'une ni l'autre de ces deux rives. On la retrouve dans la manière inimitable que Miron avait de ruser avec son propre livre, au point de lui refuser longtemps l'existence, comme si de trop le reconnaître risquait de lui faire perdre sa voix en la confiant à un objet où elle deviendrait forcément fantomatique, au sens où Valéry pouvait affirmer dans *La crise de l'esprit* que les livres instituent à travers le temps un singulier commerce de spectres. On la retrouve dans une certaine politique de l'« homme modernaire, à rebours de disparaître » (« Je m'appelle personne », 2003 : 59), qui a toujours évalué le peuple québécois à l'aune d'une condition fantomatique à conjurer au plus tôt, afin de rompre le maléfice de cette hantise sans destin où il ne semble pas davantage possible d'apparaître que de disparaître. On la retrouve aussi dans ce rapport d'attraction et de répulsion que Miron entretient avec ses ancêtres, fantômes dont on doit à la fois rejeter le legs sans histoire pour interrompre « la blanche agonie de père en fils » (« Monologues de l'aliénation délirante », 1994 : 80), et à la fois se souvenir d'eux en tant qu'oubliés, sacrifiés illettrés, hôtes de ce noir anal-

phabète où la langue s'effondre et duquel tous les poèmes de *L'homme rapaillé* semblent s'arracher avec une peine infinie. On la retrouve, enfin, dans le dernier poème que Miron ait laissé, « Stèle¹ », titre plus qu'ironique si l'on constate que ces quelques vers évoquent davantage une absence d'inhumation qu'une mise en terre habituelle ; en revanche, plus qu'adéquat pour marquer l'irrésolution ultime de cette lutte contre la spectralité, si l'on se souvient que dans la plupart des cultures de ce monde le fantôme errant est la trace d'un rite de sépulture qui n'a pas eu lieu.

À cette spectralité qui assiège de tous les côtés à la fois, le poème, comme le notait Pierre Ouellet (1999) dans une très belle étude, oppose habituellement un recours central : l'entêtement de sa force nue d'énonciation, de ses soubresauts d'incarnation, de ses charges métaphoriques ou de ses « petites apocalypses » comme l'écrivit Miron, coups de force tant de fois modulés à travers les charges brusques du bison, de l'original, du cheval de trait, du bœuf de douleurs. Cette poétique d'une force qui subsume les formes, et semble souvent les excéder par son mouvement, donne aux poèmes un singulier climat de vertige visuel. On a souvent remarqué qu'il y avait dans la poésie mironienne une importante dramaturgie de l'œil, organe aussi obsessivement invoqué que vulnérable, converti véritablement d'un poème à l'autre, pour reprendre une pénétrante formule de Blanchot, en un « indestructible qui peut être infiniment détruit ». Brûlé plus d'une fois, noyé tout aussi souvent, crevé comme un œuf, vidé comme une boîte de fer-blanc, l'œil semble incarner chez Miron à la fois l'extrême fragilité de ce qui ne cesse de perdre sa consistance et l'ultime résistance du « mince regard qui reste au fond du froid » (1994 : 51). Détruire inlassablement sa forme semble la condition *sine qua non* pour que se descelle sa force nue, sa puissance de vision, la pure intensité de la cécité où nulle image n'a encore fait irruption et sur laquelle, donc, nulle destruction ne peut avoir prise.

1. « Ci-gît, rien que pour la frime / ici ne gît pas, mais dans sa langue / archaïque Miron / enterré nulle part / comme le vent » (2003 : 69).

Mais on n'a jamais relevé à ma connaissance à quel point cette sujétion dominante du poème à la force des « yeux / qui regardent sans voir, noyés / dans trop de choses qui arrivent » (« Ma femme sans fin », 2003 : 35) entraînait, comme secrètement, une remarquable rareté des scènes d'écoute dans cette œuvre – impression que renforce l'ouvrage de proses *Un long chemin* (2004b) récemment publié, où parmi plusieurs auteurs, peintres, sculpteurs évoqués, on s'étonne un peu que ne figure aucun nom de compositeur, même étranger. Malgré quelques exceptions, comptant par ailleurs parmi les plus beaux accomplissements du calme qu'il soit donné de lire – la paix des parents morts tombant dans l'ouïe comme la neige (« Art poétique ») ou, furtif, « le bruit roux de chevreuils dans la lumière » (« L'octobre ») –, le répertoire somme toute assez unifié de craquements, hululements, cris de détresse, martèlements de pivert et autres plaintes des graffitis fait surtout entendre d'un bout à l'autre de l'œuvre le tumulte discordant de « trous bourdonnants » ou des « éboulis de bruits vides » (1994 : 59) évoqués dans « Poème de séparation 2 », comme si la voix était à ce point assourdie par les rebonds et reculs de sa force fracassée qu'elle se désorientait constamment hors du lieu de l'écoute.

C'est, au fond, qu'il n'est aucune force de l'ouïe, rien en elle qui puisse la rendre solidaire d'une imagination de la résistance telle qu'elle se décline à travers le point de densité extrême des « yeux brûlés » chez Miron, purs grains de conscience luttant contre leur évanouissement. Alors que dans la perspective patockienne de l'histoire la rythmique du regard fait alterner voilement et dévoilement, selon une dialectique classique d'ouverture et de fermeture qui exige au moment de la percée que l'on ouvre les yeux sur une nuit qui demeure, elle, à jamais fermée, l'ouïe interrompt d'un seul coup cette alternance, en faisant un pas décisif en dehors de l'histoire – non pas en deçà, ou même au-delà, mais en dehors. D'elle-même, de sa propre volonté, elle ne peut davantage s'ouvrir que se fermer ; dès lors, toujours ouverte dans sa pure passivité, son pur accueil, son seul avènement ne peut consister qu'à s'ouvrir à son ouverture première,

inaudible, immémoriale, et à se laisser reposer au sein de cette écoute. Il y a ainsi une infinie faiblesse dans l'ouïe, organe sans résistance, exposé sans condition à tout ce qui se présente à lui ; mais il y a aussi en elle, lorsque éveillée par l'écoute – la *conscience de soi* de l'ouïe – une puissance d'attention analogue à cette « prière naturelle de l'âme » dont parle Malebranche, c'est-à-dire une *epochè* latente grâce à laquelle le plus imperceptible peut se laisser soudain saisir à même l'ombre habituelle qui le recèle. « Novembre s'amène, nu comme un bruit de neige... » (Brault, 1984 : 11) : ce sont les premiers mots d'un recueil où l'écoute sans fin réaffirmée de la pluie, du brouillard, du temps, de la foudre tranquille, du profond de la forêt, du mutisme des maisons se tourne vers des voix si éloquemment situées à la limite de l'audible que le vœu semble être, à chaque fois, de toucher à travers elles ce qui reste d'inouï dans l'ouïe – ou, pareillement, ce qui peut rester dans la langue de celui qui s'y laisse cisailler par le vent du dehors jusqu'au dernier silence.

Les verbes « rester » et « résister », écrit quelque part Giorgio Agamben, partagent une racine latine commune. Assertion légèrement fautive, toutefois, en ce sens que la ligne ténue qui nous intéresse ici se situe non pas dans une telle réunion mais précisément dans le mince écart qui sépare ces deux verbes, entre « *re-sistere* », « s'arrêter, se tenir en faisant face », et « *re-stare* », « s'arrêter », « persister », « subsister ». Car si dans cette dernière constellation s'exprime certes aussi une volonté de persistance, mais toute perspective de frontalité impliquée par « *re-sistere* » semble bien s'être évanouie. Aussi, s'il fallait découvrir la ligne de fracture où la résistance et la non-résistance semblent devenir presque indistinctes à notre époque, pourrait-on peut-être la situer au lieu même de cette disparition, là où la poétique mironienne des « yeux brûlés » et des charges d'incarnation le cède à celle d'un Jacques Brault, qui s'est mise au moins depuis *Moments fragiles* à l'enseigne générale de l'écoute, envisagée comme puissance d'attention à ce que les épiphanies silencieuses murmurent au-delà de la mémoire lorsqu'on devient soi-même, à force d'écoute, un silence qui se met à penser ; là, aussi, où la

lutte contre le fantomatique sous toutes ses formes se renverse pour faire place au « serment de se transformer en fantôme » posé par Brault dans « L'instant-fanal » (1991 : 73), et au déplacement considérable du statut de l'expérience littéraire que suppose cette déclaration.

Que s'est-il donc passé, en effet, depuis les *Feuillets d'Hypnos*, de Char à Miron, de Miron à Brault, et peut-être à nous ? De l'expérience réelle du maquis, à celle d'un « front d'urgence » déjà beaucoup moins déterminé, à celle d'un congé donné au front où plus aucune lutte publique ne semble à l'œuvre ? Que s'est-il donc passé, sinon une progressive perte de frontalité de la résistance poétique – cela dit sans nostalgie aucune –, une déréalisation des référents auxquels elle pouvait faire face et se constituer comme espace de fraternité furtive, comme si dans la probabilité toujours moins forte d'un événement auquel elle pouvait s'arrimer elle en avait été réduite à substituer la fuite à la lutte, la stratégie fantomatique de la disparition à l'appel d'une *conjuración*, ce mot riche de sens qu'aimait tant Miron² ? Rien n'a vraiment changé dans la typologie du résistant telle qu'elle apparaissait dans les *Feuillets d'Hypnos* ; rien, sinon que le seuil que ce dernier ouvre vers l'inappartenance mène chez Miron à la force têtue d'une résistance, chez Brault au destin fantomatique du « reste d'ombre qui s'effiloche comme une crinière » (1997 : 13) évoqué par un poème de *Au bras des ombres*. Mais notre tâche à nous, avec eux et au regard surtout de cette limite mouvante entre résistance et collaboration avec laquelle nous sommes compromis dès lors qu'il nous faut penser le statut public de la poésie, et plus encore prendre la parole sur celui-ci, notre tâche est bien, à mon avis, de nous méfier des réflexes maquisards parfois un peu trop sûrs de leurs droits comme des pactes faustiens toujours trop sûrs, eux, de leur nécessité. À cette condition seule pourra-t-on garder ouvert le seuil entre reste et résistance avec lequel rien n'indique que la poésie de notre temps ait fini de se mesurer.

2. Pour l'étude des implications complexes de cette conjuration, je me permets de renvoyer à mon article (2006 : 41-63).

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (2003), *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BOURGEAULT, Jean-François (2006), « Au-delà de l'horizon : le paradoxe testamentaire chez Miron », dans Marie-Andrée BEAUDET et Pierre NEPVEU (dir.), *Au-delà de L'homme rapaillé : Poèmes épars*, Québec, Nota bene, p. 41-63.
- BRAULT, Jacques (1984), *Moments fragiles*, Montréal, Le Noroît/Le Dé bleu.
- BRAULT, Jacques (1991), « L'instant-fanal », *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, p. 69-73.
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Paris/Montréal, Arfuyen/Le Noroît.
- CHAR, René (1967), *Feuillets d'Hypnos*, dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, p. 83-150.
- JALBERT, Martin (2006), « De splendeurs reposant dans leur migration », dans Marie-Andrée BEAUDET et Pierre NEPVEU (dir.), *Au-delà de L'homme rapaillé : Poèmes épars*, Québec, Nota bene, p. 11-21.
- LONGENBACH, James (2004), *The Resistance to Poetry*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- MIRON, Gaston, (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston, (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston, (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston, (2004a), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n° 5 (hiver), p. 9-28.

L'UNIVERSEL MIRON

- MIRON, Gaston, (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- OUELLET, Pierre (1999), « Fracas : l'emportement mironien », *Études françaises*, « Gaston Miron, un poète dans la cité », vol. 35, n^{os} 2-3, p. 41-55.
- PATOCKA, Jan (1990a), *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Paris, Verdier.
- PATOCKA, Jan (1990b), *L'écrivain, son « objet »*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Paris, P.O.L.
- PATOCKA, Jan (1990c), *Liberté et sacrifice. Écrits politiques*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Grenoble, Jérôme Millon.

GASTON MIRON,
ENTRE GRANDBOIS ET GARNEAU

Jean-Pierre Issenhuth

J'ai vu Gaston Miron trois fois dans ma vie. La première, en 1970, à Montréal, au cégep Maisonneuve, dans une assemblée électorale du Parti québécois. Avaient d'abord pris la parole plusieurs candidats aux élections provinciales. Robert Burns avait exprimé sa chance d'être opposé, dans le comté de Maisonneuve, à un candidat libéral chétif. Claude Charron avait comparé le Parti québécois à une boule de neige qui allait devenir géante en roulant vers Québec. Les orateurs qui s'étaient succédé avaient donné de bons exemples d'une rhétorique politicienne habile et familière, de nature à stimuler les troupes péquistes. Quand Miron, le dernier, s'était présenté au micro, je ne suis pas sûr que l'auditoire était prêt à ce qu'il allait entendre. J'ai oublié les détails de ce discours prononcé il y a trente-cinq ans, mais l'impression générale reste vivace. La voix tonitruante de Miron donnait à ses propos un caractère absolu qui les isolait. Les rangs du public, apparemment déconcerté par ce raz-de-marée, n'ont pas tardé à s'éclaircir, mais je suis resté assis, curieux et perplexe. Qui pouvait bien être cet homme emporté par une cause viscérale qui le plaçait, d'emblée, comme un phénomène inadapté à un rôle ordinaire, loin des visées électorales et des propos fonctionnels de la soirée ? Son discours me faisait penser, par moments, à l'éloquence crépusculaire de Malraux, aux orateurs emphatiques de la Révolution française, mais il y avait aussi, en deçà des

effets de surface spectaculaires qui pouvaient décourager un public disposé à la bonhomie et à l'humour, quelque chose de fondamental, qui ressemblait à une question de vie ou de mort, à un SOS, à un ultimatum, à un dernier recours. Dans le cas de Miron, impossible de dissocier la personne de ses propos et d'imaginer qu'un autre ait lu le discours à sa place. À cela, j'ai été sensible, même si je voyais dans l'option indépendantiste un choix à faire dans le calme et la tête froide, loin de l'éloquence épico-lyrique.

Quant à la poésie, dont je m'occupais aussi à l'époque, j'étais également, par tempérament, du côté de la non-éloquence. Mes poètes préférés étaient les moins orateurs. Ce qui ne m'empêchait pas d'admirer diverses manifestations d'éloquence, celle des *Chants de Maldoror*, celle des *Illuminations* – « apothéose du désordre romantique », selon Max Jacob –, ou celle de Breton, de Saint-John Perse, de Claudel, mais comme des phénomènes étrangers à ce que je cherchais pour mon compte. Ma nature me portait vers *Noces* de Jouve, vers *Alcools* de Apollinaire, vers Éluard, vers Reverdy, vers la non-éloquence absolue de Verlaine.

Éloquence et non-éloquence sont deux pôles de la poésie, et deux pôles assez synonymes, dans mon esprit, à ceux du souffle et de l'absence de souffle, ou de la verticale et de l'horizontale. Quel nom attribuer à ces pôles dans la poésie québécoise ? À celui de l'éloquence, je donnerais volontiers le nom de Grandbois, pour le déploiement dramatique et généralisateur de ses poèmes. À celui de la non-éloquence, je donnerais le nom de Saint-Denys Garneau, pour l'attardement arabesque dont il est question dans « Spectacle de la danse ».

Avant d'entendre le discours du cégep Maisonneuve, j'avais dû lire, de Miron, dans des revues, quelques poèmes marqués par une éloquence emportée. Le discours me confirmait sa position au voisinage du pôle Grandbois et cette confirmation n'avait rien pour me surprendre. La génération de l'Hexagone était du côté de l'éloquence et tenait pour inexistant, sinon honteux ou nuisible, le non éloquent Garneau. On le passait sous silence comme le témoin gênant d'une époque d'indigence, d'inertie, d'immobilisme, qu'un souffle collectif devait balayer.

Je suis resté plus de dix ans sans revoir Miron. Après l'orateur, c'est l'éditeur que j'ai rencontré un soir de 1981, à son bureau du Carré Saint-Louis, en compagnie de Gilles Cyr. Nous avons parlé un moment. Je devrais dire : Miron a parlé. Je me souviens d'avoir placé quelques phrases assez courtes et quelconques, et si jamais Gilles Cyr a dit quelque chose, c'était bref. Des propos de l'éditeur, il m'est resté une équation, que Miron n'a pas formulée, mais que trahissait son discours. L'équation « force = éloquence ». Qu'est-ce à dire ? Ce soir-là, Miron m'a paru profondément travaillé par la question de savoir ce qu'est une poésie forte, et par le désir de faire cette poésie, pour lui la seule souhaitable, et il m'a semblé clair qu'il voyait la force de la poésie dans l'éloquence de l'orateur et ses attributs – le souffle, l'élan, le mouvement, l'ampleur, l'interpellation directe, l'apostrophe, la véhémence, le déploiement spectaculaire des images. Je suis sorti du bureau de l'éditeur en me disant qu'il n'avait pas bougé du pôle Grandbois, et sans surprise quant à mon quasi-mutisme : d'un pôle à l'autre, la communication sur l'art ne pouvait être que malencontreuse et vague.

Je n'ai pas revu Miron pendant plus de dix ans, avant les années 1990. Cette fois, après l'orateur et l'éditeur, j'ai rencontré le poète. C'était à l'occasion d'une visite de Richard Millet à Montréal, dans le sous-sol d'un café de la rue Saint-Denis. J'étais assis en face de Miron, et la conversation a roulé sur la poésie. Miron m'a demandé – je ne sais plus en quels termes – qui était pour moi le poète québécois le plus important. Sans hésitation, mais non sans savoir que je risquais de faire scandale, j'ai répondu : Saint-Denys Garneau. Miron a paru surpris de ma réponse, mais pas autant que je l'aurais cru. Il n'a fait entendre aucune harangue anti-Garneau, du genre de celle que développe, dans *L'homme rapaillé*, le poème « Doublure d'un combat », qui pourrait tout aussi bien s'intituler « Contre l'attardement ». J'ai vu de la perplexité, un embarras, un air songeur, et j'ai entendu un long silence. Miron avait-il bougé par rapport aux pôles ? En repensant à cette conversation où, comme d'habitude, je n'avais pas dit grand-chose (mais Miron, curieusement, pas davantage),

j'ai répondu oui à la question. Il avait bougé. Depuis quand, de quelle manière, je lui avais trop peu parlé pour le savoir. Quoi qu'il en fût, sa réaction m'a laissé soupçonner que l'équation « force = éloquence » et l'exigence d'être « fort en mots » n'étaient peut-être plus ce qu'elles avaient été pour lui.

Je n'ai plus revu Miron par la suite. Si l'occasion s'était présentée, j'aurais aimé lui dire, dans le prolongement de l'hésitation observée au restaurant, que, dans un monde saturé de sens, d'idées, de discours pleins de pouvoir et d'efficacité, de projets ronflants, d'explications lumineuses et définitives et de réussites spectaculaires, la seule possibilité d'originalité qui reste est un manque, une absence, un dénuement, une incapacité d'être aussi bien, de penser autant, de voir aussi loin, de s'exprimer avec autant d'éloquence persuasive et d'abondance que tout le monde, et que, dans cette perspective, appliquée à la poésie, l'intérêt se trouve déporté vers le pôle Garneau.

En décembre dernier, en ouvrant pour la première fois *Poèmes épars*, j'ai eu la surprise de tomber sur un poème sans titre, dont le début, tout au moins, aurait pu être signé, mot pour mot, par Garneau lui-même :

Je regarde l'enfant qui regarde
il regarde jusqu'à n'être plus là
il s'en va avec ce qu'il voit
consumé dans ce qu'il voit toujours
quand il n'est plus là (2003 : 50).

Un poème de Garneau signé par Miron ? Comment était-ce possible ? C'était le contraire de tout ce à quoi la signature de Miron m'avait habitué. Les notes relatives à ce poème en citent une variante où les traces de l'attardement arabesque sont encore plus lisibles¹. Dans les environs de ce poème, je trouve d'autres passages où Garneau en personne fait signe de la main : « À Lyon, parmi toutes sortes de pas perdus » (2003 : 57), « Les choses sont loin, les êtres, le monde » (56), « Partir de rien, parce

1. Voir Miron (2003 : 102).

qu'on n'est rien d'autre / alors, où est-ce qu'on va, qu'est-ce qu'on fait » (61).

Sur ces passages et d'autres, la psychologie pourrait se précipiter pour coller l'étiquette « schizophrénie », mais Miron a précédé les psychologues : nourri de sciences humaines, grand lecteur d'Albert Memmi, il s'est collé lui-même l'étiquette « schizophrène » sur le front². Pourquoi donc ? Quand Jacques Brault, faisant mouvement du pôle Grandbois vers le pôle Garneau, est passé de *Mémoire* à *Moments fragiles*, on n'a pas eu l'idée de lui coller sur le front l'étiquette « schizophrène », ni à Rina Lasnier, à ma connaissance, quand elle est passée de *Mémoires sans jours* à *Brisées*. Dans *Poèmes épars*, on n'est pas davantage dans les sciences humaines ; on est, tout autant, dans l'art, et l'art n'a que faire des intentions, du diagnostic et des étiquettes des sciences humaines. À la lecture de certains poèmes tardifs, j'ai simplement constaté que, comme si la machine de l'éloquence était tombée en panne, Miron avait changé de pôle dans la sphère de l'art.

Étonné et arrêté par la résonance de Garneau dans ces poèmes tardifs, j'ai relu *L'homme rapaillé* en cherchant si elle s'était manifestée plus tôt. C'est surtout la trace du pôle Grandbois que j'ai trouvée, dans le ton, dans la dramatisation, dans les procédés rhétoriques.

Mais en allant revoir la section « Poèmes anciens 1947-1955 » dans *Poèmes épars*, en mars dernier, nouvelle résonance Garneau et nouvel étonnement. On trouve dans cette section un poème de 1953 intitulé « La condition de voir » :

On marche toujours devant le mur
 On cherche à passer
 Sur un mur le corps s'imprime
 Sur un mur les yeux pivotent
 Il faut bien finir par vivre avec
 Regarder sa vie à reculons
 Et quand elle est à nos pieds

2. Voir Miron (2003 : 50, 51).

Quand elle monte dans nos jambes
Comme une mer, et comme dix doigts
Quand elle nous prend à la gorge
Nous n'avons plus alors
Qu'à vendre nos yeux (2003 : 83).

L'arrêt à ce poème très ancien, sur lequel j'étais passé distraitement avant que François Hébert n'attire mon attention sur lui, a corrigé, en la complétant, la trajectoire que j'avais imaginée. Je vois maintenant Miron aller de Garneau à Garneau, c'est-à-dire revenir à Garneau, de qui il était parti, après un séjour prolongé dans la région du pôle Grandbois.

Un peu plus tard, le même François Hébert m'a révélé l'existence d'un poème à peine moins ancien, de 1954, où le ton et la manière de Garneau sont au moins aussi présents que dans « La condition de voir ». Voici le poème :

NOTRE LIBERTÉ
Une idée ça pousse
l'idée de l'épi de blé
l'idée d'un arbre avec des feuilles
qui va faire une forêt
et même, même
l'idée du chiendent
C'est dans l'homme
sa tourmente aiguisée
et quand on veut
d'aller à droite, à gauche
ça ne déracine pas
ça fait à sa tête
cette idée-là, qu'on a (1989 : 34-35)³.

Ai-je trouvé la raison pour laquelle l'empreinte de Garneau s'est surtout manifestée très tôt et très tard ? Miron avait écrit, en

3. Ce poème constitue une première version du poème « Tête de caboche » figurant dans *L'homme rapaillé* (1998 : 98).

1965 : « Tout écrivain conscient de sa liberté et de sa responsabilité sait qu'il doit écrire souvent *contre* lui-même » (1998 : 193). Il avait donné à ce devoir des raisons anthropologiques, psychologiques, sociologiques, morales, politiques : la lutte contre les *passions*, contre la mauvaise foi, contre les préjugés de classe. Je répéterais volontiers, là-dessus, que le point de vue des sciences humaines est sans valeur ni intérêt en matière d'art. Mais là n'est pas la question. Dans la perspective que j'ai choisie – celle des pôles de l'éloquence et de la non-éloquence –, la lecture m'amène plutôt à me demander si *L'homme rapaillé* a été écrit et publié contre une pente ou un entraînement naturels vers le pôle Garneau. À cette question, sans y percevoir de contradiction, ma réponse est double. Je réponds non, parce que l'éloquence, la force, le bruit, l'éclat d'une « poésie de cailloux chahutés » (« Ma désolée sereine », 1998 : 41), c'était tout à fait Miron. Je réponds oui, parce que la résonance avec la non-éloquence de Garneau se fait entendre avec autant de vérité que le reste d'une division qui n'est pas tombée juste et qu'on n'a pas tenté d'ajuster par la force. Si Miron était parvenu à étouffer ce reste, il n'aurait arpenté que la moitié de sa planète. Sa poésie n'aurait-elle eu droit qu'à une demi-universalité ? C'est la présence successive de Miron au voisinage des deux pôles Grandbois et Garneau qui me fait paraître sa poésie, en tant qu'art, tout à fait universelle.

Quand j'ai commencé à songer à ce texte, je croyais la poésie de Miron plus monolithique qu'elle ne l'est. Et pourtant, je ne sais pourquoi, un petit dessin m'était venu à l'esprit : Miron marchant d'un pôle à un autre. Ce n'était qu'imagination, et tout restait à vérifier. En cours de route s'est quelque peu modifié le bloc erratique que me suggéraient l'existence publique de Miron et la poésie jugée par lui digne d'être rassemblée. En cours de route aussi, le mouvement sur la sphère s'est quelque peu changé en une parabole définie par les axes Grandbois et Garneau. Cette trajectoire de Garneau à Garneau, par un long détour volontariste et collectiviste dans le sens de l'axe Grandbois, en accord avec la génération conquérante de l'Hexagone, m'a fasciné.

BIBLIOGRAPHIE

MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac.

MIRON, Gaston (1998), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.

MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.

MOT À MOT JUSQU'AU DERNIER :
MIRON ANALPHABÈTE

Karim Larose

Université de Montréal

Que l'homme ne soit pas toujours déjà parlant, tel est, dans *Enfance et histoire* (1978), le constat premier qui permet au philosophe Giorgio Agamben de réfléchir à la nature de l'expérience humaine du langage. Il part, pour ce faire, de l'idée simple mais fondamentale selon laquelle la langue n'est jamais *indivise*, et qu'on doit toujours distinguer en elle à la fois langue et parole, sémiotique et sémantique, système de signes et discours, travail de reconnaissance et travail de compréhension. Cette nuance est au fondement du rapport que chacun, à tout moment, entretient avec le langage et, pour cette raison, elle rejoint tout à fait la réflexion sur la langue de Gaston Miron, hantée par le problème d'un analphabétisme qui ne peut être situé chronologiquement à l'intérieur d'un processus d'apprentissage classique, puisqu'il est tour à tour social et national, individuel et collectif, existentiel et littéraire. À la fin de sa vie, le poète soulignait ainsi une fois de plus ce qui lui semblait une évidence : « J'écris comme un analphabète, comme si je n'avais jamais écrit de poèmes avant. Je recommence toujours à forer dans ma langue, à la recherche de ce que [Michel] Deguy nomme "un plus profond poème dans la langue" » (Cloutier, 1997 : 2).

Au-delà de ses positions sociolinguistiques, bien connues, Miron laisse aussi voir dans ses divers essais, discours et entrevues un imaginaire langagier unique dans le paysage intellectuel de l'époque, notamment si on le compare à celui de Jacques Brault, qui s'articule autour de l'idée de *parole*. Miron ne fait certes pas l'impasse sur cette question, lui qui a dit un jour ne jamais avoir quitté les « quartiers de la parole populaire » (Royer, 1985 : 23), mais il est davantage préoccupé par cet en deçà de la parole qu'est le mot lui-même. Il faut *l'entendre* en entrevue revenir et revenir encore, jusqu'à l'arracher au lieu commun, sur le fait que le poème est composé d'abord de simples mots¹. Il faut se rappeler aussi la leçon qu'il tire du choc linguistique éprouvé en arrivant à Paris pour la première fois : aujourd'hui, « j'ai appris trois mots de vocabulaire² », concluait-il – et le bonheur, d'emblée, était entier. Dans les notes publiées récemment par Pierre Nepveu, on retrouve la même obsession. Miron y exprime très tôt sa volonté de vouer sa vie à un seul projet : « Écrire. Des milliers de mots. Tous les mots » ([1956] 2004a : 21). Écrire, chez lui, ce n'est pas d'abord projeter une

1. « On oublie souvent qu'un poème c'est fait avec des mots – c'est des énormités que je dis, mais il faut le rappeler parce qu'on l'oublie. [...] C'est avec des mots qu'on fait des poèmes. Là où il n'y a pas de mots il n'y a pas de poèmes. [...] Tout ça pour dire que les mots sont importants » (Miron, [1990] 1997 : 19).

2. « Il était sept heures du soir, à Alésia, et tout à coup le train part et il y a une petite porte qui se referme. Pour moi c'était une petite porte. Et c'était marqué : "attention au portillon". Et je faisais les cent pas sur le quai, presque tout seul, et je ne sais pas pourquoi quelque chose me prenait à la nuque et me ramenait à cette inscription sur la petite porte. [...] Je me dis, c'est curieux, chez nous, c'est door-porte, door-porte partout ». Et Miron de noter : « Mon Dieu, je n'ai pas été à l'école aujourd'hui, mais j'ai appris trois mots de vocabulaire. Ça amplifiait mon sentiment d'aliénation parce que je disais que le bilinguisme colonial, c'est un équarrissage de tête, ça enlève toutes les nuances d'une langue » ([1990] 1997 : 42-43). Notons que cette insistance sur le lexique, loin de relever d'un quelconque purisme, est ce qui, au contraire, permet de dépasser le binarisme réducteur des couples fonctionnels du type *door-porte*, imposé par l'habitude du bilinguisme structurel.

parole, c'est *aligner* des mots, très concrètement. Ce rapport particulier entre la création et le mot, les textes en prose nous en fournissent certaines des clés.

Pour le comprendre, on doit l'envisager dans l'horizon de l'alphabétisation, qui n'est pas non plus tout à fait celui de Brault. Lorsque, dans *La poésie ce matin*, Brault dit avec Blas de Otero avoir « perdu voix dans les broussailles » et affirme qu'il ne lui « reste » qu'un « peu de parole » ([1971] 1986 : 105), il renvoie à une expérience intérieure absolument singulière, à la frontière de l'infigurable. Miron quant à lui impute ses doutes face au langage et sa difficulté constante de trouver le *mot* juste à une situation plus globale, c'est-à-dire aux conditions particulières d'exercice de la langue au Québec, langue selon lui aliénée, voire colonisée par l'anglais.

Néanmoins, la conception qu'a Miron de la langue et de la littérature ne se réduit pas à un tel ancrage historique. Un imaginaire plus intime la traverse, qui trouve sa source dans une expérience de son enfance, que le poète a relatée à maintes reprises et qui surdétermine sa vision des mots, de leur naissance et de leur déploiement dans l'écriture. Cet épisode très connu remonte à la découverte qu'il fait vers 10 ans de l'analphabétisme de son grand-père, dont la figure est évoquée dans « Séquences ». Ne sachant ni lire ni écrire, celui-ci lui confie alors se sentir « toujours dans le noir³ ». Cet analphabétisme, Miron le traduit sur le plan imaginaire de multiples façons. Dans une remarque sur son rapport à la langue et au langage poétique, il illustrera par exemple son sentiment de pauvreté par rapport à la poésie en affirmant « bafouille[r] tous les alphabets⁴ » : Miron n'est aux prises ni

3. Miron commente : « et c'est comme si tout le noir de sa vie à lui, le noir de tous ceux avant lui, était entré d'un coup en moi » (« Parcours et non-parcours » [1990] 2004b : 178). Maints critiques ont noté l'importance du noir chez Miron, qui rappelle le « noir analphabète » du grand-père tout en le dépassant.

4. Et « mon moi intime ? La pagaille continue. [...] Échec à l'homme aussi. Et de cette gangue de glace à ma parole poétique. J'écris dans l'impossible. Je rate. Je bafouille tous les alphabets. Je me cherche des indices de moi » (Miron, [lettre du 21 septembre 1955] 1989 : 41).

avec le silence, ni avec la plainte, ni avec le murmure, ni même avec le bégaiement, mais avec la lettre même, et le mot qui lui donne son sens minimal. Et son défaut de parole, il l'attribue dès le départ et l'attribuera toujours à la *confusion*⁵, sa « vieille compagne⁶ ». Dans la langue, l'écrivain bafouille et s'enlise : la parole poétique a des ratés, et Miron, lui, des « trous noirs » dans le cerveau, tels des espaces vierges et incendiés d'où toute sémiologie semble absente (1996 : 185).

Quelques années plus tard, toujours dans les années 1950, Miron constate en outre qu'au Canada français, « nous devons chercher nos mots à quatre pattes », comme s'il fallait les retrouver à tâtons dans le noir ([lettre du 11 septembre 1957] 1989 : 63). Dans ce passage, il n'est pas question de parole : le problème se situe en amont, au moment de la désignation des choses. À plusieurs reprises au fil des ans, et surtout dans les années 1980, Miron a pointé du doigt ce problème, prétendant par exemple écrire « mot à mot⁷ », littéralement. Cette confiance est doublement intéressante puisque, d'une part, elle indique que Miron métaphorise l'écriture en la rendant solidaire de la lecture⁸ (à

5. Miron dit écrire « dans l'incohérence qui [le] baigne de part en part, aux prises avec la confusion de [ses] vocables les plus familiers, en proie à la perversion sémantique à l'échelle de toute une langue » (« Notes sur le poème et le non-poème » [1965] 1996 : 133).

6. Jacques Brault à propos de Miron ([1990] 1997 : 51).

7. « Je n'ai plus de langue. Je vais d'un mot à l'autre. J'écris mot à mot » (« Parcours et non-parcours » [1990] 2004b : 172) ; « Je suis un naïf des mots, je lis mot à mot, j'écris mot à mot, je ne puis tout simplement pas croire que les mots ne puissent dire vrai » (« Médaille de l'Académie canadienne-française » [1990] 2004b : 206).

8. Chez Miron, la lecture est baroque, dérégulée et non conventionnelle, comme on le voit dans « Ma bibliothèque idéale », qui met sur le même plan l'article de journal et le poème –, ce qui renforce l'idée voulant que Miron se fantasme en écrivain aux prises avec un analphabétisme global, un dysfonctionnement aussi bien de la lecture que de l'écriture. Cette égalité de l'écrit devant l'analphabétisme explique aussi l'importance toute particulière que joue l'affiche publique dans la réflexion de Miron sur la langue : sur un plan purement quantitatif, l'affiche constitue dans la vie quotidienne le « texte » principal auquel

laquelle s'applique d'ordinaire l'expression « mot à mot ») et que, d'autre part, elle rappelle le pénible déchiffrement de l'analphabète, dont le rapport au langage est d'emblée atomisé. La parole, encore une fois, ne va pas de soi chez Miron et s'accompagne d'un lent et patient travail de déclinaison, de lexicalisation. Miron est revenu souvent, en 1959 par exemple, sur la difficulté « d'accéder » aux mots mêmes et de les intégrer ensuite à une « articulation syntaxique » (1996 : 185). Ainsi, non seulement la nomination des choses, mais aussi les règles de combinaison des mots et donc l'énonciation posent problème. Miron considérait d'ailleurs que la difficulté la plus évidente du conflit des langues au Québec était que la « symbiose » grandissante entre le français et l'anglais altérait de plus en plus le « système syntaxique » (213).

C'est l'espoir d'une mise en œuvre syntagmatique de la langue qui s'amenuise alors : la possibilité de « franchir » les mots un à un pour les associer dans la phrase⁹. La syntaxe, que Pierre Nepveu a un jour définie comme « la trace par excellence du sujet dans la parole » ([1979] 2002 : 175), c'est aussi ce qui fait de la langue un corps conducteur, ainsi que le suggère un poème connu, intitulé « En une seule phrase nombreuse », où Miron s'excuse, ironiquement, auprès des poètes qu'au cours des ans il a « pillés » pour nourrir sa propre œuvre. Le dommage est mince, ajoute-t-il en faisant écho au titre, car ainsi « il y a [désormais] / d'un homme à l'autre des mots qui sont / le propre fil conducteur de l'homme » (1996 : 157). Ce fil conducteur reliant la communauté des poètes repose, dans le poème de Miron, sur la

les non-lecteurs – qui forment la majorité – sont exposés. C'est ce qui fait dire à Miron qu'au Québec, « la littérature est toujours à contre-texte », c'est-à-dire qu'elle est minée plus qu'ailleurs par un texte « institutionnel » extrêmement imposant, dominé par l'anglais, au sein duquel l'affiche joue un rôle central ([1974] 1975 : 116).

9. « Dans cette tentative [d'écriture] rien n'était donné, il me fallut franchir les mots un à un, aller d'un mot à l'autre, du noir analphabète à une lumière et une vérité littérales » (Miron, 1983 : 1). Le mot est l'objet d'une épreuve et l'occasion d'un affranchissement.

singularité d'une phrase qui se distingue – telle une inscription – sur fond de langue. Mais l'enchaînement signifiant des mots vagabonds marque tout autant la présence d'un fil syntaxique qui élève les mots éparés à la dignité du nombre, c'est-à-dire, bien sûr – puisqu'on parle de poésie –, du rythme. Art de la combinaison, la syntaxe est ce par quoi la scansion, le passage et la liaison sont possibles, d'où son importance pour la constitution de la subjectivité.

De nouveau, l'important ici n'est pas la parole même, mais son en deçà, qu'il s'agisse du mot ou de la syntaxe d'une phrase solitaire. L'idée semble d'ailleurs chère à Miron, car il recourt à la même image pour présenter la situation et la vie de l'homme de son temps. « Monologues de l'aliénation délirante » s'ouvre ainsi par quelques-uns des vers les plus connus de Miron :

Le plus souvent ne sachant où je suis ni pour quoi
je me parle à voix basse voyageuse
et d'autres fois en *phrases* détachées (ainsi
que se meut chacune de nos vies (1996 : 92 ; je souligne).

Chacune de nos vies, donc, est à l'image de la phrase détachée. Mais qu'est-ce qu'une phrase détachée, sinon un énoncé isolé d'un ensemble textuel plus large et devenu par le fait même inscription – sur un mur, un écriteau ou une affiche ? La vie contemporaine se manifeste donc en suivant cette même logique : comme la phrase détachée, aliénée, elle manque d'unité, elle se présente sous forme de fragments sans cohérence manifeste. Mais la phrase détachée renvoie aussi à une expression courante, elle-même devenue étrange parce que détournée de son usage familier. Dans la phrase détachée, on lit, en effet, en creux, la *lettre détachée*, celle de l'apprentissage, de l'alphabétisation. Celle qu'on apprend avant d'écrire en lettres attachées. Détacher ses lettres, c'est le premier moment de l'initiation à l'écriture, présente ici en filigrane.

Aux yeux de celui qui se surnommait « Amnésique Miron », l'expérience d'une vie aliénée pose en outre directement la

question de la mémoire, qui – plus encore que l'histoire – est au principe de *L'homme rapaillé*. De « l'après-mémoire » à « l'arrière-souvenir » jusqu'au « haut-côté de la mémoire », une infinité de formules souvent difficiles à décrypter en révèlent au fil des poèmes les replis, les détails et les détours. Toutes renvoient à une perte ou à un mal de mémoire¹⁰. Mémoire où il faut toujours « fouiller¹¹ », mémoire aussi bafouillante que le poète lui-même. Mémoire aussi à retrouver, à réinventer, surtout à partir des années 1960, vécues au Québec comme une décennie de traumatisme langagier qui n'aura guère d'équivalent, et où Miron a le sentiment d'assister impuissant à l'arrachement de tous les signes, de tous ses signes familiers¹².

Le rapport à la mémoire évolue chez lui, mais l'une de ses dimensions demeure inchangée au fil des ans. Elle apparaît très tôt, dans « Ma désolée sereine », publié d'abord dans *Deux sangs*, où Miron s'adresse à la poésie elle-même :

Ma désolée sereine
 ma barricadée lointaine
 ma poésie les yeux brûlés
 tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie
 dans ma ville et les autres
 avec nous par la main d'exister.

Après avoir fait de la poésie la muse quotidienne, Miron se fait plus sombre dans la suite du poème et, évoquant un « temps de l'amer » à venir, il anticipe le moment où « tout ne sera que memento à la lisière des ciels » (1996 : 41). On le sait, le

10. Qui est aussi un mal d'archive, une impossibilité de trouver une quelconque *archè* dans la masse du passé, un principe de signification qui se dégagerait de la confusion des discours.

11. Dépoétisé, déphasé, « ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs / jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être » (« Monologues de l'aliénation délirante », 1996 : 93).

12. Il s'agit de « trouver la trace de mes signes arrachés emportés » et de « reconnaître mon cri dans l'opacité du réel » (« Monologues de l'aliénation délirante », 1996 : 93).

memento est, au sens premier, une prière du canon de la messe destinée à rappeler le souvenir des morts ou des vivants, une prière comparable aux « Séquences » qui inspirent un poème de « La batèche ».

« Memento » est aussi un mot latin à l'impératif : souviens-toi. Dans son sens courant, sens profane, il se présente en effet comme un support matériel destiné à activer et à guider la mémoire, et prend par exemple la forme d'une note griffonnée sur un bout de papier, une inscription lapidaire. Il appartient à la catégorie des aide-mémoire et n'a pour fonction que de la mettre en mouvement, à partir d'une indication fragmentaire. Dans « Ma désolée sereine », le memento apparaît lorsque Miron évoque un avenir lointain où seuls subsisteront quelques signes discrets mais précis qui rappelleront l'époque de l'amer et qu'on pourra voir « à la lisière des ciels », c'est-à-dire à la marge de l'espace, à la dernière limite, sur la ligne d'horizon. Le memento, c'est le présent du poème déjà assuré, par anticipation, de se survivre dans une inscription au firmament de l'histoire. Dans ce poème, confusion et oubli ne sont pas encore entrés en scène : malgré le passage des « ciels », le memento, lui, semble bien garder tout son efficace et rester visible, immuable, à la lisière. Néanmoins, même dans les poèmes ultérieurs de *L'homme rapaillé*, lorsque la réflexion de Miron se fait plus inquiète, il y a tout lieu de penser que son art de mémoire continue à trouver dans le memento sa logique souterraine.

Le memento, c'est, pour le dire autrement, ce qu'on pourrait appeler une *note*, forme d'écriture brève chère à Miron, qu'on pense à la « Note d'un homme d'ici » (1959), aux « Notes sur le non-poème et le poème » (1965) ou encore aux « Notes sur l'homme et l'écrivain québécois » (1967). Signe éloquent du refus du monumental de Miron, la note, toujours fragmentaire, est parent proche du poème retravaillé sans cesse et jamais achevé. Elle est toujours écrite pour mémoire, mais tisse un lien particulier avec le conjoncturel : le rapport à la mémoire qu'elle met en œuvre est ainsi toujours un peu paradoxal. La note laisse une trace dans le temps, mais sans perdre de sa fragilité. Elle

constitue une inscription paradoxale de et en vue de l'histoire, à la lisière, du coin de l'œil, sur le mur en passant, sur le coin d'une table, dans le fouillis des circonstances.

Dès le milieu des années 1950, Miron a considéré « l'évènement » comme son « combat » propre ([non daté, vers 1954-55] 2004a : 21). Par sa généralité et son degré d'abstraction, un tel parti pris avait une portée non seulement politique – c'est celle qui vient d'abord à l'esprit –, mais aussi littéraire et poétique. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la « douleur narrative » que creuse chez Miron la « logique de l'écart fou » dans « Je m'appelle personne¹³ ». Manifestation de la tension et de la dissociation aliénantes entre l'intérieur et l'extérieur de l'homme, l'« écart fou » signale un hiatus que rien ne pourra combler, pas même les célèbres micro-récits que Miron a forgés au cours de multiples entrevues, discours et interventions dont le style très narratif se reconnaissait entre tous et dans lesquels il racontait divers événements à caractère initiatique. Mais cette approche du récit qui, dans les entrevues, pourrait paraître anecdotique est déjà à l'œuvre dans la poétique de Miron et particulièrement dans le rapport qu'il explore entre langue, poésie et société.

Si dans un sens premier la « douleur » qu'évoque Miron se rapporte en effet à la mort intérieure, à une « vie agonique » ponctuée de deuils quotidiens, elle est tout autant, au sens strict, douleur « narrative », douleur *sans histoire* ni narrateur pour en faire le récit, aussi plat soit-il. Pour Miron, l'œuvre littéraire a justement pour effet de s'inscrire en faux contre ce « non-parcours », cette « histoire sans commencement ni fin » où l'on meurt sans mourir, où chaque individu est « sans tension, sans antagonismes et sans destin » (1996 : 120, 122). Comme il l'indique dans ses « Notes sur le non-poème et le poème », le texte poétique est « émergence » et, par le fait même, a le pouvoir de

13. « Naissance erratique, narrative douleur, / par le tout d'une logique de l'écart fou / qui me fait un sort dans l'avenir dépaycé » (Miron, 2003 : 59).

libérer la « durée inerte tenue emmurée » de tout un chacun¹⁴. « Genèse de présence¹⁵ », le poème fait passer l'individu comme la collectivité d'un temps biologique, suspendu, à un temps historique, narratif, mémorable (128). Ces « Notes » sur le rapport entre poétique et politique, Miron dit d'ailleurs les écrire « avec fatigue » et surtout « pour mémoire » (133). Écrire *pour* mémoire, pour que quelque chose s'inscrive et advienne, c'est précisément le travail du memento.

Cependant, pour que la mémoire prenne acte de l'œuvre littéraire, il est essentiel que le poème se définisse non seulement comme inscription, mais aussi comme exposition. Car Miron, s'il ne sert pas de leçons, cherche néanmoins dans ses poèmes à « faire apparaître » sur la place publique la situation de l'homme contemporain et notamment l'aliénation que chacun vit en son for intérieur (Filteau, [1982] 1984 : 122). Dans son discours de réception du prix *Études françaises* en 1970, Miron prend position sans équivoque sur cette question en affirmant notamment que la poésie a un « rôle de prophétie et d'anticipation¹⁶ », ni plus ni moins. Mais par-delà ce genre de lieux communs romantiques, sa pensée est habituellement plus nuancée et il réussit généralement à éviter de prendre la pose du barde visionnaire. Plus significatives à mon sens sont par exemple les déclarations où il évoque le pouvoir d'« actualisation¹⁷ » de la poésie. Chez Miron, la poésie harcèle l'avenir : actualiser signifie en effet aussi bien moderniser, mettre à jour, comme lorsqu'on actualise une page sur la Toile, et mettre au jour, faire naître, faire

14. « Or le poème ne peut se faire / que contre le non poème / [...] car le poème est émergence / [...] dans l'homogénéité d'un peuple qui libère / sa durée inerte tenue emmurée » (1996 : 126).

15. « Contestant CECI [l'absence], le poème est genèse de présence, la nôtre-mienne. En CECI, le poème s'essaie ».

16. Dans le même sens : « les poètes de ce temps montent la garde du monde » (1996 : 100).

17. « Le poème, ici, a commencé / d'actualiser » (« Notes sur le poème et le non-poème » [1965] 1996 : 127) ; la poésie est « actualisante » (Miron, 1970).

apparaître, comme aux bulletins télévisés, les « actualités » qui s'imposent au quotidien.

Actualiser suppose donc qu'on expose, c'est-à-dire qu'on rende visible. C'est d'ailleurs dans cette optique que Miron décrit en 1974 les Canadiens français comme des « hommes invisibles¹⁸ », qui n'existent qu'intérieurement et n'ont aucune présence sociale tangible. Ce problème de visibilité est un des thèmes qui revient le plus souvent sous sa plume¹⁹. Son inquiétude prend entre autres la forme d'une véritable surconscience des sémiologies sociales et de la signalisation²⁰, de tout ce qui détermine, maintient ou altère ce qu'au Québec on appelle depuis le début du xx^e siècle le « visage français » du Québec et particulièrement de Montréal, c'est-à-dire la présence de la langue française, plus ou moins importante ou assurée, sur les innombrables panneaux disséminés dans la ville. C'est dans « Aliénation délirante », en 1964, que Miron décrit pour la première fois le conditionnement social et linguistique résultant d'un affichage aliénant où l'anglais domine, dans une métropole qu'on va pourtant jusqu'à considérer comme la seconde ville de langue française, après Paris. Du commerce de quartier à la publicité en

18. « Les lieux de refuge, ce sont donc les lieux du dedans, et ce sont les seuls où l'on se sent un peu à l'aise. Comme tout le dehors nous échappe, nous sommes des hommes invisibles à la fois dans notre identité et dans notre communication, car il faut une autre communication qui retrouverait la nôtre, celle du discours institutionnel, culturel » (« Conférence de l'Estérel » [1974] 2004b : 151).

19. Si, comme le pense Miron, la langue est un regard et que ce regard est voilé en raison de la confusion – d'où le noir –, le regard sur le regard qui définit selon lui le poème ne peut être que voilé lui aussi.

20. « Oui : c'est que, à un moment donné, dans toute la langue, toute la signalisation sociale, là c'est la signalisation routière, mais je veux dire toutes les sémiologies sociales, les systèmes de signes sociaux autres que les mots aussi. Même ceux-là, la signalisation de l'affiche, la signalisation du vêtement, la signalisation routière, toutes les signalisations sociales sont complètement en fonction des sémiologies anglaises. La langue n'a plus aucune autonomie par elle-même » (Dickson, [1973] 1974).

passant par les institutions privées et publiques, l'affichage se fait très souvent en anglais jusque dans les années 1970, imposant, enfonçant, *fichant* – comme le mot le suggère – au cœur de la ville l'image de la langue certes minoritaire, mais dominante grâce à son prestige. L'affichage *expose* à la vue de tous et révèle une structure et une division linguistiques, sociales et politiques.

C'est la puissance du mot et de l'inscription ainsi affichée et donc signalée de manière éminente, que Miron tente d'actualiser dans le poème. Il essaie ainsi de tenir compte dans son écriture de la « langue globale », qui est foncièrement « une langue anti-élitiste parce que, au fur et à mesure de l'énonciation, [le poète] intègre à la fois la langue populaire et la langue savante. [Il] essaie d'écrire avec toute la langue » (Royer, 1984 : 74-75). De fait, Miron utilise dans ses poèmes un certain nombre de québécoisismes en usage ou passés de mode (mots et expressions idiomatiques, comprenant ce que parfois on appelle abusivement des « archaïsmes »), de termes « savants » ou associés à un niveau de langue soutenu ainsi qu'un éventail important de néologismes poétiques. Ce qui ne fait pas de la poésie de Miron une poésie orale, loin de là : le poète sur ce point a toujours été très clair.

On a depuis longtemps – et Miron le premier – fait un sort à la prétendue « oralité » de *L'homme rapaillé*. Cette œuvre appartient de plein droit à l'écrit et l'affirmation du poète la rangeant dans la catégorie de la « littérature parlée » n'y change rien. Aux yeux de Miron, la littérature parlée n'a en effet rien à voir avec la « littérature orale » : elle en est même l'inverse. Ce qui a pu nourrir la confusion d'une part de la critique, c'est ce que Marie-Andrée Beaudet appelle avec beaucoup de justesse la force de la « voix vive » de Miron (2004 : 11), par laquelle il diffusait son œuvre dans l'espace public et privé au fil des conversations et des déclamations : publier « cela veut dire “rendre public” » et « j'ai rendu publics mes poèmes par voie orale » (Basile, 1970 : 15), rappelait-il un jour. Ce processus de « publication » permet à la fois la circulation du poème et son évolution au fil du temps : c'est tout ce travail sur le texte qui distingue la littérature orale –

contes et légendes populaires dont le contenu a fait l'objet d'un processus de retranscription – de la littérature parlée, qui suit le mouvement inverse et porte l'écrit vers la parole, et non la parole vers l'écrit.

Cela dit, il n'empêche que le rapport complexe qu'entretient l'œuvre de Miron avec la parole met véritablement cette écriture sous tension. En fait, même si Miron affirme écrire « par oreille²¹ », en soulignant l'importance pour lui de l'« écoute », il n'incorpore pas dans son œuvre la langue telle qu'elle est parlée par les Québécois. Malgré quelques emprunts à l'anglais, du reste assez rares, Miron écarte en effet sans aucune ambiguïté les anglicismes de ses poèmes. Cette attitude repose sur une conviction profondément ancrée et qui, chez celui qu'on a parfois considéré (à tort) comme le défenseur d'une langue québécoise, revêt une grande importance. Si l'anglicisme n'appartient pas selon Miron à la langue des Québécois, c'est qu'il est impossible de prétendre que « la langue qu'on parle, c'est notre langue » (1996 : 217). À ses yeux, parler une langue donnée, avoir tel ou tel usage de la langue ne signifie pas qu'on puisse la dire « nôtre ».

Ce n'est pas l'une des moindres subtilités de la pensée de Miron que ce rejet d'une conception trop étroite du propre et de l'appartenance. Son point de vue a d'ailleurs d'autant plus d'intérêt que le poète aura été dans les années 1960 l'un des défenseurs les plus ardents d'une identité québécoise. Il fustige notamment la position de « linguistes qui parlent d'une langue

21. « J'écris dans une disponibilité d'écoute à la langue qui se parle partout, dans la rue, dans les restaurants, dans tous les lieux où je me trouve. J'écris, somme toute, comme on joue de la musique par oreille. Je ne crois pas à l'inspiration. Je ne crois à l'inspiration que dans cette écoute de la langue » (« Parcours et non-parcours » [1990] 2004b : 165). *Écrire à l'oreille*, c'est au sens strict écrire au son, sans connaître les règles de l'orthographe et de la grammaire : dans le contexte de cette citation, Miron met l'accent sur le rôle de l'écoute, mais il est significatif qu'il le fasse en recourant à l'image de l'analphabète qui n'a et qui n'est pour ainsi dire *que* cette écoute.

descriptive²² et qui disent : “les gens parlent comme ça. [En autant] qu'ils se comprennent, c'est ce qui compte”. » À cela Miron réplique que « l'aliénation linguistique ça existe également » (Roy, 1979 : 28)²³. Son principal argument dans ce débat complexe est que la langue ne sert pas seulement à la communication courante, mais permet aussi de « s'écrire dans l'universel » (1996 : 239). Refuser l'érosion et le délitement du français parlé, c'est refuser ce qu'il appelle ailleurs une langue dépoétisée où l'imaginaire et la création sont rigoureusement absents.

Miron, donc, ne cherche pas à reproduire la langue à l'identique. Sa perspective, on le sait, est anthropologique et non ethnologique²⁴. Sur le plan linguistique, il ne s'agit donc pas de rendre compte de l'état de la langue elle-même, mais d'inscrire dans l'ordre du littéraire les rapports de force langagiers et par là d'en provoquer la transformation. On les affichera et les exposera sur le mode de cette « réclame²⁵ » commerciale si néfaste dont parle Miron dans « Le bilingue de naissance ». À l'origine, il faut le noter, la « réclame » désignait le mot imprimé isolément au bas de chaque page des anciennes éditions de livres, avant l'existence de la pagination : le mot imprimé est le premier de la

22. Miron fait ici allusion à la linguistique dite « descriptive », qui choisit d'étudier l'usage réel des locuteurs sans porter de jugement prescriptif sur les faits de langue recensés.

23. Dans le même sens : « J'ai toujours dit que je parlais le français et j'ai toujours eu une résistance au joul parce que le joul, pour moi, c'est une langue colonisée, dominée. Quand les gars disaient “oui, mais c'est notre expression propre”, je n'étais pas d'accord. Quand je dis “mes breaks”, c'est pas mon expression propre. Cela m'est imposé » (Miron, [1993] 1997 : 58).

24. « Moi je ne fais pas de l'ethnographie, je fais de la poésie. Je ne reproduis pas un langage, j'essaie de créer mon propre langage. [...]. Ma poésie ce n'est pas du québécois, c'est du Miron. » (Beausoleil et Royer, 1983 : 5). Comme l'explique Pierre Nepveu autrement, « Miron a compris que la fonction référentielle ne peut s'exercer en poésie qu'en tant que *citation* d'un lexique » ([1979] 2002 : 224-225).

25. Les « mots allaient par couples et ces paires de signes me saisissaient comme un seul signal. *Door*-porte [...], bienvenue-*welcome*. Et j'étais cerné par l'affichage, l'annonce, la réclame » (1996 : 222).

page qui suit et « réclame » en quelque sorte le reste du texte, d'où son appellation. La réclame faite pour un bien de consommation, dont parle Miron, fonctionne de façon analogue : l'image d'un produit mise en évidence sur une affiche ou dans une circulaire « réclame », et le client à sa suite, l'objet matériel proposé à la convoitise. Miron détourne cette logique mercantile pour inscrire dans le poème un mot – appartenant aussi bien à la parole populaire qu'à l'expression littéraire – qui « réclame » sa langue. En affichant ses mots, il appelle une langue à venir, langue à faire surtout, langue dite « prospective ».

Cette langue à venir, c'est ce que Miron désigne par l'expression de *langue natale*²⁶. Miron la définit en termes spatiaux, par l'étendue et le champ illimité des possibles qu'elle ouvre. Dans le discours du poète, la langue natale est associée à l'épanouissement et caractérisée par son « immensité²⁷ ». C'est une langue où l'on a du jeu pour parler, pour écrire, et que Miron distingue de la langue maternelle, naturelle, exiguë, familière, familiale, rassurante, connue, arpentée et bien circonscrite. La langue natale, au contraire, pourrait-on dire, ouvre à la culture et au travail de la parole, à l'inconnu dans la langue. Alors pourquoi employer l'adjectif « natal », parfois connoté négativement, et très chargé depuis Hölderlin ? C'est qu'il renvoie précisément à cet homme rapaillé, cet homme, sujet et non-sujet à la fois, qui se « retrouve » et retourne au silence dans une « maison » qui

26. « Actuellement nous avons besoin de plus que d'une langue maternelle pour nous épanouir, nous avons besoin d'une langue qui soit aussi natale » (« Un long chemin » [1965], 2004b : 200). Ailleurs Miron s'explique un peu plus longuement : « [Mon interlocuteur] ignorait sans doute ce qu'est pour une collectivité la pratique généralisée du bilinguisme qu'on appelle : diglossie. De même, dans l'ordre individuel, la différence entre un bilingue collectivisé et un homme qui sait une deuxième langue à partir de sa propre langue vécue comme homogène. La différence [aussi] entre une langue natale et une langue maternelle, les deux ne s'excluant pas normalement mais pouvant se vivre séparément selon les situations » (« Marginales » [*Parti pris*, 1966] 2004b : 465).

27. Voir Miron, 1994 : 74 et « Médaille de l'Académie canadienne-française » [1990] 2004b : 206.

s'est faite en son absence, un homme qui naît à lui-même et dont la langue sera également rapaillée, pour mémoire. Le natal, c'est l'utopie d'une langue à retrouver, récupérer, rapailler, et qui vient contrer ce que Miron appelle la « catastrophe première²⁸ » de la langue. Si la catastrophe signifie étymologiquement le fait de *se tourner vers le bas*, donc la chute, l'utopie de Miron consistera en un projet explicite d'« élévation²⁹ » de la langue, notamment en faisant accéder la langue vernaculaire à la dignité du littéraire.

Toute son œuvre en fait témoignage de la solidarité absolue chez lui de l'homme et de la langue, comme on peut le voir dans ce passage d'un essai écrit en 1987 : « La langue, ici, n'a jamais été "un donné", c'est-à-dire une institution à partir de laquelle on commence, mais elle est une institution à laquelle il faut arriver » (Miron, « Chus tanné » [1987], 2004b : 432). On entend assez clairement ici les échos du poème liminaire de *L'homme rapaillé* : « je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence ». La langue subit le même destin que l'homme. L'utopie d'une langue natale vise en fait précisément à modifier le *donné* ou la donnée du problème linguistique et, par l'élévation et l'institution de la langue dominée, à ouvrir la voie à un autre rapport à la langue. Que la langue natale, en somme, fasse entrer la langue maternelle dans l'histoire, par une transformation de l'imaginaire linguistique. C'est là que le poème intervient. Aux yeux de Miron :

Le premier rapport du poète avec la société se fait par le truchement de la langue. En s'exprimant, le poète contribue justement à enrichir la langue de sentiments nouveaux et à les éveiller chez ses lecteurs. Le propre

28. « Parcours et non-parcours » [1990] 2004b : 160. Voir aussi Miron, [1993] 1997 : 57.

29. « J'essaie de faire accéder mon vernaculaire à une langue littéraire et de faire en sorte qu'il n'y ait pas de décalage entre les deux. C'est tout un travail. J'ai essayé d'élever ma langue, la langue que je parle au rang d'une écriture littéraire » ([1993] 1997 : 66).

de la poésie c'est justement de transformer la langue au niveau de la perception, de la sensation, de l'émotion, de la mémoire et de la conscience que forme cet ensemble de perceptions et d'émotions (Royer, 1984).

Les mots – comme les amants du cycle de « La marche à l'amour » – se retrouvent ainsi consignés dans la mémoire des poèmes. L'œuvre modifie durablement ce qui est donné dans l'espace public sur le plan langagier, en l'élargissant et en l'élevant. Les notes de Miron publiées récemment vont dans le même sens : « ma vie », écrit-il en 1967, est une tentative « de déborder le livre » et de « mettre les mots en circulation dans la vie » dans une sorte de « communion respirante avec le monde », qui se ferait « hors des chemins de l'écriture » ([1967] 2004a : 23).

Mais la libre circulation des mots n'a de chance de se faire qu'à condition que le poème ait force d'événement. D'où l'importance du caractère narratif de la poésie de Miron, un trait d'écriture qu'il revendiquait du reste lui-même : « quand je parle d'écriture "narrative", c'est parce que *j'inscris*. Quand on inscrit quelque chose, on narre » (Lefebvre, 1985). Le raccourci argumentatif est intéressant. Grâce à son inscription pour ainsi dire « lapidaire », le poème lu projette ainsi le sujet dans l'ordre de ce que Miron appelle le « parcours » et donc dans l'univers de la narration. Sa poéticité est *affichée*, son acuité appelle un autre usage – natal – de la langue. Fidèle au contemporain, le texte poétique apparaît comme une phrase détachée, note ou memento, à l'image de nos vies.

Avec Dominique Noguez, on pourrait aussi entrevoir une autre perspective. Dans un texte de 1970 sur Miron, il interprète d'une façon très intéressante le conflit des langues au Québec. À ses yeux, l'anglais, langue dominante, se distingue d'abord par le « bruit assourdissant » qu'elle génère. Elle « empêche de parler parce qu'elle empêche d'abord de s'entendre. Elle est aux deux sens du mot, *parasite* : perturbation dans l'émission et la réception des signes » (Noguez, 1970 : 33-34). Ce parasitage de la communication, c'est tout à fait ce que dénoncera Gaston

Miron en décrivant l'omniprésence du *traduidu* dans le langage de tous les jours. Noguez, lui, attire l'attention sur l'importance de la réception : la force de l'anglais a pour effet d'étouffer les autres langues. En sa présence, on ne s'entend plus. Cela exige de mettre de l'avant des stratégies littéraires plus fines qui tiennent compte de cette réalité. C'est tout l'intérêt de l'écriture, silencieuse, qui n'a pas besoin d'éclats de voix et dont la logique – visuelle, comme celle de l'affiche – permet de résister au bruit ambiant en vue de faire la « réclame » de la langue. On pourrait lire en ce sens la « voix basse voyageuse » des « Monologues de l'aliénation délirante » qui, dans le poème liminaire du recueil, se résout dans un silence à la fois inaugural et terminal, comme un point d'orgue au recueil tout entier. « Je te salue, silence » : à l'ouverture de *L'homme rapaillé*, il y aurait donc un Miron habitant l'envers de la parole, bien éloigné des images habituelles de l'écrivain « haut-parleur ».

Aucun autre poète de cette génération n'a à ce point insisté sur la *genèse* de la parole, en l'occurrence sur l'importance de la maîtrise et donc de la reconnaissance du mot et de ses modes d'articulation. Sans reconnaissance³⁰, sans rappel, nulle mémoire possible. Miron n'a jamais cessé de le dire, non seulement dans son œuvre en prose mais aussi dans ses poèmes, évoquant les « mots frileux » de ses héritages, les « mots corbeaux » de la poésie, les « mots nouveaux de nos endurances » ou encore les « mots qui peinent ». Chez lui, la primauté du mot ne fait guère de doute, cela jusque dans sa poétique d'auteur : dans une note, Miron affirmait ainsi que « ce n'est pas la poésie qui mène aux mots ce sont les mots qui mènent à elle³¹ ». Le mot est dans son esprit la porte d'entrée de la littérature : que ce chemin soit encombré, et c'est l'œuvre et sa syntaxe qui sont compromises sans retour.

30. « Le non poème / c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître / des marécages de mon esprit brumeux / à ceux des signes aliénés de ma réalité » (1996 : 126).

31. Miron dans Brault ([1990] 1997 : 52).

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio ([1978] 2002), « Enfance et histoire. Essai sur la destruction de l'expérience », *Enfance et histoire*, Paris, Payot, p. 21-119.
- BASILE, Jean (1970), « Pour un Gaston Miron prospectif » [entrevue], *Le Devoir*, 18 avril, p. 15.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2004), « Présentation. Une politique de la présence », dans Gaston MIRON, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, p. 11-20.
- BEAUSOLEIL, Claude, et Jean ROYER (1983), « Une littérature en liberté. Entretien avec Gaston Miron », *Livraisons*, n° hors série (printemps), p. 4-6.
- BRAULT, Jacques ([1971] 1986), *La poésie ce matin*, dans *Poèmes I*, Saint-Lambert/Cesson, Le Noroît/La Table rase, p. 95-196.
- BRAULT, Jacques ([1990] 1997), « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, vol. 39, n° 5 (octobre), p. 11-55.
- CLOUTIER, Guy (1997), « Miron en marche » [entrevue], *L'Olifant* (février).
- DICKSON, Robert ([1973] 1974), « Gaston Miron et le bilinguisme : “Le choc permanent d'une dévalorisation culturelle” » [entrevue], *Revue de l'Université laurentienne*, vol. 6, n° 2 (février), p. 11-17.
- FILTEAU, Claude ([1982] 1984), « Entretien de Gaston Miron avec Claude Filteau », L'homme rapaillé *de Gaston Miron*, Montréal/Paris, Trécarré/Pédagogie moderne Bordas, p. 117-128.
- LEFEBVRE, Jacques (1985), « Hommage à Gaston Miron » [entrevue], *Le Devoir*, 9 novembre, p. 23, 26.
- MIRON, Gaston (1970), « Gaston Miron, l'homme rapaillé », discours de réception du prix *Études françaises*, retranscrit par Jean Royer, *L'Action-Québec*, 18 avril.

- MIRON, Gaston ([octobre 1974] 1975), « Débats » [Rencontre québécoise internationale des écrivains : « L'écriture est-elle récupérable ? »], *Liberté*, vol. 17, n^{os} 97-98 (janvier-avril), p. 115-116, 218-219, 231-232, 286-287, 291.
- MIRON, Gaston (1983), *Les signes de l'identité*, Montréal, Éditions du Silence.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston ([1990] 1997), « Gaston Miron par lui-même » [entretien avec Jean Larose], *Liberté*, vol. 39, n^o 5 (octobre), p. 11-55.
- MIRON, Gaston ([1993] 1997), « Malmener la langue », dans Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entre-tiens*, Paris, Khartala, p. 49-69.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1996), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2004a), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n^o 5 (hiver), p. 9-28.
- MIRON, Gaston (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- NEPVEU, Pierre ([1979] 2002), *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene.
- NOGUEZ, Dominique (1970), « Entre parole et écriture », *La Barre du jour*, n^o 26 (octobre).
- ROY, Raoul (1979), « Entrevue avec Gaston Miron », *La Revue indépendantiste*, n^{os} 8-9-10 (automne), p. 22-34.

MOT À MOT JUSQU'AU DERNIER : MIRON ANALPHABÈTE

ROYER, Jean (1984), « Entretien avec Gaston Miron », *Estuaire*, n° 30 (hiver), p. 74-75.

ROYER, Jean (1985), « Gaston Miron : “Je suis souverain de moi-même” » [entrevue], *Le Devoir*, 9 novembre, p. 23.

LES TERRITOIRES DES MOTS :
POLITIQUE DU POÈME MIRONIEN

Martin Jalbert

Université Laval

Si, comme le soulignait Pierre Nepveu, l'œuvre de Gaston Miron ne se fait pas seulement *contre* le non-poème mais également *avec* lui (1979 : 123), c'est peut-être parce que le poème mironien, tel qu'il se constitue et se pense, est à la fois poème et non-poème. Je n'ai pas uniquement à l'esprit ces phrases présentes d'un bout à l'autre de ces écrits : « la poésie [...] ne procède plus exclusivement du poème » (« Situation de notre poésie » [1957] 2004a : 34) ; « La poésie se fait en dehors de la poésie » (Miron [1954] dans Brault, 1994 : 36 note) ; ou « la poésie, [...] c'est ce qui dans le texte n'est pas encore de la poésie » (« Parcours et non-parcours » [1990] 2004a : 183). Ce n'est pas non plus seulement parce que parole et silence échangeaient leurs propriétés et leurs richesses, mais parce que Miron n'a cessé d'associer l'œuvre du poème et sa lutte à une tâche qui le déborde et qui l'identifie à ce qui lui est contraire.

Placé sous le signe des rencontres à venir, *L'homme rapaillé* peut se lire comme le témoignage d'un esprit en quête d'un monde porteur des marques vives de sa propre humanité. On pourrait imaginer ce mouvement motivé par la complémentarité de deux gestes tentés : d'une part, aller à la rencontre de ses

propres visions¹ ; de l'autre, inscrire dans le corps et dans l'âme une appartenance spécifique au monde sensible². Donner aux signes une visibilité et au visible, une lisibilité. Or il n'est peut-être pas certain que les « chemins de l'écriture » (2004b : 23) aboutissent à cette double fin, ce prolongement réciproque du dicible et du visible. Le terrain que se donne le poème mironien recouvre plusieurs mondes et plusieurs logiques qui mettent la poésie en contradiction avec elle-même.

On le sait, dans l'univers de Miron, les choses et les êtres peuvent à la fois être et ne pas être, être ici et ailleurs, maintenant et jadis, dans l'histoire et en deçà, dans le monde et en dehors, au nord du monde. C'est que chez Miron il y a monde et monde. La distinction est peut-être tracée par les différentes façons de lier des mots et des choses, des éléments de l'intelligible et des éléments du sensible : d'un côté, il y aurait l'univers où l'homme, individuel et collectif, se prolonge dans la texture des choses matérielles ; de l'autre, le monde où ce prolongement est mis en échec par une illisibilité, une puissance de sous-signification ; d'un côté donc, un monde muet mais pourtant l'irréfutable témoin d'une humanité ; de l'autre, une réalité radicalement silencieuse opposant son opacité à toute entreprise de signification ou de déchiffrement. L'œuvre de Miron et la façon qu'elle a de faire de la politique se déploient peut-être dans la polarité tracée par ces deux modes d'articulation entre les mots et les corps, ces deux types de paroles muettes, pour reprendre l'expression et avec elle de larges pans de la pensée du philosophe Jacques Rancière³.

1. « que n'as-tu ô chère / la vive déraison / de créer tes visions / d'en humer les chimères [...] / de tendre ta chair nue / aux lunes inconnues / du seuil de ta vision » (1994 : 30).

2. « Comment faire qu'à côté de soi un homme / porte en son regard le bonheur physique de sa terre / et dans sa mémoire le firmament de ses signes » (1994 : 114).

3. Voir notamment *La chair des mots : politiques de l'écriture* (Galilée, 1998), *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature* (Hachette, 1998), *L'inconscient esthétique* (Galilée, 2001) et *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, 2004).

« Monologues de l'aliénation délirante » évoque ce déplacement dans l'espace perceptif. Le poète parcourt les différents territoires de la ville, de la rue des richesses jusqu'aux bas quartiers. C'est là que passe le voyage du sujet cherchant en lui-même, dans sa « mémoire et [s]es chairs », la trace de ses propres signes :

or je descends vers les quartiers minables
bas et respirant dans leur remugle
je dérive dans des bouts de rues décousus
voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –
débarras de l'Histoire – je la revendique (1994 : 79).

Les déictiques mironiens marquent, comme ici, l'évidence de ce qui s'impose dans le sensible. C'est en effet sur ce mode que l'espace anonyme offre au regard l'inscription vive et matérielle d'une subjectivité, tant individuelle que collective. Il ne s'agit pas simplement ici d'assomption de l'humilié. Ou du moins cette assomption suppose une opération de pensée plus complexe, qui procède d'un nouage entre sensible et intelligible, grâce auquel les quartiers abjects apparaissent comme le lieu d'une vérité incontestable et d'un prolongement vivant du sujet dans le monde auquel il peut s'identifier sans crainte de se tromper.

La figure mironienne du sujet n'emprunte pas les chemins cartésiens du *cogito*, de la volonté et de la pensée maîtresse de ses opérations, mais peut-être ceux d'un autre poète marcheur, Rimbaud. « JE est un autre », écrivait celui-ci, « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée » (Rimbaud, 1963 : 219). On retrouve chez Miron, me semble-t-il, cette même autoformation de la matière et de la pensée : « me voici en moi comme un homme dans une maison / qui s'est faite en son absence » (1994 : 15). Cette figure d'un moi qui n'est sujet ni d'un vouloir ni d'un *faire* révoque la hiérarchie aristotélicienne qui soumet l'activité à un savoir, la matière à la forme. Ici, la formation n'obéit à aucune volonté préalable. Elle semble strictement inconsciente.

La matière n'est plus une pure passivité ; elle a une vie propre, autoformatrice. La figure du sujet se constitue ainsi dans l'identité entre pensée et non-pensée, involonté subjective et puissance inconsciente de formation. Le déictique – *me voici, voici ma vraie vie* – me semble marquer ce moment d'« éveil », semblable à celui du cuivre en clairon, de l'homme, en lui-même, refait en son absence, ou dans le territoire⁴ :

c'est l'aube avec ses pétilllements de branches
par-devers l'opaque et mes ignorances
je suis signalé d'aubépines et d'épiphanies
poésie mon bivouac
ma douce svelte et fraîche révélation de l'être
tu sonnes aussi sur les routes où je suis retrouvé (1994 : 79).

La poésie dont il est ici question n'est plus l'activité qui donne une forme poétique à une matière inerte. Elle jaillit de ce qui s'impose sur un mode épiphanique dans l'immédiat d'une présence sensible, dans les craquements de branches ou dans la musique des pas sur les routes, dans la lumière de l'aube ou dans celle des fleurs. Cette poésie d'un monde provisoirement baigné de la première lumière du jour suit l'involonté et la passivité du sujet, dit « signalé », non pas se retrouvant mais « retrouvé » comme le cuivre se retrouve clairon.

Mais le hasard, chez Miron, manque souvent de générosité. La saisie d'une autoformation de soi dans l'extériorité reste isolée, rare. Cette première forme de parole muette est contredite par une deuxième : le silence qui met la poésie en latence et dont les métaphores végétales et animales expriment bien la radicalité – tel ce « mutisme des bêtes dans les nœuds du bois » (1994 : 66). Cette parole muette est d'abord celle de la vie ordinaire, de la stricte succession du temps et de son écoulement aléatoire et sans mémoire (tout particulièrement thématés dans

4. « C'est à voir / l'homme / le doigt dessus » (1994 : 142), écrit ailleurs Miron.

Deux sangs) : les « cortèges des semaines » qui emportent dans le rien « les espoirs verrouillés » et « les secrets sans escorte » ; la « petite vie des minutes pareilles » ; la « petite semaine pleine de poches de néant » (26-27). Cette temporalité et ce monde présentent certes ici et là quelques corps plus loquaces, parlant d'être et d'histoire qui les dépassent : le dire silencieux des « genoux » et du « ressaut » des hommes de « la vie en sourdine » (65) ; « corps lézardés » (26), « visages de terre cuite » et « mains / de cuir repoussé burinés d'histoire et de travaux » (46). Mais cette vie sans raison reste plutôt dépourvue de la richesse des ruines évoquant des époques, des civilisations que le poète chercherait à restituer comme l'archéologue.

La figure la plus radicale de ce silence est sans conteste cet « homme de néant » de « L'arrêt au village ». Ce poème fait très certainement partie du voyage dans l'univers des signes à récolter. Mais les corps anonymes devant lesquels le poète se trouve sont des témoins différents de ceux qu'il espérait trouver. Ils n'ont pas cette « grandeur farouche / dans le regard » (1994 : 130) et « dans [la] mémoire le firmament de [leurs] signes » (114), mais « des yeux de courants d'air » et des « corps de grange vide » (130). À l'instar de ces autres corps sans raison que sont les « lueurs pourpres de coke », les « craquements de chips » et les bruits de juke-box, ils apparaissent comme les témoins d'une présence crue et muette, la manifestation de cette puissance qui interrompt toute signification.

Ce mutisme de la reproduction asignifiante de la vie prend également une forme pathologique. Elle est une sorte de fond obscur de la pure douleur d'exister, une « souffrance sourde et minérale » (1994 : 114) déployée au cœur de la vie quotidienne et concrète. On connaît les principaux noms que Miron lui donne – *non-poème*, *CECI* –, des noms qui n'en sont pas tout à fait, qui désignent, par pure négativité ou par strict renvoi indiciel, ce qui serait à la fois innommable en propre et pourtant doté de l'immédiateté sensible de ce que l'on a sous les yeux comme l'évidence printanière d'un ciel sans nuage. C'est à cette force anonyme que se heurtent le poème et une conscience en

route hors d'eux-mêmes, partis à la rencontre des choses du monde et de leur propre intériorité. Cette puissance de soustraction de la signification brouille la pensée, lui soutire ses mots et, avec la même intensité, opacifie le monde (« miroir de l'inconnu qui m'habite » (66)) où « tout se perd à perte de sens et de conscience » (113). Elle pervertit ce qui devrait parler – « vocables familiers » devenus « méconnaissables » (116, 113, 82), mots des affiches et des enseignes – et ce qui devrait signifier et prolonger l'homme dans l'immédiat matériel, comme cette « très vieille maison » de « La rue Saint-Christophe » où « peu à peu j'ai perdu toute trace de moi sur place » (146). En somme, elle jette un voile d'inintelligibilité sur ce que le poète aimerait rencontrer comme le prolongement du domaine de l'existence poétique. Ce qu'empêche cette force de négation et d'« irréalité » (82, 117), ce n'est pas la poésie comme activité de fabrication et de mise en forme d'une matière, mais la poésie comme existence immédiatement *poétique* des êtres et des choses. La disjonction qu'elle opère ne passe peut-être pas tant entre ce qui est français et ce qui est anglais, entre le public ou le privé, qu'au travers du continuum souhaité qui lierait les mots et les choses au sein même de ces différentes sphères de l'expérience.

Lieu de quelques malentendus, le vœu de « retotalisation », d'« unité » et d'« homogénéité » – que ces mots aient mal vieilli ou pas – n'a rien d'un germe de totalitarisme comme notre époque pourrait spontanément le penser. Il réaffirme le principe qui s'est exprimé depuis deux siècles et s'exprime encore, à mille lieues parfois de toute radicalité politique : cette pensée de l'art, de la littérature comme fusion des contraires. Même la figure d'un homme désespéré qui « parfois, écrit Miron, [voudrait] prendre à la gorge le premier venu pour lui faire avouer qui » il est (1994 : 113) n'a rien à voir avec l'interpellation totalitaire : elle est l'image exacerbée, anecdotique, de cette quête d'un esprit qui se cherche dans le monde et qui s'y rate souvent radicalement.

La « descente dans [les] “bas-fonds” » (2004b : 27) et le témoignage que le poème doit en rendre relèvent de la tâche et de

l'urgence que l'écrivain mironien se fixe en vertu d'un état historique d'exception, qui détermine également le « moment », provisoire selon Miron, de la « littérature nationale » (Miron [sans date] dans Brault, 1997 : 55 note). Cette tâche s'insère dans un travail plus important : refaire l'homme et faire advenir de nouvelles formes de vie commune. Ce programme suppose un changement proprement politique. Mais celui-ci apparaît d'avance comme une insuffisance. Le nouvel État indépendant ne changera pas complètement l'homme : même après, écrit Miron, l'homme québécois « portera longtemps les stigmates et les ravages » de la carence antérieure, il lui faudra continuer de créer « les conditions objectives [de] sa réalisation ». Ces conditions, ajoute-t-il, « sont en potentialité active dans la présente transformation de la société québécoise » (« Notes sur l'homme et l'écrivain québécois » [1967] 2004a : 69). Comment alors mettre dans le monde ce monde invisible et « en souffrance » ? Comment faire advenir de nouvelles formes communautaires ? Et comment faire entrer dans le temps historique les « débarras de l'histoire », cette temporalité de la sous-signifiante ? Il semble que cette tâche doit être assurée par autre chose que la révolution politique. Ce serait par le poème. Mais le texte inachevé de 1967 sur l'homme québécois se suspend au moment de cette question : « Que peut faire l'écrivain ? » (70).

Comment le poème peut-il refaire l'homme et témoigner de ce qui fait peser sur toute parole le poids de son mutisme ? Comment amener la parole à ce qui n'a pas de voix, se demande Miron ? Comment faire témoigner ce qui ne peut témoigner ? L'indicible n'a pas de langue. Il n'y a qu'une seule langue, commune, celle qui fournit au poète ses mots, les mots de tout le monde. Ce que la poésie peut faire, en revanche, c'est une expérience spécifique de la langue commune. Elle peut identifier sa propre puissance à la puissance de ce qui lutte et mène à l'existence. Les pharisiens, écrit Miron, ne pardonneront pas au poème d'avoir eu honte avec tous (1994 : 117). Ainsi le poème peut-il et doit-il, si on suit Miron, devenir un organe d'expérience, de sensibilité et de conscience, en vertu duquel il peut porter, dans

sa corporéité, la marque immédiate de cette puissance qui l'a conduit à la « victoire [...] sur l'indicible » (40 note). « Je suis un homme simple avec des mots qui peinent » (60) ; « Je parle avec les mots nouveaux de nos endurance » (86) : Miron évoque régulièrement cette fusion entre la parole poétique et cette sorte de vitalité anonyme, l'endurance sourde et l'espérance sans phrase de ce qui se tient à la ligne de rencontre des forces contraires. « La pauvreté anthropos » me semble l'endroit où se formule le plus généreusement cette identification :

Ma pauvre poésie en images de pauvres
 avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire
 avec tes efforts de collier au cou des délires
 ma pauvre poésie dans tes nippes de famille
 de quel front tu harangues tes frères humiliés
 de quel droit tu vocifères ton sort avec eux
 et ces charges de dynamite dans le cerveau
 et ces charges de bison vers la lumière
 [...]
 n'est-ce pas l'iusable espoir des pauvres
 ma pauvre poésie avec du cœur à revendre (1994 : 127).

On connaît les autres étapes de cette identification du poème avec l'intensité, souvent métaphorisée par des figures animales, de ce qui progresse avec cœur, audace, entêtement : « j'avance en poésie comme un cheval de trait / tel celui-là de jadis dans les labours de fond / qui avait l'oreille dressée à se saisir réel » (128) ; « mon poème a pris le mors obscur de nos combats » (84).

De même, s'il y a un pays décrété « territoire de ma poésie » (1994 : 87), c'est bien celui qui dédouble le pays matériel et référentiel, comme le soulignait Pierre Nepveu (1979 : 166-180 notamment), non seulement le pays invisible n'affleurant que rarement, dans « les songes des hommes de peine » (1994 : 72) ou dans « la beauté fantôme du froid » (75), mais le pays en tant que corps double et puissance secrète de vie intérieure, sur le modèle peut-être de cette « idée du champ dans l'épi de blé » (83).

Cette identification suppose une forme particulière de savoir, qui ne passe pas par le langage mais par les corps : « Je sais, comme une bête dans son instinct de conservation » (1994 : 111). Ce savoir de *bête* est moins une affaire de déchiffrement qu'un savoir identique à un savoir-sentir immédiat, parfois dans la souffrance, une faculté particulière de voir ou d'entendre l'intériorité muette et les vibrations souterraines du monde extérieur.

Cette saisie de l'intensité et de la « poignante présence » du souffle obscur du monde (de cette bête qui tourne parmi nous sur la place publique) agit souvent comme la promesse d'une réalisation future : « il me semble entrevoir qui font surface / une histoire et un temps qui seront nôtres / comme après le rêve quand le rêve est réalité » (1994 : 82). Or cette potentialité concerne le poème lui-même. La promesse qu'il formule, c'est celle de son propre accomplissement en formes de vie nouvelle, comme le rêve après le rêve. Elle est la promesse des mots mis enfin en circulation dans la vie.

Ce débordement a connu plusieurs formulations chez Miron, à commencer par l'« espèce de condition humaine », cette « attitude fondamentale devant la vie » (Miron [1955] dans Brault, 1997 : 50 note). Il faut sans doute entendre avec sérieux cette notion de manière de vivre et de sentir, au sens de ce que le poète appellera plus tard une « existence en poésie », une poésie hors du poème en activité dans le secret de la vie ordinaire :

Ma désolée sereine
 ma barricadée lointaine
 ma poésie les yeux brûlés
 tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie
 dans ma ville et les autres
 avec nous par la main d'exister
 tu es la reconnue de notre lancinance
 ma méconnue à la cime
 tu nous coules d'un monde à l'autre (1994 : 36).

Cette poésie invisible des gestes quotidiens, gardée secrètement intacte, « lointaine » et pourtant « avec nous », en nous protégée, « méconnue » ailleurs et « reconnue » ici au creux de « notre lancinance », cette poésie, dis-je, repose sur le principe de dédoublement de toute chose, grâce auquel on peut passer, se laisser couler « d'un monde à l'autre », du monde asignant au monde d'une modeste poésie. À la fin du poème, elle devient promesse d'une renaissance future dans le territoire où le chemin de fer tracera sans conteste l'inscription de l'homme dans le paysage :

et même après le temps de l'amer
quand tout ne sera que memento à la lisière des ciels
tu renaîtras toi petite
parmi les cendres
le long des gares nouvelles
dans notre petit destin (1994 : 36).

La promesse d'une poétisation à venir du monde n'a rien à voir avec la promesse que contiendrait toute parole poétique en vertu de sa nature ou, comme l'écrivait Jacques Brault au sujet de Miron, de son « essence politique » ([1970], 1994 : 103). La promesse du poème mironien concerne son propre débordement, sur-poétique ai-je envie de dire, hors de lui-même dans ce que Miron appelle, en 1960, d'un nom religieux, « une communion respirante » :

Ma vie, cette tentative inouïe de dépasser la littérature, de déborder le livre, de mettre les mots en circulation dans la vie, d'atteindre à une espèce de sainteté, c'est-à-dire une communion respirante avec le monde, l'humanité et l'Histoire, jusqu'à ce jour de la Transfiguration finale de mon existence. Et ce, hors des chemins de l'écriture. Le tout est d'éprouver ce possible (2004b : 23).

On se gardera de voir dans tous ces emprunts au vocabulaire religieux une nouvelle tentative de sacralisation de la littérature ou quelque compromission de l'art avec le discours social de son temps ou avec la pensée magique des projets totalitaires. Ces mots disent bien ce qu'il s'agit de rejouer : la scène du Verbe fait chair, qui soit non seulement une communion humaine, mais l'incarnation des mots dans le monde sensible. L'existence en poésie dont parlait Miron concerne cette coïncidence rêvée des mots et des choses, noués par ce lien qui unirait *poétiquement* et immédiatement les corps et les âmes, la subjectivité et l'objectivité, la vie quotidienne et la vie publique. Si le poème mironien s'occupe d'« identité », c'est d'abord de celle-là, l'identité d'un monde où un esprit se prolongerait en dehors de lui-même, sans rupture, dans la texture même des choses devenant, comme l'écrivait Pierre Popovic, « ouvrage de référence consultable par la communauté des proches » (1992 : 356). Le poème « Pour retrouver le monde et l'amour » (1994 : 32-33) en fournit une autre version : monde intégral du jour nouveau, de « l'aube des mystères », étranger au bavardage insensé des voix humaines mensongères, monde où la science sans mots des « mages du silence » sera tout de suite entendue et partagée par tous ; tous les corps seront également recouverts des « neiges des sagas », les histoires écrites sur l'étoffe des choses matérielles.

Mais dans ce monde repoétisé, si on prend à la lettre le programme, le poème deviendra inutile et n'aura plus qu'à se taire. L'accomplissement à venir de la promesse poétique ne signifie rien de moins que la suppression de la poésie en tant qu'elle s'est elle-même constituée comme expérience spécifique des mots communs. Ce n'est pas seulement la littérature que menace la réalisation de cette promesse. Elle entre en contradiction avec la logique même de la politique et de la démocratie, telles que les pense Jacques Rancière en renversant la dénonciation platonicienne. La démocratie n'est pas un régime politique, mais le régime des mots orphelins, sans escorte de vérité et de légitimité, des mots bavards qui vont se traîner de-ci de-là, s'offrant aveuglément comme dit Platon à « ceux dont la parole n'est pas

l'affaire », à ces gens de rien qui peuvent ainsi s'emparer de ces mots disponibles et se mettre en tête des idées les amenant à quitter leur place. À l'opposé de la communauté harmonieuse fondée sur une parole ressentie comme une intériorité, comme la respiration unissant les corps et les âmes, les êtres, les activités et les discours, la démocratie est affaire de mots sans corps qu'on discréditera en les disant trop vagues, mal employés, anachroniques. Cette existence des mots fantomatiques est le principal repère de la subjectivité politique : c'est elle qui rend possible l'introduction, sur la scène du monde commun, de nouveaux objets et de nouveaux sujets aptes à en parler au nom de l'égalité de tous et de chacun.

Dans son texte sur l'homme et l'écrivain québécois, Miron semble bien conscient que le poète des formes de vie nouvelle ne pourra qu'être déçu politiquement. Non pas de la déception qui guetterait toute réalisation d'un rêve dans l'ordre étatique. Mais parce que cette « communion respirante », cette communauté cimentée par un *sentir* dans un monde de la vérité vivante immédiatement partagée, où dicible et visible se prolongeraient l'un dans l'autre et où l'apparence serait transformée en réalité, appellent ce que la politique ne pourra effectuer hors de l'apparence et de la forme. L'humanité incarnée dans la texture des choses, des corps et des âmes, verrouille la possibilité même des consistances politiques et démocratiques. Tel est le double danger – suppressions de la littérature et de la démocratie – vers lequel se dirigent les chemins mironiens de l'écriture « hors de l'écriture ».

Il reste toutefois une dernière étape que la poésie de Miron ne franchit peut-être pas. Pour finir, je reprendrais ici les analyses de Jean-François Bourgeault (2006 : 41-63) sur la perte de l'horizon dans les poèmes d'après *L'homme rapaillé*, pour proposer une autre lecture de cette perte. Le « n'usez plus vos yeux / à faire se lever l'horizon » (2003 : 68) peut s'entendre comme la suspension de l'entreprise qui consiste à prolonger le visible dans le dicible et le dicible dans le visible. La fausse stèle de l'Archaïque Miron marque peut-être l'arrêt de cette démarche,

laissée en souffrance, dans son défaut de corps, « nulle part comme le vent » (2003 : 69). Mais ce « défaut » ne signifie pas pour autant le « renoncement définitif aux pouvoirs » de la poésie et la modification de la communauté désormais désunie à laquelle il manquerait une parole. L'absence de stèle fait sans doute le bonheur même de la littérature et de la politique, de la démocratie qui ont d'abord besoin de mots déliés de tout corps. Ce tombeau aérien participe peut-être de la logique qui rend aux mots leur condition orpheline. Pour laisser ouverte la possibilité de la littérature et de la politique, il importe que la poésie ne prenne pas de corps ultime ; qu'on laisse errer ce désir de prendre corps, geste que la littérature ne cesse pourtant de mimer. Le poème mironien reste ainsi bel et bien suspendu au « seuil » de sa vision et de sa promesse, sur ce chemin qui mène le livre à sa propre disparition.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURGEAULT, Jean-François (2006), « Au-delà de l'horizon : le paradoxe testamentaire chez Miron », dans Marie-Andrée BEAUDET et Pierre NEPVEU (dir.), *Au-delà de L'homme rapaillé : Poèmes épars*, Québec, Nota bene, p. 41-63.
- BRAULT, Jacques ([1965-1966] 1994), « Miron le magnifique », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, p. 21-55.
- BRAULT, Jacques ([1970] 1994), « L'envers du mépris », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, p. 101-107.
- BRAULT, Jacques, André MAJOR et Gaston MIRON (1997), « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, vol. 39, n° 5 (octobre), p. 11-55.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2004a), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2004b), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre-jour*, n° 5 (hiver), p. 9-28.
- NEPVEU, Pierre (1979), « Miron dépaysé », *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 111-194.
- POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Éditions Balzac. (Coll. « L'univers des discours ».)
- RIMBAUD, Arthur (1963), *Poésies complètes*, Paris, Gallimard/Librairie générale française.

II

MIRON LE RAPAILLEUR

LES LETTRES PARISIENNES (1959-1961).
PORTRAIT DU POÈTE EN *HOMME FINI*

Mariloue Sainte-Marie

Université Laval

Je suis un grand livre délirant, un grand fourre-tout lyrique et d'une irrationalité incandescente, la belle et neigeuse vie de l'aube et toute la liturgie des milliards d'actes sexuels dans les champs d'herbe du monde entier, ce matin, ce matin quand je vous parle et que je fais ma prière au Saint Monde Entier et à la Vierge devant la Mer. Je vois le Christ à peu près tous les jours, et parfois plusieurs fois par jour. J'ai toujours aimé le Christ et souvent je le rencontre, je suis avec une putain le plus souvent quand il m'arrive de le rencontrer, car c'est toujours dans ces endroits qu'il se tient, comme au milieu de ses pêcheurs lors de ses premières randonnées sur les routes de Galilée, et qui sait d'ailleurs, j'ai honte d'avoir une putain pour moi tout seul et de l'argent pour la chambre, alors que lui il est en haillons le plus souvent et pas beau à voir, il grelotte et il repose sur les grillages du métro à Paris ; à Montréal, c'est au parc Viger, à New York dans Brooklyn, mais j'aimerais bien voir où il se tient à Berlin, à Mexico, et surtout à Valparaiso parce que j'ai un ami qui l'a sauvé de la mort à Valparaiso, et peut-être bien qu'il m'attend à

Pékin... Et puis aussi parce qu'il y a par là Pablo Neruda que je voudrais rencontrer (Miron, dans Brault, 1994 : 44-45).

Tel est le poème en prose *beat*, selon l'expression même de Miron, écrit à Paris en 1959 et que Jacques Brault publiera en marge de la conférence « Miron le magnifique ». Ce poème en prose, dont le sens ne paraît se déployer véritablement qu'en regard des lettres parisiennes, me semble annoncer la prise de conscience identitaire qui se cristallise et s'énonce, particulièrement dans les notes sur l'écrivain *canuck* parues dans la revue *Contre-jour* (Miron, 2004a), au cours du premier séjour européen de Miron. Le corpus épistolaire présentement rassemblé comprend 33 lettres¹ écrites lors du séjour que fait Miron dans la capitale française entre septembre 1959 et février 1961. On dénombre 10 lettres à Jean-Guy Pilon, 10 à Claude Haeffely, 6 à Claude Hurtubise, 4 à Fernand Ouellette, 2 à Michel van Schendel et 1 à Rina Lasnier. Singulièrement discrètes quant aux réflexions de Miron sur la condition de l'écrivain *canuck*, ces lettres disent pourtant, à travers le motif du corps souffrant et de *l'homme fini*, la corrélation qu'établit Miron entre l'intime et le social, ces « deux destins [étant] inséparables » (2004a : 22), écrivait-il en 1960.

1. Je remercie M. Fernand Ouellette et M. Jean-Guy Pilon de même que Mme Anne Hurtubise et M. André Biron, mandataires de Claude Hurtubise, d'avoir accepté que soient publiés ici des extraits des lettres de Gaston Miron. Je remercie également M. Michel Biron pour la célérité avec laquelle il m'a apporté son aide à propos du fonds Claude-Hurtubise. Toutes les lettres citées dans cet article, sauf celles adressées à Claude Haeffely, qui ont été publiées dans *À bout portant* (1989), sont inédites. Enfin, à la lumière des 8 lettres de Gilles Leclerc adressées à Miron entre le 11 novembre 1959 et le 27 décembre 1960 conservées dans le fonds Gaston-Miron, il ne fait aucun doute que l'actuel corpus des lettres parisiennes s'avère incomplet. Les lettres de Miron à Leclerc n'ont pas encore été réunies malgré des démarches faites en ce sens.

« JE NE SUIS PAS VENU EN FRANCE POUR
M'INTÉGRER, MAIS POUR ME CONFRONTER »
(GASTON MIRON, ENTRETIEN AVEC JEAN VAILLANCOURT,
PARIS 1960)

Ce qui étonne dans le poème en prose de 1959 n'est certes pas la contiguïté en un même espace du Christ et des prostituées, rapprochement somme toute assez convenu qu'on retrouve aussi bien dans l'ascèse par la déchirure et le désordre d'un Henry Miller ou d'un Georges Bataille qui a plus d'une fois lié le sacré et l'érotisme, notamment dans *Madame Edwarda*², affirmant qu'une « maison close est [sa] véritable église, la seule assez inapaisante » (1961 : 25). Ce qui surprend d'emblée, c'est que l'auteur de ce poème en prose soit ce même Miron qui, l'année précédente, disait pourtant à Claude Haeffely être retourné au « catholicisme intégral » (1989 : 107. Lettre du 5 septembre 1958). Avec leurs nombreuses dénégations, les missives adressées à Haeffely rappellent qu'il vaut mieux ne pas toujours prendre Miron à la lettre. Sorte de miroir aux alouettes, ce texte tente d'exprimer autre chose que ce qu'il donne à lire de prime abord. Il n'y est question ni de lyrisme cosmique ni d'érotisme mystique, mais bien plutôt d'*écriture*, Miron éprouvant à travers ce poème en prose la possibilité même de trouver sa voix comme écrivain démun³.

Dans un entretien paru dans *La Presse* en décembre 1960, il confie à Jean Vaillancourt qu'il « se sent attiré par la prose, [par] l'aventure de livrer sa vie dans un livre qui ne soit ni un roman, ni des mémoires, un livre à la Henry Miller du point de vue technique » (1960 : 14). Le poème en prose *beat* sera vraisemblablement le seul témoin de ce projet littéraire qui en dit long, toutefois, sur ce qui se joue pour Miron entre 1959 et 1961 quant à la formulation du sens qu'il entend donner à son œuvre encore en chantier ainsi qu'à son action en poésie. Puiser dans sa vie,

2. Dans ce récit, *Madame Edwarda*, une prostituée, s'écrit : « Tu vois, je suis DIEU... » (1981 : 159).

3. Voir Casanova (1999 : 241-254).

dans son expérience personnelle pour écrire une œuvre dont la forme demeure encore incertaine, c'est pour Miron une façon de « créer les conditions de son apparition, de sa visibilité littéraire » (Casanova, 1999 : 243). À cet égard, les archives du poète montrent rétrospectivement combien l'œuvre poétique est redevable d'une vaste entreprise autobiographique antérieure⁴ dans laquelle la prose – projets de romans psychologiques, lettres, journal – a joué un rôle moteur certain.

Quelques semaines après son arrivée à Paris, Miron écrit à Claude Hurtubise :

enfin, pour le premier jour, je plonge dans mon courrier ; hormis ma mère, je n'avais pas encore écrit à personne. Je mets donc de côté les préoccupations stylistiques et « j'y vas ». Je dis souvent ici, aux Français, que je suis l'écrivain de langue française qui écrit le plus mal son français au monde ; il s'en est trouvé un pour me répondre que si je parvenais à prouver ça, je serais célèbre en peu de temps. En tout cas, je me sens très près de la beat generation américaine, j'écris à plein tube, et que la belle langue se débrouille toute seule, et le style aussi.

[...] Je n'ai pas encore démêlé mes premières impressions, elles sont enfouies dans la fatigue et les efforts de l'adaptation. Une chose [est] certaine : je me sens Américain, au sens où Américain désigne une réalité continentale de l'Amérique⁵ (fonds Claude-Hurtubise, BAC, 12 octobre 1959).

4. On lira avec profit l'article de Marie-Andrée Beaudet (2005) sur l'importance des diverses formes d'écritures du moi dans les années de formation de Miron (1947-1953).

5. Dans l'entrevue qu'il accorde à Vaillancourt en 1960 lors de son séjour à Paris, Miron précise qu'être Américain consiste non pas à devenir États-unien mais à vivre un *humanisme* propre à la réalité de la vie en Amérique.

Dans ce passage, Miron noue clairement l'impression de ne pas maîtriser la langue française au désir de s'inscrire dans la culture – qui est aussi un *milieu* et une *situation*, pour reprendre des mots qui circulaient dans les prospectus de l'Hexagone des années 1950 – et la littérature américaines. Déjà en 1958 – alors qu'au terme d'une année marquée par une crise à la fois morale, physique et poétique, Miron quitte son emploi chez Beauchemin pour retourner dans les Laurentides –, les lettres à Haeffely énonçaient une semblable idée sur la langue⁶ à laquelle se greffait celle que l'Europe était désormais liée au passé :

Je suis Américain, c'est ma grande découverte, et je n'ai plus rien à faire avec l'Europe. Maintenant, je sais qu'ils sont nos frères, des autres nous-mêmes, et que j'ai trouvé là, en rompant définitivement avec la vieille culture, représentée par l'Europe, le plain-pied avec moi-même (1989 : 72. Lettre du 13 février 1958).

Mais rien n'est moins sûr. Le poème en prose *beat* écrit dans les premières semaines suivant l'arrivée de Miron à Paris ressemble davantage à une réaction littéraire au contact de la capitale française, à un choc culturel traduit en poème qu'au résultat, même imparfait, d'un texte poétique longuement travaillé. En effet, s'identifier aux écrivains de la *beat generation*, écrire dans leur sillage, c'est encore avoir une identité d'emprunt. Privé de « toute correspondance à [sa] vérité » (2004a : 25), selon l'expression qu'emploie Miron à propos de ses poèmes dans une note

6. « Le canayen est un déchet de langue, André Langevin *dixit*, et je suis de cet avis » (1989 : 69. Lettre du 10 février 1958) ; « Tant que les Canadiens d'expression française ne s'américaniseront pas, ils ne produiront rien de rien, ils seront les bâtards d'une culture qu'ils ne peuvent assumer, d'une langue qu'ils ne peuvent maîtriser ou même utiliser » (1989 : 72-73. Lettre du 13 février 1958). De même, en 1959, dans une lettre à Michel van Schendel : « [J]'ai beaucoup de difficulté à me faire comprendre ; je parle trop *canayen*. Positivement, je ne parle pas la même langue ! Alors je traduis. Le canadien est une langue "traduite" » (Archives personnelles de Michel van Schendel, 4 décembre 1959).

de 1962, ce poème en prose ne connaîtra de publication que de façon marginale et, de surcroît, avec le statut d'un brouillon ou d'un écrit personnel originairement destiné à demeurer privé. Il témoigne cependant d'une étape essentielle dans la prise de conscience identitaire et littéraire de Miron, étape marquée par la recherche obstinée de sa voix.

« [Je] vis le plus possible, j'accumule expérience sur expérience. Tout ça un jour trouvera bien sa forme et son expression. Je ne suis pas pressé. Je cherche, c'est même la seule constante de ma vie, cette recherche qui, [vue] de l'extérieur sans doute, peut apparaître comme inconstante et incohérente », écrit-il à Jean-Guy Pilon (fonds Jean-Guy-Pilon, BAnQ, 12 septembre 1960). Il ne fait aucun doute que Miron cherche depuis un moment déjà un lieu d'enracinement et d'expression pour sa poésie comme pour celle de sa génération. Reconnaissance, affirmation, revendication d'un présent, d'un *ici-maintenant* deviennent de véritables mots d'ordre, les prospectus de l'Hexagone formulant à maintes reprises le désir de voir s'opérer un *déchiffrement de l'homme et du monde*⁷ à travers l'activité poétique. Un titre comme « Situation de notre poésie », plus encore qu'il n'annonce un état de la poésie canadienne-française en 1957, revendique aussi un espace pour qu'elle puisse se situer et tout simplement exister. « Pour s'épanouir, une poésie a besoin d'une terre, d'un espace, d'une lumière, d'un climat, d'un milieu où elle plonge ses racines » (2004b : 35), peut-on lire dans cet essai qui n'est pas sans rappeler certains articles de *La France et nous* dans lesquels Robert Charbonneau, devançant le Miron de 1957, affirmait que les écrivains canadiens-français, s'ils voulaient produire une littérature à la fois autonome et universelle, devaient « [s']efforcer de découvrir [leur] signification américaine » (1993 : 34). En déclarant vouloir éprouver « la "canadienneté" des choses » (1960 : 14), Miron, alors à Paris, entend ainsi revendiquer une « présence vitale » entée à une expérience poétique singulière

7. Voir le prospectus de 1958 (Miron, 2004b : 322-325).

que ses lettres d'*écrivain fini* ne cessent pourtant de mettre en doute.

Confronté à sa « différence », à sa « qualité de *Canuck* », si « humble que soit ce quelque chose » qu'il a à offrir aux « géants » rencontrés à Paris tels Breton et Frénaud (fonds Fernand-Ouellette, BAC, 27 décembre 1960), Miron prend peu à peu la pleine mesure de l'unique leçon qu'il pouvait retenir de la *beat generation* : refuser le pouvoir résultant de la possession, assumer la pauvreté, marcher, comme le fait le Christ du poème en prose, parmi les démunis, les prostituées et les oubliés du cœur auxquels Miron, par-delà une participation à une souffrance certes collective, s'identifiait également de façon autrement intime : « Le drame central de ma vie, confie-t-il à Hurtubise, [c'est que] je n'ai jamais pu me faire aimer des femmes que j'ai aimées. Vous savez, on meurt d'amour comme on meurt de soif, de faim ou de fatigue et d'usure » (fonds Claude-Hurtubise, BAC, 1^{er} février 1960). C'est paradoxalement à Paris que Miron découvre, au cours d'une traversée dans le dédale de sa confuse conscience de *Canuck*, que son lieu d'enracinement intellectuel et poétique, celui-là même qu'il appelait de ses vœux dans « Situation de notre poésie », n'est pas ailleurs que dans la « tâche qu'il [s'est] donnée, l'exploration de notre mal à sa racine » (1997 : 48). Pour ce « christ pareil à tous les christes de par le monde » (1994 : 57), l'exigence ultime, le sacrifice, en quelque sorte, qui lui incombe a tout d'une nécessité historique. Une note sans équivoque écrite durant l'hiver 1960 résume le sens de sa vocation : il lui faut « aller jusqu'au fond de notre enfer. Étaler intégralement nos misères » (Miron, 2004a : 23).

CARCASSE DE NUIT, CRÉPUSCULE DE LA TÊTE

C'est au moment même où le XVIII^e siècle voit le statut social des écrivains se transformer radicalement que le corps de l'auteur devient objet d'étude dans une littérature médicale s'attachant à faire état de la condition physiologique du créateur. Bien souvent, les écrivains eux-mêmes représentent ce corps

souffrant dans leurs écrits intimes et livrent des comptes rendus détaillés des troubles qui les affectent dès lors qu'ils commencent à écrire. Ce corps douloureux révélé au grand jour, parfois longuement décrit jusque dans ses moindres maux, s'avère ainsi la preuve que « la nouvelle sacralité de la littérature très exactement *s'incarne* » (Fabre, 1999 : 2-3). Il ne serait sans doute pas venu à l'esprit de Miron, trop conscient de ses carences de jeune provincial en regard des règles régissant un jeu socio-littéraire auquel il se sentait mal préparé⁸, de s'identifier au *corps du roi*, celui de l'écrivain éternel et fabuleux évoqué par Pierre Michon. La maladie, la souffrance du « corps farouche abattu » et de la « corde usée de l'âme » (Miron, 1994 : 78 et 45) me semblent toutefois constituer des éléments essentiels à la composition d'une figure d'écrivain agonique.

Pierre Nepveu a relevé l'importance, chez Miron, de l'identification au Christ souffrant⁹. « Une telle inscription du christianisme définit une éthique du moi dans l'Histoire obéissant à un modèle de sainteté : non pas la fête tribale, le bain de sacré dans le chaos primitif, mais une communauté où s'élève la voix exemplaire du solitaire, assumant sa souffrance et son déchirement intérieurs sur le mode d'une responsabilité à l'égard de tous » (1999 : 120), fait-il remarquer. Cette assomption jusque dans l'écriture de la figure du Christ, ce sont peut-être quatre vers de « Ce monde sans issue », d'abord publié en août 1959 sous le titre « L'intraitable douleur », qui en condensent le mieux la manifestation dans le poème :

8. « [J]e ne me sens pas capable de répondre à l'enquête sur la démocratie, je ne me crois pas assez qualifié pour ça. Je peux difficilement être classé comme un écrivain, n'ayant rien publié, comme un intellectuel, n'ayant aucune formation précise, et encore moins comme un artiste. Je suis tout au plus un vague animateur. Je n'ai donc aucune autorité qui m'autorise à me prononcer », écrit-il à Pilon en novembre 1959 (fonds Jean-Guy-Pilon, BANQ, 25 novembre 1959).

9. Jean-François Bourgeault parlait quant à lui, lors du colloque, d'une christologie mironienne.

il n'y a plus un seul endroit
de la chair de solitude qui ne soit meurtri
même les mots que j'invente
ont leur petite aigrette de chair bleuie (1994 : 44).

Le Miron des lettres parisiennes habite « sa carcasse de nuit », pour reprendre la belle expression de Michel Foucault (1994 : 413). Alors que les notes publiées dans *Contre-jour* se construisent autour d'une volonté d'analyse et d'explication de la « tristesse ontologique » (Miron, 1994 : 109) et de la dépossession linguistique, les lettres parisiennes ne font office que de simples comptes rendus de la misère intérieure. Ce n'est plus qu'à travers le motif de l'enfermement dans un « corps emmanché d'un mal de démanche », dans « le crépuscule de [la] tête », dans la maladie « d'un cauchemar héréditaire » (1994 : 66 et 113) qu'elle se donne à lire et à voir. L'identification au Christ apparaît ainsi dans l'expérience exténuante du corps éprouvé comme « bas couloir », sorte de tombeau de chair, au terme de laquelle Miron n'en espère pas moins une « Transfiguration finale de « [son] existence » qui lui permettrait « d'atteindre à une espèce de sainteté, c'est-à-dire une communion respirante avec le monde, l'humanité et l'Histoire » (2004a : 17 et 23). Ce rapport à la souffrance et à la Rédemption, nous le verrons plus loin, pourrait se comprendre comme la façon qu'a Miron de (re)lire Saint-Denys Garneau.

La figure du Christ martyr, le motif de la maladie incurable, omniprésent dans les lettres à Haeffely¹⁰, le motif de la pauvreté et de la pourriture¹¹ permettent de dire, quand les mots manquent, la réduction à un temps purement biologique et individuel s'opposant à la marche de l'Histoire¹². Chez Miron, le corps

10. « Je ne savais pas que, pour un malade, le seul horizon c'est sa maladie, sa seule préoccupation, c'est sa maladie » (1989 : 132. Lettre du 3 février 1960).

11. Miron écrivait en 1954 que « notre aventure, à beaucoup, c'est celle de la pourriture » (2004a : 16).

12. « 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 entre les

souffrant n'est qu'une des formes du non-poème, de là, sans doute, l'attention portée à la « vie intérieure » (1994 : 113) et à ses manifestations négatives¹³ (maladie, crise psychologique). Il faut dire que l'occurrence d'un lexique lié à la maladie et à la dégradation du corps social n'est pas exclusif à Miron. Pierre Popovic (1992 : 62-74) a bien montré qu'il circule depuis un moment déjà dans diverses formations discursives, notamment dans le groulxisme qui dénonce la situation de faiblesse du peuple canadien-français. Il m'apparaît que c'est ce même discours que reprennent les intellectuels et les écrivains canadiens-français au début des années 1960 pour en déplacer considérablement le sens. Le *Journal d'un inquisiteur* (1960), que Gilles Leclerc dédie à Miron, fait ainsi état « de la déchéance », de « la maladie du Québec » (1983 : 265, 269) alors que « La fatigue culturelle du Canada français » (1962) d'Hubert Aquin évoque un « malade affaibli » (1983 : 285) accablé par une longue série de maux engendrés par une situation d'infériorisation collective : « l'autopunition, le masochisme, l'autodévaluation, la “dépression”, le manque d'enthousiasme et de vigueur, autant de sous-attitudes dépossédées que les anthropologues ont déjà baptisées de “fatigue culturelle” » (1983 : 277). Chez Miron, Leclerc et Aquin, « l'amère décomposition viscérale et ethnique » (Miron, 1994 : 80), au même titre que le *Canuck*¹⁴, terme initialement péjoratif, se voit retournée sur elle-même pour devenir le lieu d'une identification et d'une appropriation revendicatrices.

hommes, qui m'échappe ; je ne ressens plus qu'un temps *biologique*, dans ma pensée et dans mes veines » (1994 : 113 ; je souligne).

13. « Je ne suis pas loin de croire que l'individu Miron est une maladie », affirme-t-il dans « Note d'un homme d'ici » (2004b : 38).

14. Au sujet des déplacements sémantiques du mot, voir *Un long chemin. Proses 1953-1996* (Miron, 2004b : 218-219, note 5). À propos des réflexions de Miron sur Paris et la figure du *Canuck*, voir l'article de Marie-Andrée Beaudet (2006) qui recoupe et complète le présent texte.

PARTAGER ET ROMPRE « LE PAIN DU SORT COMMUN »
(GASTON MIRON, « L'OCTOBRE »)

Le 1^{er} février 1960, Miron expose à Claude Hurtubise le mal-être qui a élu demeure en lui :

Quel drôle (ou curieux) d'objet (car je ne suis pas certain d'être un sujet) je fais ! Quelle drôle de vie est la mienne, comme à demi inconsciente. Il me semble parfois que je ne suis pas au monde, et que ce que je vois et entends vient de loin, de très loin jusqu'à ma périphérie ! [...] Je suis vide en tant qu'homme et plus encore en tant qu'écrivain ayant quelque chose à dire, je n'ai rien à dire et cela me consterne [...]. Je suis fini comme écrivain.

Et comme homme, ce n'est guère plus encourageant¹⁵. [...] Et depuis que j'ai eu ce dur coup au cœur et aux nerfs, je me vis comme dans une impossession de moi-même, une incapacité ontologique. Je lutte constamment contre la maladie [...].

L'Europe n'y fait rien, mon mauvais état de santé non seulement persiste mais s'aggrave et attaque mon psychisme (fonds Claude-Hurtubise, BAC).

On croirait lire le Saint-Denys Garneau de l'été 1937 écrivant à sa mère au cours de son voyage parisien :

Après ces quelques jours à Paris, je vois bien que je suis fini [...]. Ce qui ne va pas ? D'abord, je suis incapable de tirer aucun profit de ce que je vois ; en somme, je ne vois rien, je suis fini. [...] C'est seulement que j'ai cru que j'avais quelque chose et que je découvre, depuis un bon bout de temps, que je n'ai rien. Le peu que j'avais,

15. Le 10 mars 1960, Miron écrit essentiellement la même chose à Ouellette : « Je suis de plus en plus un homme fini, en littérature et en poésie » (fonds Fernand-Ouellette, BAC).

au lieu de le faire fructifier, je l'ai dépensé (Garneau, cité dans Rivard, 1998 : 205).

De Garneau à Miron, un semblable constat d'une carence de l'être et d'une incapacité de présence au monde circule dans les écrits intimes. Postulant l'idée de l'antériorité du sujet culturel sur le sujet politique, Yvan Lamonde relevait que l'histoire du « sujet québécois trouve un aboutissement et un recommencement dans la crise spirituelle que connaît Garneau en 1935 » (2004 : 33), crise qui mènera ce dernier, comme on sait, à écrire « Le mauvais pauvre ». Je crois qu'il convient à ce propos de noter l'espèce de lien secret, peut-être inadmissible pour Miron, entre sa crise morale, physique et poétique de 1958, dont l'épiphanie correspond à une métaphorisation de la pauvreté culturelle à travers les figures de l'homme fini et du *Canuck*, et l'expérience que Saint-Denys Garneau livre dans son *Journal*. Le silence à peu près complet de Miron à propos de Garneau, dont on sait pourtant qu'il avait déjà lu à l'époque de son séjour parisien sinon le *Journal*, du moins les poèmes¹⁶, ne peut manquer d'étonner d'autant plus que « l'expérience intérieure de délaissement, d'humiliation, de solitude » (1996 : 38) que livre Garneau rappelle, par certains aspects, l'expérience de Miron. Ce lien me semble d'autant plus pertinent que les lettres parisiennes qui rendent compte avec le plus de force et de précision du malaise de Miron sont celles adressées à Hurtubise, un ami de Garneau et de quatorze ans l'aîné de Miron, avec qui il entretenait avant tout une relation d'ordre professionnel¹⁷. Bien que les lettres à

16. Marie-Andrée Beaudet souligne avec justesse les échos de l'œuvre de Garneau dans certains poèmes de jeunesse de Miron. À ce propos, elle cite un extrait d'une lettre dans laquelle il fait état de sa lecture de *Regards et jeux dans l'espace* et des *Solitudes* : « Un grand poète qu'alimentait une vie intérieure intense et tragique », écrit Miron à Guy Carle en mars 1950 (2005 : 115).

17. Représentant commercial chez Beauchemin de 1948 à 1959, Claude Hurtubise a aussi été conseiller littéraire jusqu'en 1952. C'est grâce à sa suggestion que le libraire-éditeur a publié en 1954 le *Journal*

Hurtubise ne l'énoncent jamais ouvertement, on peut avancer que Miron voyait en Garneau un double dont la trajectoire, qu'il craignait être aussi la sienne, le terrifiait. Mais cela ne restera qu'une hypothèse sans doute difficilement vérifiable.

Karim Larose (2001 : 147-163) a finement montré en quoi, pour Garneau, la contestation de la légitimité de sa pratique littéraire est liée à la certitude que son orgueil poétique, perçu comme une spéculation frauduleuse, n'a pu que ruiner la mise de fonds faite par Dieu. Le problème de la légitimité de l'activité poétique se pose autrement chez Miron pour qui la pauvreté est comprise comme une faillite constitutive, une charge que le poète doit porter et faire fructifier, en participant à un destin commun¹⁸, dans le fonds collectif de la communauté. À travers la figure du Christ et celle du *Canuck*, qui est la sécularisation de la première, Miron rejoint la pensée garnélienne dans sa volonté de « répondre à chaque douleur » (1996 : 358) donnée à voir : « Dieu suscite peut-être des spectateurs à la douleur à qui il est demandé de la ramasser, de l'offrir en eux, de s'offrir avec elle et de la faire participer ainsi à l'œuvre de Rédemption du Christ » (1996 : 359-360), notait Garneau. La douleur ainsi offerte, que l'écrivain comprend comme une chance d'abnégation personnelle accordée par Dieu, peut être l'occasion d'un rachat de

de Saint-Denys Garneau. Miron, qui était lui aussi représentant pour Beauchemin de 1954 à 1959, a probablement fait la connaissance d'Hurtubise durant cette période. Les lettres échangées entre 1959 et 1961 montrent que durant le séjour parisien du poète, Hurtubise favorisa des rencontres entre Miron et certains éditeurs français, dont Michel Foulon de Fomac pour qui Miron travaillera à son retour au Québec. Également représentant de la Maison Mame à Montréal, Hurtubise a fondé en 1960 Hurtubise HMH (pour Hurtubise-Mame-Hatier) en partenariat avec ces deux maisons d'édition françaises.

18. Sorte d'autoanalyse sociolittéraire, « Un long Chemin » expose les diverses postures (de la dérision au silence) adoptées par Miron comme écrivain colonisé. « Il n'y avait à mes yeux aucune commune mesure entre la condition du poète, qui me privilégiait pensais-je, et la condition humiliée de tous » (2004b : 50), écrit-il à propos des années 1954-1956.

l'ambition artistique (Garneau) ou d'une transfiguration individuelle et collective (Miron). Cette volonté de contestation et de dépouillement de tout capital symbolique, de toute forme de pouvoir caractérise bien, du reste, la liminarité décrite par Michel Biron (2000) selon qui il « n'est pas fortuit que ce soit justement par l'intermédiaire de la figure du pauvre que la Révolution tranquille retrouve Saint-Denys Garneau » (1996 : 375).

C'est le portrait d'un poète et d'un homme *finis*, doubles dégradés du corps du roi magnifique et grandiose, que Miron donne à lire dans ses lettres. Celui qui s'offre, tel un Christ, au regard de ses correspondants n'est autre que « le fou du roi de chacun » ayant « mal en chacun de nous » (1994 : 71 et 84) qui, se faisant malgré tout *porteur d'espérance*, se tiendra plus tard sur la place publique de *L'homme rapaillé*. Les lettres parisiennes affirment jour après jour l'effritement d'un sujet, sa lente disparition se traduisant par un désinvestissement de l'écriture, la lettre devenant coquille vide ou lettre utilitaire pour régler les affaires courantes (les lettres à Pilon sont à cet égard assez marquantes). Miron semble écrire pour éprouver autant qu'il est possible de le faire les trous noirs de sa tête, répétant sur tous les tons et de toutes les façons son incapacité de parler, de s'exprimer. Les lettres parisiennes correspondent à l'envers exact du mouvement en avant du poème en prose *beat* ; elles disent au contraire l'isolement, l'absence d'horizon. Or, ce séjour parisien n'a rien d'une traversée du désert poétique, d'une période de vacance de l'esprit comme Miron ne cesse de le répéter. Les notes personnelles qu'il rédige alors disent bien que quelque chose tente de se mettre en place. La répétition du silence masque peut-être le commencement d'une prise de conscience qui n'arrive pas encore à se dire. Si les éléments menant à la prise de conscience identitaire du *Canuck* sont déjà en place en 1958, lors de la fameuse crise de Miron, c'est sa formulation en un mot d'ordre littéraire et politique, sa radicalisation en quelque sorte, qui s'effectue à Paris entre 1959 et 1961.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1983), « Générateur inépuisable de fatigue culturelle » [« La fatigue culturelle du Canada français », 1962], dans Georges VINCENTHIER, *Histoire des idées au Québec. Des troubles de 1837 au référendum de 1980*, Montréal, VLB, p. 272-286.
- BATAILLE, Georges (1961), *Le coupable*, suivi de *L'Alleluiah*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- BATAILLE, Georges (1981), *Œuvres brèves*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2005), « Gaston Miron ou le laboratoire des écritures du moi (1947-1953) », *Tangence*, n° 78 (été), p. 111-131.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2006), « Gaston Miron et la France : un "Canuck" à Paris », communication présentée au LVII^e Congrès de l'Association internationale des études françaises en juillet 2005, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 58 (mai), p. 175-189.
- BIRON, Michel (1996), « La pauvreté Anthropos », dans Michel BIRON et Pierre POPOVIC (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto, Éditions du GREF, p. 367-375. (Coll. « Dont actes ».)
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- BRAULT, Jacques (1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHARBONNEAU, Robert (1993), *La France et nous. Journal d'une querelle*, présentation d'Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- FABRE, Daniel (1999), « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25, p. 1-13.

- FOUCAULT, Michel (1994), « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Dits et écrits 1954-1988*, t. 1, édition de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys (1996), *Journal*, édition de Giselle Huot, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- LAMONDE, Yvan (2004), « La confiance en soi du pauvre : pour une histoire du sujet québécois », *Les Cahiers des dix*, n° 58, p. 21-36.
- LAROSE, Karim (2001), « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 147-163.
- LECLERC, Gilles (1983), « Le Québec en pleine jouissance de ses propres outils de corruption » [extrait du *Journal d'un inquisiteur*, 1960], dans Georges Vincenthier, *Histoire des idées au Québec. Des troubles de 1837 au référendum de 1980*, Montréal, VLB, p. 265-271.
- MIRON, Gaston (1960), « Gaston Miron, le plus militant des Canadiens français en France », entretien avec Jean Vaillancourt, *La Presse*, mardi 27 décembre, p. 10, 14.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac. (Coll. « Documents ».)
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1997), « Gaston Miron par lui-même », entretien avec Jean Larose, *Liberté*, vol. 39, n° 5 (octobre), p. 11-55.
- MIRON, Gaston (2004a), « Poussières de mots. Notes inédites », rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n° 5 (hiver), p. 9-28.
- MIRON, Gaston (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- NEPVEU, Pierre (1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.

LES LETTRES PARISIENNES (1959-1961)

POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, éditions Balzac. (Coll. « L'univers des discours ».)

RIVARD, Yvon (1998), « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, p. 205-219.

FONDS D'ARCHIVES CONSULTÉS

Archives personnelles de Michel van Schendel.

Fonds Claude-Haeflery, MSS-374, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds Claude-Hurtubise, R644, Bibliothèque et Archives Canada.

Fonds Rina-Lasnier, MSS-264, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds Gaston-Miron, MSS-410, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Fonds Fernand-Ouellette, LMS-0124, Bibliothèque et Archives Canada.

Fonds Jean-Guy-Pilon, MSS-085, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

LES PROMESSES DE L'ŒUVRE MIRONIENNE :
UN AVENIR À DÉSENTRAVER

Catherine Morency
Université de Montréal

Naissance erratique, narrative douleur,
par le tout d'une logique de l'écart fou
qui me fait un sort dans l'avenir dépaycé
de sorte qu'il n'est pas de répit de moi
homme du modernaire, à rebours de disparaître,
dans une histoire en laisse de son retard.

Gaston MIRON,
« Je m'appelle personne ».

Dans un essai intitulé *Les promesses de l'œuvre*, Jean-Michel Rey propose une réflexion sur les premiers mouvements générateurs de celle-ci. S'il s'intéresse plus particulièrement aux « cas » d'Artaud, de Nietzsche et de Simone Weil, c'est que ces derniers ont en commun d'avoir connu des débuts littéraires difficiles. L'écriture, chez eux, ne serait pas le résultat d'une impulsion fiévreuse mais serait plutôt advenue « sous le signe d'un véritable désastre : d'une sorte de conflit irréductible et violent dans lequel [ils se découvrirent] assujetti[s] » (Rey, 2003 : 49). Contrairement à ces jeunes poètes qui ressentent dès l'envol des premiers vers une inspiration vive, inépuisable, certains auteurs entrevoient plutôt l'œuvre à faire comme une promesse conflictuelle, la fantasmant, certes, mais dans un avenir entravé.

Ce fut, on le sait, le cas de Gaston Miron¹ ; en même temps qu'il rêvait d'inventer *une langue qui soit aussi natale*, il se questionna constamment sur la possibilité d'un échec du projet poétique auquel il s'astreignit sans jamais y consentir totalement. Plusieurs poèmes révèlent en effet les doutes et les interrogations qui tiraillèrent le poète à l'aube de sa carrière littéraire, et le mal profond qui l'empêcha de s'envisager sereinement comme créateur. Ainsi, chez l'auteur de *L'homme rapaillé*, l'œuvre poétique se serait d'abord élaborée sur fond d'angoisse, comme dans un pressentiment du désastre, corroboré par ce qu'Artaud appela *perte de la pensée* et dont Miron ne cessera d'exposer les stigmates, autant dans sa poésie publiée que dans ses lettres, ses notes et ses brouillons.

J'entends ici suivre la piste des commencements mironiens afin d'y relever les traces d'une tension qui sous-tend tout le processus créateur du poète, le faisant incessamment osciller entre l'inscription et le déni d'une œuvre dont la gestation s'avérera constamment problématique. Parcourir ce temps des commencements « où, selon Rey, l'auteur tente de tracer les contours de ce qui le constitue et de ce à quoi il aspire. Un temps dans lequel apparaît déjà avec évidence la nécessité d'un véritable franchissement dans l'ordre de la pensée qui va de pair avec le travail poétique » (2003 : 48). Car la promesse est aussi faite des *trous noirs de l'univers* contre lesquels Miron se dressera sans cesse afin d'arriver, comme il l'écrit dans ses notes, vers 1955, « à faire du cristal comme l'abeille du miel » (2004a : 19).

« EN ÉTRANGE PAYS DANS MON PAYS LUI-MÊME »

Ces vers d'Aragon que reprend Miron pour les mettre en exergue de « La vie agonique » alimentèrent sûrement le questionnement du poète né dans la vallée de l'Archambault avant de

1. Dominique Noguez a bien montré que la poésie de Miron est une poésie empêchée, « précisément une poésie sur l'empêchement d'être poète, une poésie qui porte en elle, comme une écharde intime et inôtable, sa propre difficulté d'être » (1999 : 15).

s'installer à Montréal en 1947, à l'âge de 19 ans. Malgré une escale de 6 ans au pensionnat de Granby – où il s'initie entre autres à la poésie, le jeune Miron est confronté à son ignorance et à sa naïveté toutes provinciales et pressent que son déracinement se fera sous le signe de la douleur et d'une certaine humiliation. En 1960, Miron séjourne à Paris et consigne dans ses notes le souvenir d'un éveil laborieux : « Le *Canuck* ne peut pas comprendre, il n'a que sa souffrance. Son activité n'est que générosité, souvent peu efficace. Il ne sait pas s'y prendre » (2004a : 21).

S'il se fait rapidement quelques amis avec qui il partage des affinités sur le plan des convictions politiques et sociales, Miron ne publiera son premier recueil qu'en 1953, en collaboration avec Olivier Marchand. Dans *Deux sangs*², il signe des textes à cheval entre le mimétisme formel et la mise à l'épreuve d'un lyrisme plus personnel, qui révèle le malaise et la pauvreté dans lesquels baignait alors le jeune poète. Ainsi évoque-t-il l'indigence et le désespoir :

petite vie ma vie
 petite vie des minutes pareilles
 à la queue leu leu
 comme ça de suite
 comme une caravane de chenilles de suite
 comme des pieux de clôture de suite
 petite vie ma vie
 enclose en la grand'ville
 parmi les pas sur les pavés
 roulée dans le courant en rond
 grise à éternuer³.

Malaisés, ces poèmes évoquent une souffrance réelle, à peine métaphorisée par le poète. Il s'agit bien ici de rendre la

2. Repris partiellement dans *L'homme rapaillé* (1998), sous le titre « Influences ».

3. Tous les extraits cités en exergue et entre guillemets sans référence sont tirés de *L'homme rapaillé*.

« petite vie » dans une expression ataviquement québécoise. Comme s'il importait à Miron de crier sa détresse et son impuissance dans le langage le plus brut afin d'être compris de tous, instantanément. Le poème « Le laid » appartenait à *Deux sangs* mais n'a pas été repris dans *L'homme rapaillé*⁴. Prosaïque à l'extrême, il révèle, non sans une évidente maladresse, la détresse d'un homme souffrant bien qu'il se situe à l'âge de toutes les promesses :

Puis j'ai mal à vomir
Et le cœur et le ventre
Puis l'âme avec ses chantres
De l'ennui – j'veux mourir.

Plus maladroits encore sont ces quelques vers d'un poème ancien réactivé par la publication de *Poèmes épars*, qui révèlent l'ampleur de l'indigence mironienne : « Moi je suis si mêlé de vouloir que j'ai honte / Tant meurtri de refus tant dévoré de peurs », écrit-il dans « 19 ans ».

Dans une conférence qu'il donnera en 1990 à l'Université de Montréal et qu'il intitule « Parcours et non-parcours », Miron retrace ses débuts en poésie, insistant sur la souffrance qui marqua ces années de quête. Reprenant quelques phrases extraites d'un entretien paru dans *Le Devoir* en 1959, il dit : « J'écris, j'ai honte de montrer mes poèmes parce que je les trouve pauvres et miséreux, exactement comme un pauvre et un miséreux se retrouve atteint dans sa dignité d'être humain » (2004b : 160).

NAISSANCE ET ALIÉNATION

Cette pauvreté linguistique et culturelle ainsi que le complexe engendré par cette dernière deviennent le moteur d'une dénégation et d'une diminution symptomatiques chez Miron. Dans « Réduction », il écrit :

4. Il faudra attendre la parution de *Poèmes épars* pour voir reproduit ce poème datant probablement du début des années 1950.

je n'ai plus que mes yeux de z-yeux
tout ailleurs dans mon corps est ténèbre
mes yeux de z-yeux
en tout et pour tout.

La situation collective le mine intensément, son statut de colonisé devenant de plus en plus insoutenable à mesure qu'il lit et prend connaissance de l'histoire du Québec. Or, seule la lucidité paraît salvatrice au jeune poète dont les balbutiements se font entendre sur des tonalités exsangues, marqués de toutes parts par le manque. « Sillonnant les terres de personne », « [d]époétisé dans [s]a langue et [s]on appartenance », Miron devient obsédé par « le mot juste » et tente tant bien que mal de composer avec cette « misère physique et mentale » dans laquelle il craint de sombrer. Après avoir compris que les ouvrages qu'il lit sur la décolonisation le concernent bien au-delà d'une perspective théorique, il commence à s'expliquer ce sentiment de dépossession qu'il ressent depuis son « entrée » en poésie :

Longtemps, je suis resté frappé de douleur et sous le coup d'un effondrement face à l'écriture, racontera-t-il en 1990. Se trouvent dans cette prise de conscience la source de mon engagement et le sentiment de l'impossibilité de faire un livre tant que ne seraient pas mises en place les conditions véritables d'un redressement de la langue et d'un dépassement de la situation. [...] J'ai mal à ce que je dis comme je le dis, d'être dans cette langue et dans cet esprit, je me sens toujours dans une ontologie problématique. Je suis demeuré et je demeure dans une telle incertitude de ma langue. L'ère du soupçon qui pèse sur tous les mots fait qu'écrire devient une souffrance et j'appelle au secours pour qu'on me délivre du poème. Écrire me rend malade physiquement. Je somatise tout ce qu'il y a d'angoisse et de panique en moi. Faire le poème, c'est un cri d'arrachement à moi-même, c'est traverser un tel vide et traverser toute ma pensée, car le poème est au bout de la pensée avec le

sentiment que la langue se dérobe, sous les pas, sous les pas dans le terrain du poème (2004b : 171-172).

Mais cet état agonique qui semblait devoir le confiner à l'impuissance deviendra paradoxalement le lieu et le moteur de sa création. Sous la pression de quelques amis (Jean-Guy Pilon, Pierre Maheu et les autres) qui lui arrachent littéralement des textes afin de les publier en revue⁵, Miron se remet à écrire et fait de la déréliction l'un des fondements d'une poétique de la douleur qu'avaient avant lui enrichi Artaud, Celan et Ghérasim Luca. À l'instar d'Artaud souffrant d'« une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations [...] poison de l'être [...] véritable paralysie [...] qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée », Miron se demande s'il n'est pas devenu poète à son insu, s'expliquant difficilement son entêtement à composer avec « [t]out ce qui se passe en [lui], cette autodestruction, ce désespoir, cet affreux couloir, cette marge avec les autres, surtout cet amour inaccessible, tout cela [qui] est étrangement une maladie incurable [...] de l'âme, de la moelle de l'âme » (1994 : 40). La plupart des poèmes écrits entre 1955 et 1965 sont issus de cette troublante prise de conscience qui révèle un désir douloureux de « vivre au delà de l'instinct de conservation » (2004a : 21).

« [J]e marche dans mon manque de mots et de pensée / hors du cercle de ma conscience, hors de portée / père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille », écrit-il dans « Les années de déréliction », montrant clairement comment l'anémie culturelle peut aveugler l'homme, paralyser sa pensée et gangrener l'identité de celui qui a « perdu la mémoire à force de misère et d'usure [...] jusqu'à s'autodétruire dans sa légitimité même ».

Ce destin, que Miron partage avec ses compatriotes, apparaît d'autant plus injuste qu'il semble avoir été fixé bien avant leur naissance. En 1990, il se remémorera « [c]es souffrances [qui l]e

5. À ce sujet, lire les notes marginales insérées dans la version de *L'homme rapaillé* publiée en 1994 (71, 81, 109).

traversent de fond en comble, plus anciennes que [lui], qui produisent un double héritage assez lourd, celui d'un passé pauvre de mots, et d'autre part, un héritage poétique, celui de tous les poètes québécois du XIX^e siècle qui ont essayé de dire dans la misère de l'expression » (2004b : 171).

Malgré le poids qui pèse sur ses épaules, Miron écrira la majeure partie de *L'homme rapaillé* durant les années 1950, conjurant ainsi, d'une certaine manière, un sort inadmissible parce que scellé par des étrangers. Mu par la possibilité de se décharger de ce fardeau afin d'accéder à une condition d'homme qui soit acceptable, Miron « s'entête à exister » et prescrit, dans son « Monologue de l'aliénation délirante » :

je refuse un salut personnel et transfuge
je m'identifie depuis ma condition d'humilié
je le jure sur l'obscur respiration commune
je veux que les hommes sachent que nous savons.

Ainsi, le poète passe lentement d'un discours de la paralysie à un discours de la volonté. « Je ne pardonnerai jamais aux responsables de cette situation de m'avoir obligé, contre mon gré d'abord, en l'assumant par la suite, à faire une littérature du XIX^e siècle, puis par la suite une littérature de rattrapage, c'est-à-dire de devoir accomplir en accéléré les étapes oblitérées et occultées du processus historique de la littérature d'ici » (2004b : 161), écrit-il en 1972, rejoignant la démarche des Césaire, Senghor et Fanon, frères de maquis dans une patiente avancée vers l'affranchissement et la désaliénation. La pauvreté qui avait jusqu'alors été vécue sous le mode de l'empêchement nourrira désormais une prise de conscience puis une réflexion lucide que Miron finit par « théoriser » dans un texte qui deviendra l'une des charnières de son œuvre écrite : les « Notes sur le non-poème et le poème ».

TRANSFERT DE LA DOULEUR :
DE LA RÉDUCTION À LA RÉALISATION

Dans l'édition de *L'homme rapaillé* publiée en 1994, Miron profite de l'ajout de notes marginales pour relater les circonstances dans lesquelles il écrivit son pamphlet. Sorte d'archive anticipée, ces commentaires permettent à Miron d'organiser prospectivement son archéologie personnelle, ce qu'on retiendra de lui. Au printemps 1965, raconte-t-il, Pierre Maheu, alors directeur de la revue *Parti pris*, serait arrivé à l'improviste dans la petite chambre exiguë que louait Miron, lui rappelant l'un de ses engagements :

[il] arrive avec quelques livres sous le bras. « Gaston, tu nous a promis un texte pour notre prochain numéro : la difficulté d'être Québécois. » Je prétexte le manque de temps et tout et tout. « Ne m'as-tu pas parlé déjà que tu prenais des notes depuis longtemps sur la problématique poésie et situation ? Je ne pars pas d'ici sans ton texte. » À mon grand étonnement, il s'installe sur mon lit de camp et plonge dans sa lecture. Je me sens pris au piège et, bougonnant tout bas, je fouille dans mes boîtes de carton pour en retirer lesdites 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 alternent. Pierre, sûr de son coup, s'absente au petit matin, tandis que je poursuis sans relâche. Quand il revient, en début d'après-midi, je lui remets ces Notes sur le non-poème et le poème, qui paraîtront dans *Parti pris* dans le numéro de juin-juillet 1965 – avec la mention « extraits », car je n'ai utilisé que la moitié de mes notations (1994 : 109).

Le récit rétrospectif de cet événement alimente substantiellement l'étude de la genèse de l'œuvre. Car ces notes en forme d'art poétique sont bien plus que de simples observations

consignées au gré du hasard : elles synthétisent toute la pensée politique, sociale, mais aussi éthique et philosophique développée par Miron depuis deux décennies. D'apparence spontanée et batailleuse, le texte révèle une organisation rhétorique solide et entend bien dépasser le stade de l'intuition pour ériger sous forme de concept fondateur les motivations du combat que mène le poète « contre les dernières survivances de [s]on irréalité ». En effet, l'habile subterfuge qu'il met en place (en choisissant d'écrire au présent de l'indicatif afin d'amplifier l'effet d'urgence en même temps que sa solidarité envers ceux qui se trouvent toujours en pleine tribulation) fait presque oublier au lecteur de *L'homme rapaillé* qu'au moment où Miron rédige ses « Notes », il a déjà écrit la plus grande partie de son œuvre poétique et qu'il vit rétrospectivement ce franchissement essentiel. Après avoir décrit, sous forme de poème, les multiples visages de l'oppression et de l'aliénation vécues par les Canadiens français, Miron se lance donc dans une litanie dont seule la prose peut rendre le caractère à la fois didactique et engagé de la réflexion :

Je me hurle dans mes harnais. Je sais ce que je sais, CECI, ma culture polluée, mon dualisme linguistique, CECI, le non-poème qui a détruit en moi jusqu'à la racine l'instinct même du mot français. Je sais, comme une bête dans son instinct de conservation, que je suis l'objet d'un processus d'assimilation, comme homme collectif, par la voie légaliste (le statu quo culturel) et démocratique (le rouleau compresseur majoritaire). Je parle de ce qui me regarde, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. Je dis que la langue est le fondement même de l'existence d'un peuple, parce qu'elle réfléchit la totalité de sa culture en signes, en signifiés, en signifiante. Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englue, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession

de soi comme être, ce qui suppose qu'elle a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique. Je dis que la disparition d'un peuple est un crime contre l'humanité, car c'est priver celle-ci d'une manifestation différenciée d'elle-même. Je dis que personne n'a le droit d'entraver la libération d'un peuple qui a pris conscience de lui-même et de son historicité (1998 : 128 ; je souligne).

Par l'emploi de ces verbes d'action (« je me hurle », « je sais », « je dis », etc.), Miron se replonge à même le processus crucial auquel il a pris part durant les années 1950 et le début des années 1960, se réappropriant la parole, arme et bouclier, souffle vital dont on a privé son peuple depuis deux siècles. Après la réduction, donc, vient la prise en charge du sort collectif, Miron décidant à son corps défendant de réintégrer le terrain de la lutte par les voies du poème. « Mais contestant CECI, absolument, le poème est genèse de présence, la nôtre-mienne », écrit-il encore, avant de lancer cet appel qui circonscrit parfaitement le territoire que cerne en lui le non-poème : « Délivrez-moi du crépuscule de ma tête. De la lumière noire, la lumière vacuum. Du monde lisse. Je suis malade d'un cauchemar héréditaire. Je ne me reconnais pas de passé récent. Mon nom est "Amnésique Miron" ».

Deux ans plus tard, en avril 1967, Miron consigne la réflexion suivante dans ses notes personnelles :

D'où que je me retourne pour saisir, sur moi-même, en moi-même, au dehors de moi, je ne crois pas pouvoir aller plus loin dans l'exploration de mon aliénation individuelle et collective [...] Pour ce faire, j'ai été amené à sortir du langage, à me trouver hors du langage, en pleine insécurité, en plein inconnu, souvent sous le mépris « des poètes », jusqu'à la limite où la poésie n'est plus, se caricature ou tourne à sa propre dérision – contre et malgré moi, ravalant sans cesse mon dégoût d'une telle démarche, passant par ailleurs par-

dessus ma honte à l'accomplir. Une poésie hors du langage, c'est à coup sûr impossible, du moins dans cette direction. Et pourtant je ne pouvais m'y soustraire : il est des exigences qui sont des nécessités historiques, en l'occurrence à tout le moins. Explorer l'aliénation, non pas l'anti-poésie, ou l'a-poésie (absence), mais le domaine de la non-poésie (néant, empêchement d'être). Il n'en sort pas des chefs-d'œuvre, pas beaucoup de poèmes non plus : avec du rien, à partir du rien, comment dire ? S'identifier à l'aliénation pour la dire, c'est accomplir la pire des descentes, non pas en enfer mais dans les limbes ; c'est effectuer la plus affreuse et infamante réduction spirituelle qui soit, car c'est user d'un matériau quasi inexistant : une langue innommable (2004a : 27).

Passage obligé, donc, que cette « descente dans les limbes » où se terre peut-être la clé d'une origine nouvelle, le tremplin d'où pourrait bondir le poète afin de rejoindre une identité réinventée de toutes pièces pour contrecarrer l'histoire, rejoignant ainsi la quête ontologique que menait Roland Giguère et qu'a fixée le titre de son premier recueil, *Faire naître*. Ce long chemin, avec ses démons et ses revers, devient partie intégrante de l'œuvre mironienne, dont les promesses se multiplient au rythme des obstacles rencontrés. Jachère du terreau poétique, cet empêchement, ce CECI que Miron désigne d'abord avec le plus grand dégoût, n'en demeure pas moins le lieu d'une dénonciation mémorable, progrès par lequel le poème, après avoir affronté la mutilation, finit par « refai[re] l'homme ».

Une œuvre comme en attente de son avènement se prononce ainsi sur ce qui semble lui faire nommément obstacle, sur ce qui paraît lui barrer fondamentalement la route, écrit Rey. Il faut donc continuellement inventer des modalités d'intervention – des formes proprement inédites – dans une perspective de cette nature. Il faut

mettre en place des modes d'analyse pour tenter d'être à la hauteur d'un tel événement (2003 : 48).

Dans ce discours sur l'empêchement, il y a donc, lisible en filigrane, un désir profond de hisser la « condition d[e] l'homme » au-dessus de celle des chiens. Celui qui écrivait, quelques années auparavant, « je veux abdiquer jusqu'à la corde usée de l'âme / je veux perdre la mémoire à fond d'écrou », adressant son poème à *la dérision*, ce même homme écrira, en 1965 :

[...] je vais jusqu'au bout dans la démonstration monstrueuse et aberrante. Je mets en scène l'aliénation, je me mets en scène. [...] Je vais jusqu'au bout dans la démission de ce que les auteurs de CECI (du dedans comme du dehors) ont voulu que je sois et que j'ai fini, mystifié, par vouloir être. Je déboulonne la mystification.

Ce combat que Miron dit mener pour servir la poésie, la *situer dans son processus*, marque un passage important dans la vie et l'œuvre du poète. Pour en arriver là, il aura dû remettre en question la pertinence et l'efficacité de sa démarche, oscillant sans cesse entre l'ardente nécessité de « donner voix au muet » et la tentation de retomber dans « ce qui est agonique / de père en fils jusqu'à [lui] ».

DU FRANCHISSEMENT INTÉRIEUR ET DE LA RÉAPPROPRIATION DES OUTILS

Quelques mois avant de rédiger ses « Notes sur le non-poème et le poème », Miron publiait dans la revue *Parti pris* un texte intitulé « Un long chemin ». Les thèses qu'y expose le poète se rejoignent en substance : « [...] la littérature n'est pas qu'une expression, elle est aussi un acte et son action un dévoilement de l'aliénation et son dépassement ; elle aussi, en créant ses conditions propres, peut créer les conditions de son

historicité. Publier devient donc un acte aussi probant que l'action politique⁶. »

Écrire non pas pour tronquer ou pour enjoliver la réalité, mais pour dire la part d'aliénation, de noirceur et de confusion natale qu'elle charrie et que le poète rêve de dissiper un peu. À partir du moment où Miron comprend qu'il court à sa perte et vers l'échec de ce grand projet s'il reste enlisé dans une révolte stérile, il tentera de passer du côté actif de la promesse. Dès lors, le défi consiste à transmuter en principe créateur la dimension agonique de son expérience. Assumant ses faiblesses et ses lacunes, acceptant de tituber plutôt que de courir parce que blessé d'avoir « trop souffert dans [s]a tête », il incite les lecteurs de *Parti pris* à « ne pas céder, [à se] débattre pour garder le sens » et à écrire, prendre la parole pour rompre, comme il le fait depuis bientôt vingt ans, le mutisme et l'analphabétisme hérités des aïeux.

En réintégrant un parcours qu'il tentera de faire sien, Miron freine « la mutilation présente de [s]a poésie », interrompant le processus qu'il nomme « réduction présente à l'explication » pour « tente[r] un dépassement » du côté de l'avenir retrouvé. Il sait cependant qu'il lui faudra temps et énergie pour « procéder à une re-cellulation de [lui]-même dans [s]a pensée », expression consignée dans ses notes parisiennes en 1960. À l'image du poème « Séquences » – qui illustre peut-être mieux que tous les autres ce passage de la réduction à la prise de parole salvatrice –, Miron synthétise les forces antagoniques et les impulsions contradictoires. Longtemps il continuera d'osciller entre la colère rageuse du *Damned Canuck*, le refus d'écrire pour se « sauver avec une petite élite » et le fol espoir de « retrouver [s]a voie de poésie brute ».

C'est bien cette réconciliation périlleuse qu'évoquait déjà Jacques Brault en 1966, en notant :

6. Ce texte sera repris dans la section « Circonstances » de *L'homme rapaillé*.

Il y a bien une générosité, une grandeur de Miron qui constitue le paradoxe des paradoxes « mironiens ». Comment une poésie de l'échec parvient-elle à se frayer un passage vers la réussite ? Comment celui qui tombe aide-t-il à nous relever ? C'est le secret de ce diable d'homme, affectueux et forcené, pour qui chaque défaite est l'occasion d'une victoire sur lui-même. [...] Le poète Miron réussit l'impossible : tenir l'agonique dans une position de progrès, avancer en s'appuyant sur les obstacles (Brault, 1975 : 46, 48).

Pour s'accaparer la puissance de son poème, Miron aura dû s'abîmer en lui : « j'essaie bien d'affronter le plus de largeur de réel, écrit-il à Claude Haeffely en 1956. Oui, je continuerai le plus possible, jusqu'à la corde usée de ma voix, de lutter pour une culture qui rend libre » (1989 : 55). Aussi tentera-t-il inlassablement de s'extraire du *non-parcours* pour intégrer un âge de la parole où s'inscrivent déjà d'autres poètes aux côtés desquels il désire façonner une culture à leur image et, comme l'écrivait Giguère dans *Forêt vierge folle*, « refaire le paysage en inventant des lieux exemplaires où nous allions rêver ».

Tortueux, forgés dans le néant, les processus de *dé-réalisation* et de *dé-création* auront été des conditions préalables pour accéder au poème, soit à « la parole / intelligible / et légitime ». Selon Brault, le meilleur Miron serait celui de la discordance, de l'impossible amitié entre les divers Miron. Pour ma part, je crois que le meilleur Miron est celui du dépassement, celui qui parvient, après avoir été pendant des années englué dans la déréliction et dans le non-poème, à « élever [s]a voix parmi des voix contraires » et à « hisser [s]on courage faillible / [...] au pays lumineux de [s]on être » pour enfin accepter de rassembler ses textes dans un grand recueil et écrire, dans le poème liminaire : « je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence ».

À mon sens, il faut cesser d'aborder *L'homme rapaillé* comme un haut lieu d'inachèvement ou pire, comme le symptôme

LES PROMESSES DE L'ŒUVRE MIRONIENNE

d'un Miron incapable de se résoudre à la finitude. Il faudrait plutôt le lire comme un véritable recueil de promesses et d'engagement, et ce malgré tout l'aléatoire que recèle ce projet poétique. Car dans tous les silences de Miron, dans ses récurrents refus d'écrire comme dans son malaise si caractéristique à se reconnaître lui-même comme écrivain, c'est bien l'avenir poétique qui s'inscrivait sans relâche, un avenir constamment menacé mais d'autant plus fécond puisque façonné par un être aussi volontaire que conscient de sa faillibilité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin ([1954] 1994), *L'ombilic des limbes*, suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- BRAULT, Jacques ([1965-1966] 1975), « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant*, Montréal, Éditions de la Presse, p. 19-48. (Coll. « Échanges ».)
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1998), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2004a), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n° 5 (hiver), p. 9-28.
- MIRON, Gaston (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- NOGUEZ, Dominique (1999), « Le poète en souffrance », *Études françaises*, « Gaston Miron, un poète dans la cité », vol. 35, n°s 2-3, p. 13-24.
- REY, Jean-Michel (2003), *La promesse de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer.

III

MIRON EN SON TEMPS

GASTON MIRON :
FRAGMENTS D'UN RÉCIT DE SOI

Pierre Nepveu

Université de Montréal

« Miron en son temps » : j'ignore si traînait, dans l'inconscient des organisateurs du présent colloque, le titre du très célèbre *Jésus en son temps* de Daniel-Rops, paru pour la première fois en 1945 (Gaston Miron, je le rappelle, avait alors 17 ans et se préparait à devenir un frère enseignant portant soutane). Quoi qu'il en soit, qu'on se rassure : je n'ai aucunement l'intention de tracer ici un parallélisme entre Miron et Jésus, bien que l'auteur de *L'homme rapaillé* ait plus d'une fois dans son œuvre emprunté des traits à la figure du Christ, flagellé et rédempteur, ou encore en tant qu'homme « pareil à tous les christes de par le monde / couchés dans les rafales lucides de leur amour » (1998 : 66), pour ne citer que le « Poème de séparation I » de « La marche à l'amour ».

C'est davantage le syntagme « en son temps » qui m'intéresse ici. Il y a là une évidence qu'il convient d'interroger, à commencer par celle de ce possessif : *son temps*, un possessif tellement trompeur, tant il semble aller de soi que Miron devait être dans le sien comme dans un sein maternel – tant cette formule fait oublier sous son faux naturel que toute vie de l'esprit ne commence jamais que par une bataille avec le temps, à même cette dérélliction de l'être-là en laquelle le premier Heidegger

voyait notre situation originelle dans l'existence. Bataille avec, dans, contre le temps : pour s'y retrouver, pour le mater, pour y être autre chose qu'une épave à la dérive, un fétu de paille entraîné anonymement vers l'océan de l'oubli. Travail pour briser la neutralité impersonnelle du temps, son allure imperturbable d'horloge et de métronome, travail pour le faire sien et, du même coup, pour y « faire sa marque », ce qui veut nécessairement dire lui résister, le casser, interrompre son enchaînement fatal. Car qu'est-ce qu'il y aurait-il de pire que de s'abandonner au temps et à *son* temps ? Travail, bataille en effet, puisque le temps ne devient humain, ne devient vraiment *notre* temps, que si nous nous y insérons à la fois sur le mode de l'invention *et* de la résistance, de la (re)construction *et* du refus. Ce travail, cette bataille – nous le savons depuis que nous avons lu pour la première fois *L'homme rapaillé* – auront sollicité les énergies les plus vives de l'homme et du poète, et cela bien avant qu'il devienne le militant que l'on connaît.

Miron en son temps : il faudrait d'abord dire « Miron dans le temps », ce temps qu'il n'a jamais cessé de désirer et pourtant de gaspiller, le temps de l'activité intense et de la procrastination, le temps de l'urgence et le temps de ne pas écrire, le temps des vers en souffrance et celui de l'impossible naissance du pays qu'il souhaitait voir advenir. *L'homme rapaillé* en témoigne : il n'y a pas moins poète de l'instant que Miron. Tout se sera toujours pensé chez lui en termes de durée, de temporalité, d'histoire, de généalogie, *d'héritage et de descendance* : « J'ai fait [...] un voyage abracadabrant [...] / me voici » (1998 : 19), et plus loin : « Longtemps je fus ce poète au visage conforme [...] / maintenant je sais nos êtres en détresse dans le siècle » (99). Toute l'entreprise poétique de Miron s'articule sur cet *avant* et cet *après*, ce jadis et cet aujourd'hui qui est aussi un désormais ; tout est lié à la rupture d'un temps uniforme et répétitif, au refus de cette diminution de l'être dont parlait la « Petite suite en lest » : « petite vie des minutes pareilles / à la queue leu leu » (31). Bien pire qu'à la lassitude et à l'ennui, ce temps qui défile, égal à lui-même, sans relief, sans irrégularités, sans cassures, risque

toujours de confiner le poète de *L'homme rapaillé* à une sorte de degré zéro de l'esprit et de l'intelligence, comme dans ces premiers vers des « Années de dérélition » : « 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 » (95). « Le temps est une dimension de l'humanité [...] au même titre que l'intelligence » (Archives privées de Gaston Miron, fonds Marie-Andrée-Beaudet), écrivait-il déjà dans une note inédite datée du 29 octobre 1953. Quand ce temps n'est plus que la perpétuelle reproduction de l'identique, on peut être sûr que c'est l'esprit même et la pensée qui se trouvent menacés. Contre la durée amnésique des « peupliers d'années » (1998 : 85), contre « les siècles de l'hiver » (88) et les désespérants « millénaires de la neige » (96), il faut construire une intelligence du temps qui est de l'ordre de l'explication et de la narration, donnant à comprendre et à voir, mettant un terme à la répétition des « leçons de deux mille ans » (53) pour faire advenir une conscience agissante.

Si, pris isolément et dans leur déroulement propre, les poèmes de *L'homme rapaillé* sont d'une narrativité plutôt latente ou virtuelle que strictement réalisée, il ne fait aucun doute que Miron concevait le livre entier comme ce qu'André Gervais a appelé une « œuvre-vie » et qu'il y voyait un tracé narratif : « *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 », explique Miron dans un entretien (Gervais, 1999 : 81)¹. C'est dire qu'à même la poésie, il y a ici quelque chose de la fiction autobiographique, que l'adjonction des textes en prose, dès la toute première édition du recueil en 1970, ne pouvait que renforcer. Il est remarquable par exemple qu'un essai comme « Ma bibliothèque idéale », inclus dans toutes les éditions ultérieures de *L'homme rapaillé*, ne soit pas simplement la visite d'un lieu de lecture convoquant, de

1. Gervais cite ici un entretien du poète avec le journaliste français Jean-Paul Liégeois paru dans le journal *L'Unité* en 1981, au moment de la publication de *L'homme rapaillé* à Paris chez François Maspero.

Rutebeuf à André Frénaud, des poètes chers à Miron. Raconter la manière dont ces poètes auraient déterminé son cheminement, auraient marqué des étapes de son propre accès à la poésie, même cela est loin de suffire à Miron. Il lui faut davantage : une mobilisation autobiographique qui concerne le sujet-Miron en devenir, au cœur même de son expérience du temps.

Les circonstances, ce mot cher à l'auteur de *L'homme rapaillé*, sont ici éclairantes, et je les rappellerai rapidement. Miron lit ce texte, « Ma bibliothèque idéale », sur les ondes de Radio-Canada en septembre 1961, sous le choc d'une véritable dévastation amoureuse. Il sait, à ce moment-là, que tout est terminé avec Rose-Marie, une jeune Québécoise qu'il a aimée follement à Paris en 1960 avant de rentrer à Montréal en février 1961, dévasté. Il dédiera à Rose-Marie la première version publiée de « La marche à l'amour » quelques mois plus tard et fera entendre l'écho de son prénom dans le très beau « Poème de séparation 1 », l'appelant « ma Rose Bouée [...] ma Rose Éternité » (1998 : 67). Mais ce qui m'importe ici, c'est la manière qu'a Miron d'intégrer, en septembre 1961, ce mal d'amour à sa traversée des œuvres poétiques de plusieurs époques. Ainsi, par exemple, de son émotion à l'écoute de « la résonance toute moderne de [la] solitude » de du Bellay : « Je suis en face de ma propre solitude, je suis sur mes terres, avec mes pauvres souvenirs, l'amour resté comme chez lui sans réponse, et ma peine » (190). Et, plus loin, en lisant *Le temps déborde* d'Éluard : « C'est aux poèmes de cet ouvrage que je m'attache au cours de cet été qui tourne et fuit. Encore ici je me projette. Je revis mon désespoir. Je me souviens du printemps et de la fille que j'aimais et qui m'a quitté. Le temps s'est arrêté » (191). Voilà bien pour Miron la forme par excellence du malheur : que le temps s'arrête, c'est-à-dire qu'il cesse de s'offrir comme une expérience active et créatrice pour ne plus être qu'horloge et calendrier, confinant la subjectivité à son trou noir.

Mais tout est loin d'être joué. Le sujet-Miron commence toujours là, dans ce hors-temps, dans cet arrêt qui n'est que dérélition et désœuvrement : voici que quelque chose s'active,

s'élabore, annoncé déjà dans ce *temps* [qui] *déborde* du recueil d'Éluard et courant se résoudre, à la fin du texte, dans la lecture de Frénaud. Celui-ci n'est pas seulement cet « homme d'engagement et d'amitié, [cet] homme de lutte » dont Miron a pu faire la connaissance à Paris, l'année précédente, il est surtout celui par lequel, lecture combien bénéfique, l'arrêt du temps va se transformer en récit d'apprentissage : « Jusqu'ici [...], la fin d'un amour dans ma vie était tragique, j'étais conduit à me détruire. Maintenant, je vois que tout amour dépose en nous ce qu'il a de meilleur avant de disparaître » (1998 : 192). On le voit, c'est ici comme dans plusieurs poèmes la même structure : celle d'un avant et d'un après, d'un *désormais* découlant, comme dans bien d'autres récits mironiens, d'une révélation : « maintenant, je vois ».

La forme du récit d'apprentissage, du *Bildungsroman*, que Karim Larose a justement perçue dans l'essai de 1965 intitulé « Un long chemin », peut sans doute être étendue, à des degrés divers, à la majorité des textes et des entretiens dans lesquels Miron se raconte. Au fil des années s'est ainsi tissé un récit canonique dans lequel un certain nombre d'épisodes-clés fonctionnent comme autant de révélateurs, d'étapes marquantes vers l'accès à la conscience et à la maturité. Dans ce grand récit mironien, la découverte de l'analphabétisme du grand-père, l'heure d'étude au collège durant laquelle le jeune Miron se voit pris en flagrant délit de poésie, l'ouverture par hasard, dans une librairie d'occasion, en 1948, de *La quête de joie* de Patrice de la Tour du Pin, la découverte de l'état de colonisé à travers des propos rapportés d'Albert Béguin – soutiennent une logique causale, explicative et pédagogique du récit.

C'est à cette même logique qu'obéit la séquence des trois essais qui forment la section « Circonstances » dans l'édition Typo de *L'homme rapaillé* et il est significatif que l'expérience du temps y soit centrale. Dans la « Note d'un homme d'ici », les trous noirs de la pensée dont souffre l'individu Miron sont autant de décrochages temporels, de ruptures ou de désarticulations du temps réel : « je ne suis plus de la même durée et du même réel

que les autres » (1998 : 185). Dans le texte suivant, « Ma bibliothèque idéale », nous avons vu que le mal d'amour s'éprouve comme un arrêt du temps que seule la révélation finale d'une maturation possible vient surmonter. Le troisième texte enfin, « Un long chemin », reprend tout dans le tracé d'une autobiographie intellectuelle dont la cohérence n'a pas d'égale chez Miron. Désormais, tous les trous sont colmatés, y compris ceux dont il avait fait l'expérience quelques années plus tôt et qui se trouvent interprétés ici comme autant de manifestations mythomanes chez un individu encore aveugle à sa condition de colonisé. Selon un cheminement rigoureusement dialectique, les « trous noirs » représentent désormais le moment de la négativité en route non plus vers la simple *maturité*, qui avait été une véritable obsession du Miron des années 1950, mais vers la révélation des conditions « *objectives* », de la situation « *objective* » du colonisé, le vocabulaire sartrien et marxiste s'affichant d'entrée de jeu et débouchant sur une critique radicale de l'individualisme petit-bourgeois et de sa subjectivité qualifiée de réactionnaire dans la dernière phrase du texte.

Cet essai autobiographique de 1965, Miron le publie dans *Parti pris* au moment où, nous le savons, la plupart des poèmes de *L'homme rapaillé* sont déjà écrits. Mais sa cohérence même, admirable à plusieurs égards, nous dit très peu de choses du poète Miron. Sans doute peut-on y lire, à propos de « La vie agonique », quelques énoncés très généraux définissant un programme poétique : « [...] cerner et définir mon appartenance et ma spécificité en même temps que ma relation au monde et aux hommes ; [...] me tenir à égale distance du régionalisme et de l'universalisme, ces deux malédictions qui ont pesé constamment sur notre littérature » (1998 : 198). C'est beaucoup et c'est bien peu, et il est frappant d'observer que lorsque Miron, beaucoup plus tard, en 1990, voudra cette fois rendre compte de son cheminement de poète, il parlera de « parcours et [de] non-parcours », posant et niant à la fois la possibilité d'une narration cohérente, d'un tracé continu (« Parcours et non-parcours (Conférence au cahier noir) », 2004a : 159-184). Pas de développement dialectique

alors, pas de progression par étapes : il est vrai que nous ne sommes plus à *Parti pris*, mais c'est aussi que la poésie a à voir, chez Miron, avec l'intermittence et l'interruption, avec le fragmentaire et le discontinu, et aussi, il faut l'ajouter, avec la *douleur*.

La genèse de *L'homme rapaillé* est inséparable de cette expérience de la douleur qui est fracture, fêlure, disjonction. Ce que j'appelle le *grand récit mironien*, cette narration rétrospective de lui-même que le poète a construite et largement diffusée au fil des années, n'est pas, à cet égard, sans faire illusion. Pour le comprendre, il faut remonter à la source de *L'homme rapaillé*, qui se situe dans les années 1952-54. Lisons par exemple cet extrait d'une lettre à un ami, datée du 10 juin 1954 et demeurée inachevée :

Je me suis comme absent. Je me vis mort. Je m'attends peut-être quelque part, mais pas ici, plus ici. Cela est impensable. J'ai les mains desserrées, bien au large. [...] Je regarde autour de moi. Le beau carnage. Le grand pays désolé de ma vie, comme après les milles de feux de forêt. Il y a sans doute une souffrance qui rachète, soit ! Il en est une par contre, à force de rager, d'asséner, qui abêtit l'homme, le rend semblable à un ver de terre. Il arrive à cet homme de dépasser la souffrance, de tomber de l'autre côté de la frontière, dans le « no man's land » de l'humain. Hors d'atteinte à jamais. Plus rien à croire. Plus de passé, ni d'avenir (Archives privées de Gaston Miron, fonds Marie-Andrée-Beaudet).

« Dépasser la souffrance », on l'a compris, c'est ici tout le contraire de la transcender, c'est plutôt aller jusqu'à ses extrêmes conséquences, là où le sujet tombe, ravagé, pour s'abolir dans un hors-lieu et un hors-temps. Malheureux en amour, comme il le sera en 1961, Miron paraît se trouver à des années-lumière de la conclusion à laquelle il aboutira dans « Ma bibliothèque idéale », organisant la suite des amours selon un grand récit de fertilisation

et de maturation. Non, il touche plutôt ici ce qu'il y a de radicalement irracontable dans la douleur, sans avant ni après. J'en tirerai pour l'instant cette proposition : *L'homme rapaillé*, en tant que poésie, en tant qu'écriture, et quelles que soient par ailleurs les fragments narratifs et autobiographiques que le recueil ne cesse de convoquer et d'activer, tient fondamentalement à cette part d'irracontable. Le poème naît dans cette faille où le récit de soi n'est plus tout à fait possible, là où l'autobiographie se fragmente avant même de s'articuler. Expérience terrible, car la vision du monde de Miron et sa conception de l'identité ont toujours été résolument narratives, de sorte que ce hors-temps ne peut apparaître à celui qui l'éprouve que comme l'échec de toute une vie, *ma* vie, comme il aime déjà la totaliser, lui qui n'a que 25 ou 26 ans :

Et pourtant, ajoute-t-il, nous étions promis à d'autres destins. J'étais à un moment de ma vie où tous ensemble nous touchions à une réussite, plus justement à un accomplissement. J'allais atteindre pour ma part un certain équilibre dans ma vie que je n'ai jamais eu ni connu.

Accomplissement, équilibre : même dans le trou noir du hors-temps, Miron ne perd jamais de vue cet horizon, et il faut donc corriger cette impression que laissent tant de lettres et de notes de cette époque, dans lesquelles tout accès à la durée semble interdit au sujet malheureux.

Tout indique d'ailleurs qu'en 1953 ou 1954, le début de la période la plus déterminante pour son projet poétique, la plus effervescente sur le plan de son écriture, il n'avait pas renoncé à donner à son expérience de la douleur une tournure littéraire : non pas poétique, mais plutôt romanesque ou du moins adoptant la forme du récit autobiographique. En effet, si cette période est celle de l'élaboration d'un premier grand cycle poétique, « Les paroles du très-souvenir », où s'annonce déjà « La marche à l'amour », on y voit aussi Miron se consacrer parallèlement à un

autre manuscrit qui a pour titre « La bataille de soi ». Il ne s'agit pas de simples notes en vue d'un récit à venir, mais d'un texte dactylographié serré à simple interligne sur au moins 25 feuillets, la plupart portant en tête les mots : « Manuscrit : la Bataille de soi ». Un avant-propos d'une vingtaine de lignes explique le projet :

Ce récit est l'histoire authentique d'un amour qui est né bellement, qui a fleuri, qui s'est enraciné profondément, mais qu'un concours de malentendus tout à fait superficiels empêche de s'épanouir dans une plénitude [...] Ces lignes ont été écrites dans le feu quotidien de la bataille de soi à gagner, de part et d'autre, qui est le tremplin nécessaire [...] à tous ceux qui s'aiment, pour accéder au don total des deux protagonistes dans l'unité de leur chair et de leur âme (Archives privées de Gaston Miron, fonds Marie-Andrée-Beaudet).

La maladresse est frappante, comme d'ailleurs le fait que le récit annoncé ne parvient pas à trouver sa forme. Miron hésite entre le roman, l'autobiographie pure et simple, le journal intime et l'essai. L'affabulation romanesque n'est pas absente : le personnage central est Jacques Cadou, un alter ego de Miron, ses amis s'appellent Paul et Jean et il y a dans ces pages un véritable début de chapitre de roman qui se lit ainsi : « Quand Paul s'amina dans l'appartement de Cadou, il y avait deux mois qu'il y était venu [...] ». Dans un autre passage, Cadou demande à Paul l'adresse de son psychanalyste, une solution qui surgit de temps à autre chez Miron et que l'on retrouvera, sur un mode ironique, dans la « Note d'un homme d'ici » de 1960.

La mise en fiction ne tient toutefois jamais longtemps. Ainsi, Cadou prend le train pour Sainte-Agathe et, ruminant son mal d'amour et sa solitude au milieu d'un paysage morne, « il prend un bout de papier et un crayon et écrit » :

Pour toi j'ai marché des solitudes au goût de neige
Et jusqu'à la racine des ombres dans le diamant
J'ai marché pour ton visage à porter
[...]
J'ai marché la nuit de mie de pain
La nuit couleur de vin dans les caves
Pour toi ma fille de sources et de vents !

Autant de vers dans lesquels s'annonce clairement tant « La marche à l'amour » que « La batèche » (le passage « la nuit couleur de vin dans les caves » se retrouvant tel quel dans les « Séquences » de « La batèche »). Cadou ne cesse de redevenir Miron et de toutes façons, la femme qu'il aimait, Isabelle, à peine transposée sous le nom d'Ise, conserve tous les traits biographiques de la vraie Isabelle que Miron a connue en 1952-53. Plusieurs passages de ce pseudo-roman sont précédés, entre parenthèses, de l'indication « Journal », et dès lors, il n'y a plus du tout de romanesque. Quand celui-ci reprend forme, Cadou en est à dévorer des livres de psychologie de la femme, à lire notamment Gustave Thibon, un philosophe chrétien proche de Jacques Maritain et de Gabriel Marcel, qui lui enseigne le vrai visage des rapports homme-femme et de l'amour humain.

Finalement, dans une « post-face », qui en dit long sur l'impossibilité foncière de Miron à être un romancier, Jacques Cadou se rend compte que « la bataille de soi » n'est autre que celle-là même qui tient à la « condition humaine », celle que l'on doit livrer en soi et contre soi pour accéder à la maturité, définie selon les lignes de l'humanisme chrétien des années 1950 : reconnaissance de soi-même à la fois dans ses limites et ses possibilités, engagement responsable dans la vie réelle, accomplissement de la vraie mission humaine, dans l'ordre laïque réalisé au plus haut point dans la vie d'un couple qui fonde un foyer et élève des enfants.

On retrouvera un écho direct de « La bataille de soi » dès la première phrase, très sartrienne, d'« Un long chemin », l'essai de 1965 : « Tout écrivain conscient de sa liberté et de sa

responsabilité sait qu'il doit souvent écrire *contre* lui-même » (1998 : 193). Comme dans le récit avorté de 1953-54, l'enrobage chrétien en moins, il s'agira de faire tomber les illusions, les conditionnements qui rendent le sujet aveugle à sa propre vérité et à sa propre mission. Ce qui se raconte ou veut se raconter alors, ce sont à la fois les causes profondes de la souffrance et, à l'autre bout, son dépassement, un *vrai* dépassement cette fois, dans une prise de conscience qui permettra l'action sur le monde.

L'impasse littéraire que représente « La bataille de soi » est riche de sens, comme le sont presque toujours les culs-de-sac dans lesquels s'enfoncent les écrivains. La lettre inachevée de juin 1954 que je citais plus tôt en devient d'autant plus significative : « plus de passé, ni d'avenir », dit cette lettre, seulement une terrible absence à soi, un au-delà de la frontière humaine, un état « hors d'atteinte ». « Hors » ou « dehors », on le sait, sont des mots-clés de la poétique mironienne, surtout à ses débuts : l'homme du poème « Fait divers », en train de « s'tasser », de « s'manger », de « s'insère[r] / dans la fêlure de sa vie », se trouve « hors du vivant, vivant » (1998 : 49) et un poème de *Deux sangs* parlait déjà de « ces mots dehors » (28) dont souffrait un sujet au corps érodé – d'où, bien sûr, ce désir de revenir d'« en-dehors du monde » proclamé à la fin de « Pour mon rapatriement » (87).

« Hors » et « dehors » définissent un espace, une topologie. Là où la douleur touche l'impensable et l'irracontable, quelque chose a lieu : l'événement même du dehors, qui est peut-être aussi le terrain de *la bataille de soi*, mais avant même qu'ait lieu la bataille. Soi-même comme un sol, un terrain, un espace. Relisons ces mots de la lettre de 1954 : « Je regarde autour de moi. Le beau carnage. Le grand pays désolé de ma vie, comme après les milles de feu de forêt ». Regardons s'ouvrir ici, à même la métaphore filée, l'espace même de la subjectivité mironienne. Je ne veux pas ainsi *expliquer* la source des poèmes de Miron ; je ne pense pas que les poèmes puissent jamais être compris, ni dans leur naissance ni dans leur développement, de manière strictement causale. Je veux seulement observer que là où la douleur

touche le hors-temps et l'irracontable, dans cette fracture même de la temporalité, a lieu quelque chose que l'on pourrait qualifier d'épiphanique : l'apparition de soi à soi-même comme un espace dévasté. Ce n'est pas ce qui vient plus loin dans la lettre, « ma vie où tous ensemble nous touchions à une réussite », c'est « le grand pays dévasté de ma vie » et c'est le paysage que cela fait surgir, non pas abstrait mais concrétisé dans l'image des « feux de forêt » sur des milles de distance, comme les « milles de patience à bout » des « Siècles de l'hiver », hors de la « confrérie [congelée] d'épinettes, de sapins et autres compères » (1998 : 88).

Qui n'entendrait, dans « ce grand pays dévasté de ma vie, comme après les milles de feux de forêt » quelque chose d'irréductible, quelque chose comme la signature même de Gaston Miron ? Conversion d'une durée ou d'une temporalité devenue impossible en un espace possible. Oubli du roman, de cette « Bataille de soi » qui n'aboutit qu'à la plus banale psychologie et à la leçon morale. Perte du récit, de la narration linéaire : ouverture, plutôt, d'un espace du sujet, d'un champ et d'un territoire de la douleur, jusqu'au point où même la perte ou la privation de tout espace ne parviendront à se dire, dans *L'homme rapaillé*, que dans les termes même d'un espace pourtant proclamé manquant. Ainsi, dans le beau poème qui clôt le cycle de « L'amour en sursis », et qui semble un concentré de toute la spatialité mironienne :

Me voici de nouveau dans le non-amour sans espace
avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint
et comme la marée se retire pour la dernière fois
avec ma vie incertaine et dépaycée de terrain vague
avec mon corps en cendres et mes yeux en dedans
ô amour, fille, avec encore un peu de ta chaleur dorée
le vent m'emporte dans les souffles de nulle part (1998 : 142).

Le sujet de ce poème se dit dans « l'en-dehors du temps de l'amour », mais le premier vers, qui voudrait affirmer la plus

radicale exigüité, la perte même de tout lieu, se trouve immanquablement contredit par chacun des vers qui le suit : le chevreuil qui dévale une pente, la marée qui se retire, le terrain vague, le souffle du vent, nous sommes bien ici dans le pays dévasté du sujet Miron, ce dont aucun tracé biographique ou autobiographique ne saurait tout à fait rendre compte, car il n'y a pas ici de direction, mais plutôt un mouvement pluriel, fait d'avancées et de retraits, d'agitations et de turbulences, « sans nord ni sud » « sans queue et sans tête » pour reprendre les mots de « La marche à l'amour ».

Quand Miron dira, dans sa conférence de 1990, qu'il n'a « pas de biographie mais que [ses] poèmes sont autobiographiques » (2004a : 163), il faudra comprendre non seulement que l'ensemble de ses poèmes coïncide avec le parcours de sa vie, mais aussi que l'autobiographique ne peut se dire pour lui avec la plus grande intensité que dans le poétique, qui conserve des *fragments d'un récit de soi*, mais court-circuite aussi la temporalité progressive, sinon dans les termes de l'avenir et de la promesse. Il en est ainsi, très largement me semble-t-il, des « Pous-sières de mots », ces « notes » (c'est ainsi que les désignait Miron lui-même) que publiait l'automne dernier la revue *Contre-jour* et qui sont un des hauts-lieux, à mon avis, de l'écriture miro-nienne. Il y a dans ces textes, indiscutablement, une scansion autobiographique, des marqueurs temporels, des allusions à des événements : « Je suis un grand blessé solitaire, depuis deux ans déjà... » (2004b : 16), dit un fragment, et plus loin : « Un an après cette consciente autodestruction de moi-même, je suis étonné » (2004b : 18). Mais la force de ces notes tient beaucoup à leur pouvoir d'interruption : là où il pourrait y avoir un récit, là où la continuité d'une vie est suggérée, le temps se brise, et c'est « un grand désert désolé, noirci, charbonneux », c'est la vie « à plusieurs étages », c'est l'écriture elle-même « saignant d'un magma nébuleux, tortueux, rugueux et plantureux » (2004b : 23). Quand dans une note de juin 1956, le poète s'adresse à lui-même cette injonction : « Il faut en venir uniquement là, Miron, à une réduction à l'écriture » (2004b : 21), je crois que c'est de cela

qu'il parle : de la cassure irrémédiable du grand récit de la maturité, de cette fracture du temps qui seule peut permettre une réduction quasi alchimique au noyau calciné de soi-même.

Un des grands contemporains de Gaston Miron, le sociologue Fernand Dumont, qui devait le suivre de très près dans la mort, disait que « c'est la contemplation au cœur de l'action qui donne tout son sens à l'action » et que cette contemplation « porte sur ce qu'il y a de transcendant dans l'homme et dans la vie des hommes » (2000 : 210). Ce lien entre ces deux pratiques en apparence si contradictoires, je me demande s'il ne permet pas d'éclairer un peu le rapport de Miron à l'action, quand, dans l'élan du poème, il voudra vivre radicalement *en son temps* et épouser la figure du militant. L'écriture poétique aurait en ce sens été pour lui le moment de la contemplation ou de la vision, l'ouverture d'un espace intérieur, incandescent, fulgurant, tantôt désertique, tantôt chaotique. Ce serait là, par un passage obligé et tourmenté au « pays dévasté de lui-même », pays archaïque et anachronique sans doute, comme il aimait tant se définir lui-même, ce serait là qu'il aurait vraiment vu la lumière humaine. J'imagine qu'il a dû sentir que se trouvait là une immense force, bien plus puissante que dans un grand récit exemplaire et toujours un peu moralisateur : la force même du fragment, la puissance de l'image. Hors-temps, non pas à jamais, mais pas davantage comme le moment de la négativité dans un processus dialectique. Je crois qu'il faut plutôt chercher à penser ce qu'il y a de positif ici dans l'intervalle, la fêlure, la béance : l'agir même de l'imaginaire, l'ouverture où, au lieu de penser la « petite vie des minutes pareilles », on s'invente tout autre, on se crée pays dans ses feux de forêts. J'aime penser que ce raconteur prolixe, cet hyperactif infatigable, puisait l'essentiel de son éloquence et de son énergie dans cette expérience réitérée du fil cassé de tous les récits, dans la vision (au sens presque surnaturel) d'un espace nu bien en deçà ou bien au-delà de la suite de circonstances et d'événements qui font le temps humain et finissent par dessiner l'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE

DUMONT, François (2000), *Un témoin de l'homme*, entretiens colligés et présentés par Serge Cantin, Montréal, l'Hexagone.

GERVAIS, André (1999), « Ainsi en aura-t-il été d'un titre », *Études françaises*, « Gaston Miron, un poète dans la cité », vol. 35, n^{os} 2-3, p. 73-84.

MIRON, Gaston (1998), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.

MIRON, Gaston (2004a), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.

MIRON, Gaston (2004b), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n^o 5 (hiver), p. 9-28.

FONDS D'ARCHIVES CONSULTÉ

Archives privées de Gaston Miron, fonds Marie-Andrée-Beaudet.

LE TEMPS DES MILITANTS.
HÉTÉROCHRONIE SOCIALE ET HISTORICITÉ
D'UNE ÉCRITURE : GASTON MIRON

Pierre Popovic

Université de Montréal

La littérature est l'invention sans cesse vraie de soi [...], à la fois sur les plans individuel et collectif.

Gaston MIRON,
Un long chemin.

Dans sa « Présentation » du recueil de proses paru récemment sous le titre *Un long chemin*, Marie-Andrée Beaudet insiste à plusieurs reprises sur le passé militant de Gaston Miron. Parlant de son tout premier texte, « Haro sur la facilité » publié en 1951 dans le bulletin de l'Ordre de Bon Temps, elle note qu'« [u]ne part de la pensée qui porte les engagements du militant se retrouve en germe dans ce texte » (2004 : 12), et ajoute que des influences personalistes (Mounier, Marcel, *Esprit*) y affleurent, qui seront plus tard « infléchi[es] de manière plus politique et radicale » par les lectures de Sartre, Memmi, Fanon et Berque. Au fil des pages, elle parle de « l'infatigable militant » (16), de la multiplication des « activités du militant » après 1958 et la « Déclaration des intellectuels canadiens de langue française »

(17), du permanent « militant linguistique » (19). Bien d'autres expressions de ce texte introductif – « esprit communautaire », « compagnons de route », « intervention-fleuve du poète-tribun » [etc.] – renvoient à la militance. La chose paraîtra normale pour un volume de proses dont certaines composent une section intitulée « Interventions politiques », mais cette présence de la militance est aussi prégnante dans la correspondance et dans la poésie. Même s'il évite les textes où la militance joue un rôle central comme « Notes sur le non-poème et le poème », « Monologues de l'aliénation délirante » ou « L'amour et le militant », un survol rapide de *L'homme rapaillé* n'a aucune peine à relever que le même complexe lexical squatte maints et maints poèmes. Des séquences comme celles-ci ont une valeur exemplaire :

je vais rejoindre les brûlants compagnons
dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun
dans les sables mouvants des détresses grégaires
(« L'octobre », 1970 : 62) ;

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
(« Arrêt au village (ou le dernier recours didactique) », 59) ;

ma pauvre poésie dans tes nippes de famille
de quel front tu harangues tes frères humiliés
de quel droit tu vocifères ton sort avec eux
et ces charges de dynamite dans le cerveau
(« La pauvreté anthropos », 76).

Cette présence insistante donne envie de pasticher Marx et d'écrire que Miron fut le contemporain poétique de son moment historique.

En dépit de sa récurrence, ce sociolecte de la militance n'a guère été soumis à l'examen par la critique des quinze dernières années. C'est que, s'il est encore des militants – écologistes, pacifistes, des droits de la personne, pro- ou anti-avortement et peut-être même communistes dans certaines régions perdues –, le mot

« militant » et tout ce qui va avec lui sont passés de mode. Dans les écrits doxologiques, un cortège de connotations péjoratives et une pragmatique neutralisante accompagnent la moindre de ses occurrences : pour le plus petit commun des chroniqueurs et des éditorialistes, ceux qui militent ont sacrifié leur jugement et vendu leur raison à une cause ou une idéologie, ce qu'ils n'auraient, eux, pas et jamais fait. Même les leaders syndicaux l'évitent et préfèrent désormais parler plus freudiennement de leurs « membres » plutôt que de leurs militants¹. Tout se passe comme si le mot « militant » et comme si la chose « militance » appartenaient à un autre état des luttes politiques, comme s'ils pouvaient encore quelquefois figurer dans le discours d'élite à titre d'indice, mais plus à titre de valeur. Dans le domaine des lettres, il ne vaut même pas la peine d'en parler : aucun écrivain ou peu s'en faut ne se signerait aujourd'hui militant de quoi que ce soit, même si, comme Sollers naguère, il s'en va courtoiser Baladur. Et quand Houellebecq titre *Extension du domaine de la lutte*, c'est pour recycler par dérision un vieux mot d'ordre et parce qu'il croit dans les pouvoirs roboratifs du persiflage acrimonieux.

Cela explique ceci : la critique récente ignore sciemment l'omniprésence de la militance dans les textes mironiens quitte à ce que ceux-ci souffrent aujourd'hui d'une forme d'illisibilité dont le paradoxe est qu'elle porte sur ce qui il y a trente ou cinquante ans les rendait immédiatement lisibles : leur dimension politique. En fait, il n'y a guère que les travaux de nature biographique ou anthologique, ceux de Christine Tellier par exemple, qui ont eu quelque attention pour le militant Miron et gardé souvenance de ce que le poète de « La marche à l'amour » fut un adhérent considérable, principalement de l'OBT, du PSD, du RIN, du MLP, du PSQ, du « OUI », du MUFQ, du FQF et, possiblement, du PQ².

1. Au cours du colloque « L'universel Miron », Jean-Marie Klinkenberg fit observer que le mot « affiliés » jouait un rôle semblable de substitut dans les discours des leaders syndicalistes belges.

2. Dans l'ordre : l'Ordre de Bon Temps, le Parti social démocratique, le Rassemblement pour l'indépendance nationale, le Mouvement

La présente étude est conçue dans le but de penser l'incorporation du sociolecte de la militance dans l'écriture mironienne, abstraction faite des raccords biographiques circonstanciels ou partisans, lesquels n'ont ici qu'un rôle documentaire et latéral. Elle a très précisément l'objectif de soutenir trois thèses. Premièrement que l'analyse du rôle sémiotique joué par la thématisation³ de la militance conduit à revenir sur la question du double ou du dédoublement de la personnalité. Deuxièmement qu'elle donne naissance à un chronotype⁴ fondamental, celui du militant-poète, lequel est une figure textuelle dont les caractéristiques imprègnent le verbe poétique de part en part à telles enseignes que d'autres persona importantes des textes, l'amoureux, l'éditeur, l'ami, [Miron]⁵, sont modulées par lui. Il est possible de comprendre cette migration du chronotype de deux manières. Il peut être considéré que le militant lui-même a été si valorisé et si important dans l'imaginaire social des années 1950-1980 qu'une fois transposé en texte, il traversait et modelait d'autres représentations contiguës (celle de l'amoureux, de l'ami, etc.), ce dont l'écriture mironienne fournirait la preuve par l'exemple. Ou il peut être tenu que des représentations préconstituées par la tradition culturelle, telles celles du poète, de l'ami, de l'amoureux, etc., ont connu un renouvellement conjoncturel, renouvellement auquel l'écriture mironienne elle-même travaillerait en contribuant à l'élaboration du chronotype du militant-poète. Troisièmement que la militance suppose une conception très singulière et très complexe du temps. Cette conception,

de libération populaire, le Parti socialiste québécois, le Mouvement pour l'unilinguisme français au Québec, le Front du Québec français et le Parti québécois.

3. Le terme de « thématisation » doit s'entendre ici au sens que lui donne l'analyse du discours (insertion dans le réseau interdiscursif générateur d'un discours).

4. Terme ici proposé et composé par analogie avec la notion bakhtinienne bien connue de « chronotope ».

5. [Miron] (entre crochets) désigne le patronyme circulant dans les poèmes et les textes.

l'écriture mironienne la reproduit et la transforme. Elle trouve dans ce travail sur le temps l'un des aspects essentiels de sa dimension sociohistorique.

1) L'UN ET LE DOUBLE

L'observation de la présence occupante de la militance chez Miron, débouche inévitablement sur la question de l'un et du double : Miron est-il un ? Miron est-il deux ?

Qu'il soit deux est la réponse qui vient le plus vite à l'esprit. Les textes sont habités par une schizologie délibérative. Le plus souvent elle est rapportée à une notion d'aliénation héritée de Fanon, Berque et Memmi, lesquels l'avaient puisée dans la tradition hégélienne et marxienne, rabattant sur le colonisé ce que Hegel disait de l'esclave et ce que Marx disait du prolétaire. Elle possède pourtant un sens plus large que si elle n'était que le produit d'une simple annexion philosophique. Au gré de cette délibération duelle, quelqu'un se présente comme une totalité déchirée, écartelée, comparable à une plaie non cautérisable qui ne pourrait être prise que par ses bords douloureux. Importée de la vie réelle dans le poème, elle y est reportée sur le culturel, l'érotique, l'historique, la langue, le poétique par l'entremise de binômes récurrents : poème et non-poème, français et frenglish, trahison envers les pères et réparation espérée des fils. Tout va et vient par deux, y compris bien sûr « L'amour et le militant ». Nul n'échappe à cette redondance fascinatoire de la schize : même Marie-Andrée Beaudet dans le texte de « Présentation » précité oppose un « Miron plus personnel, "scaphandrier de lui-même" », à « l'intellectuel engagé dans la défense de la langue française et la cause indépendantiste. » (2004 : 16). Conduisant de temps à autre l'énonciateur à parler de lui-même à la troisième personne, à désigner son personnage public à distance, à se faire et se refaire l'objet de ses propres interpellations oratoires ([Miron]), ce dédoublement procède par amplification concentrique jusqu'à parfois mener le poème du côté du délire raisonnant ou, à l'inverse, du côté de la raison délirante, selon que ce poème

est tangent au vecteur de la dissolution de soi ou tangent au vecteur du dépassement dialectique de la contradiction intériorisée.

La dissolution de soi sert un but de monstration didactique : le texte démontre par l'exemple la situation d'aliénation éprouvée dans son for intérieur et dans sa chair même par le sujet. Le dépassement dialectique pointe vers une « Poésie » avec laquelle coïnciderait enfin le poème, cette assumption du poème en « Poésie » préfigurant métonymiquement une réconciliation du sujet avec l'histoire. À ces deux postures correspondent les deux vers finaux des « Notes sur le non-poème et le poème » : « le poème ne peut se faire que contre le non-poème / le poème ne peut se faire qu'en dehors du non-poème » (1970 : 125).

À contre-jour de cette autodélibération et de cette dualité apparaît régulièrement un Miron unifié et unitaire, qui serait intégralement lui-même et bien entier à toute heure des travaux et des jours. C'est ainsi que Pierre Vadeboncœur a résolument lu les proses d'*Un long chemin* :

Sa lecture nous fait aujourd'hui le même effet que son discours et sa présence autrefois. On ne séparait pas Gaston de ses propos. Il pesait de tout son poids dans ce qu'il disait. Son discours était Miron lui-même. Il arrivait toujours chargé de ce qu'il avait à dire, et ce qu'il avait à dire était plein de lui.

[...]

Il y avait le poète qui méditait sur la langue et le prosateur qui incorporait la politique à son discours. Prose et poésie étaient bien distinctes, naturellement, mais ces vases communiquaient dans l'homme qui s'appelait Miron, forte nature qui, comme Claudel, n'était pas compartimentée.

On ne se fait pas une suffisante idée de cette unité si l'on ne consulte pas les proses, qui confèrent une autre voix au même homme, et cette voix se trouve en bonne partie la même, en tout reconnaissable comme aussi le personnage. L'unité faisait le fond de sa personnalité (2004 : F1-F2).

Marie-Andrée Beaudet dit des choses semblables dans ces deux phrases : « Quoiqu'il écrive, Miron ne se départit jamais de Miron » (2004 : 12) ; « Même dans les textes apparemment les plus objectifs, les plus contraints par les circonstances, Miron ne s'absente jamais de son discours » (2004 : 15). En clair, « je » n'est pas un autre, et [Miron] se confond avec Miron ou, du moins, est en relation de forte consubstantialité avec lui. Cette vision du Miron unitaire articule généralement deux arguments : l'un dit que Miron est toujours présent dans ce qu'il dit ou écrit ; le second, qu'il met l'écriture au service d'une exploration ostentatoire du moi. S'il fallait traduire ce second argument en termes « tendance », il faudrait dire qu'une grande partie de l'œuvre mironienne, sinon toute l'œuvre mironienne, tient d'une manière d'autofiction, repérable dans une création de soi par l'écriture, généralement lestée d'une surcharge de désespérance, tournant quelquefois à l'autodérision lorsqu'elle procède à sa dissolution fantasmagorique⁶ dans le mouvement d'exhibition de la subjectivité. Il y aurait là « fictionnalisation du moi » (Dobrovsky), non en roman, mais en poésie (ou en lettres), « récit de soi-même » (Philippe Gasparini), « travail sur soi [et élaboration d'un] je ouvert [qui] est à la fois moi, nous et quelqu'un qui n'existe pas » (Justine Lévy), mise en scène et en texte de soi animée par le projet de se réinventer, de s'idéaliser, de se meurtrir, de se diaboliser « quitte à se faire aimer ou haïr » (Dobrovsky encore)⁷. Tout cela, Miron l'a dit lui-même, plus simplement et plus directement : « La littérature est l'invention sans cesse vraie de soi [...], à la fois sur les plans individuel et collectif » (2004 : 206).

Pour qui ne se contente pas de paradoxes, il vivote là un problème de logique. Comment Miron peut-il être deux s'il est

6. Au sens initial du mot « fantasmagorique » (qui parle en public).

7. Voir Serge DOBROVSKY, *Le livre brisé* (Grasset, 1989) ; Philippe GASPARIINI, *Est-il je ?* (Seuil, 2004) ; Justine Lévy, *Rien de grave* (Stock, 2004).

unique et constamment lui-même en tant qu'un partout et tout le temps ?

La solution la plus commode est de tasser le militant dans un coin et de ne plus voir que le poète, ce qui a été souvent fait. En ce cas, la militance est tenue pour un simple trait d'époque, un embarras de circonstance, une faiblesse coupable, une faute de goût⁸. Une certaine critique littéraire ne voit aucun inconvénient à nettoyer cette tache qu'elle trouve vulgaire. Triant ses fins grains de l'ivraie, elle ne retient que les vers intimes, propres, saint-denis-garnéliens, en sorte que *L'homme rapaillé* confirme l'illusoire autonomie absolue du littéraire et devienne un recueil digeste pour les belles âmes.

Pour qui a souci de l'historicité des textes, il ne saurait être question de procéder de la sorte. Une herméneutique sociale conséquente doit s'efforcer de ne pas réduire la discordance du duel et de l'unitaire. Il s'agit de la tenir pour une contention agissant en profondeur sur l'ensemble du texte mironien. Le tout est d'essayer de comprendre comment cette contention joue un rôle complexe d'animation sémantique.

« L'amour et le militant » en donne une bonne idée. Dans cette suite poétique, la rencontre érotique elle-même est parlée via des mots venus de la réunion avec les « camarades ». Entre le nouveau discours amoureux : « Chaque jour je m'enfonce dans ton corps / et le soleil vient bruire dans mes veines [etc.] » et le discours de revendication politique, ne prévaut pas une relation d'opposition, mais une relation de captation réciproque. Les mots et les tours des deux langages – les mots et les tours de deux sociolectes : le sociolecte lyrique et le sociolecte militant – passent de l'un à l'autre sous l'effet de modifications sémantiques compatibles ou, pour le dire plus techniquement, selon un mécanisme de conversion tropologique des isotopies dont le

8. Arpentant d'autres voies et débouchant sur des conclusions très différentes de celles qui vont suivre, Gilles Marcotte passe par le même constat (voir *Le lecteur de poèmes*, Montréal, Boréal, 2000, p. 111).

Groupe Mu fit l'une des bases de sa *Rhétorique de la poésie*⁹.
Ainsi, dans ces vers :

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
(Miron, « L'amour et le militant », 1970 : 64)

les expressions « combat devenu total » et « quotidienne obscurité », issues de la militance, deviennent respectivement la métaphore de la reconcontre physique des corps dans l'amour et la métonymie de l'intimité du lieu amoureux. Le même type de transfert s'effectue au niveau des chevilles, des embrayeurs et de tout ce qui relève de l'axe de la combinaison syntagmatique. Cette captation réciproque, plaçant le lyrique et le social dans une relation comparable à celle d'un perpétuel fondu enchaîné et insérant la marque du délibératif à l'intérieur d'une écriture lisse, permet d'annuler la dualité du un et du deux pour lui substituer l'image de l'indissoluble deux en un. L'expression « scaphandrier de soi-même » indique la forme de cette schizologie délibérative : les dédoublements s'effectuent l'un par-dessus ou par-dessous l'autre. Composé de multiples strates s'emboîtant les unes dans les autres, le sujet mironien est un sujet gigogne.

2) LE CHRONOTYPE DU MILITANT-POÈTE

Parce qu'elle provient de travaux qui ne l'ont étudiée que sous les aspects des simplifications produites par les médias de grande diffusion ou par la propagande politique, l'image du militant est devenue caricaturale et rétroactivement stéréotypée. Elle se limite grosso modo au croquis d'un piéton automate qui

9. Voir GROUPE μ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 et *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977.

vocifère deux ou trois slogans rythmés en marchant à l'ombre du drapeau ou de la pancarte qu'il porte.

Pour un vrai regard de sociologue ou d'historien, la militance apparaît au contraire comme un phénomène historique et socioculturel de longue ou moyenne durée, multiforme et complexe, intégré à la vie d'individus qui se sentent pour elle une vocation, en firent un métier, éprouvèrent à son endroit une véritable passion ou lui associèrent des élans de conviction intime. La force de ce phénomène se mesure non seulement sur le plan statistique, mais aussi par des constats qualitatifs : hormis les sports de masse, rien n'attira autant le bénévolat. En première analyse, ce phénomène, dans ses formes sociopolitiques modernes, court au moins sur deux siècles, mais il prend au lendemain de la Seconde Guerre mondiale des formes spécifiques. À ce moment en effet, la militance hérite en Occident de quatre éléments attractifs : 1) l'auréole entourant les militants communistes, en raison de l'efficacité de leur organisation, de leur solidarité interne et de leur engagement contre le nazisme ; 2) l'aura des Résistances à l'Occupation allemande, les résistants passant somme toute pour avoir lutté contre des forces extérieures quand les militants, eux, entreprennent une lutte contre des adversaires « intérieurs » ; 3) le prestige des luttes anticoloniales, en Afrique ou en Asie ; 4) l'universalité de la cause de l'émancipation collective (auratisée par les grandes révolutions sociales des XIX^e et XX^e siècles) faisant du militant une figure universelle (et non corporatiste).

Dans la façon dont Miron parle de la militance se rencontrent maintes traces de ces éléments. Ils agissent sur lui comme des éléments de fascination mais, et cela est spécifique à Miron (et par-devers lui à la littérature), ces trois éléments sont connectés à des représentations hétérogènes, relevant du domaine de l'amour, de la perception de l'amitié ou de la solitude, de la poésie, de la littérature, du Québec, etc. Ce passage d'une lettre à Claude Haefely en donne un bon exemple. La conviction politique personnelle y suit un désarroi intime devant l'injuste

éconduction réitérée dont l'épistolier est victime de la part des femmes françaises :

Les Françaises, femmes d'amour, etc. c'est un mythe, je n'ai jamais vu des femmes aussi cupides, aussi intéressées par les attributs physiques ou par des considérations matérielles, de confort, de sécurité, de société... Non, il faut chercher ailleurs. Amour ou pas, la poésie est morte. Et moi aussi, à cause de l'amour. Seule l'ACTION ME RESTE, inconditionnelle. De plus en plus je suis marxiste. Je veux être militant, et au diable le reste (Miron, [lettre du 15 novembre 1959] 1989 : 123-124).

Dans ces phrases, les signes sont pris d'un étonnant tournis, lequel n'est pas seulement la conséquence de la décontraction permise dans l'exercice de la correspondance familière. Entre les Françaises, l'amour, la poésie, ma mort, moi, la cupidité, le confort, le marxisme, les attributs physiques et la militance, les liens noués à la hussarde témoignent de l'intrication constante des affects, des pratiques réelles et des textes.

Deux manières corrélatives de comprendre les procédures de sémantisation issues de cette intrication peuvent être dégagées. D'une part, elles dérivent de ce que la militance possède une archéologie de valeurs, de symboles, de connotations, de références, d'évidences et de façons de dire suffisamment forte et cohérente pour irradier sur toutes les facettes de la subjectivité. Ce qui revient à dire que, en texte, l'amour tient de la militance, que la poésie tient de la militance, que la pensée tient de la militance. Autrement dit : l'amant est un militant de l'amour et de la femme qu'il aime, le poète est un militant de la poésie, le penseur un militant de la philosophie. D'autre part elles procèdent de ce que l'imaginaire mironien travaille à établir des lignes de compatibilité sémiotique et rhétorique entre les différentes figures du poète, de l'amoureux, du penseur et du militant¹⁰.

10. Et d'autres figures de la subjectivité présentes dans les textes.

La principale de ces lignes de compatibilité est que le militant est l'avatar du poète-prophète romantique : Paul Bénichou a naguère pu montrer que le romantisme consistait en l'avènement d'un premier pouvoir séculaire laïque en conflit ouvert avec le pouvoir religieux¹¹. Cette relation conflictuelle eut pour conséquence que les écrivains romantiques s'affublèrent des insignes de légitimité autrefois réservés aux prêtres. L'une de ces marques de légitimité était directement liée à cet enjeu symbolique majeur : le monopole de la représentation de l'avenir et la capacité d'indiquer à la société le bon chemin à suivre vers le futur. C'est pourquoi la grande génération romantique vit ses écrivains prendre l'allure de « mages » et de « prophètes » (Hugo, Vigny, Sand, et *al.*). Le militant est l'avatar démocratique tardif de ce mouvement de sécularisation et de laïcisation.

Après avoir montré que « le catastrophisme », l'exagération verbale et le pathos sont les conséquences, non d'un atavisme quelconque, mais d'un système relationnel établi entre chefs d'entreprise et militants poussant ces derniers à la radicalisation de leurs positions et de leur langage (c'est là une nécessité pour qu'ils soient reconnus, et par leurs pairs et par le patronat), Daniel Mothé montre que la similitude entre le militant et le prophète repose sur l'articulation d'un jugement négatif et dramatique posé sur le présent avec une vue méliorative et prophétique de l'avenir :

Ce rituel [de l'outrance verbale] dépasse la simple exagération des situations, il développe sa vision malheureuse aussi bien dans le présent, dans le passé que dans l'avenir. Et lié aux travailleurs par un contrat implicite, le militant sera amené à se comporter comme les prophètes de l'Antiquité biblique. La plainte du travailleur s'étendra ainsi à l'avenir des sociétés qui seront appelées à dépérir ou à disparaître dans une apocalypse

11. Voir Paul BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain* (José Corti, 1973) ; *Le temps des prophètes* (Gallimard, 1977) ; *Les mages romantiques* (Gallimard, 1988).

révolutionnaire. L'attitude prophétique du militant ne sera pas seulement dictée par la demande des travailleurs qui exigent de leur représentant qu'il les plaigne mais aussi par la nécessité interne de la militance qui, elle aussi, formule une demande d'engagement et de lutte en direction des travailleurs. Cette vision apocalyptique de l'univers devient une raison valable pour justifier et le combat et la militance.

[...]

Le prophète biblique était informé des catastrophes qui devaient s'abattre sur le peuple juif par une relation privilégiée avec la divinité. Le militant moderne, lui, dans un monde dominé par la science base son catastrophisme sur sa relation avec la science sociale (1973 : 85-88).

Fondé sur la médiation du prophétisme séculier, le militant-poète, tout au long du XX^e siècle, connaîtra deux types d'incarnation selon que la cause qu'il défend est autonome ou hétéronome par rapport au champ littéraire. Dans le premier cas, le poète devient le militant du groupe esthétique dont il défend les choix et les positions : les surréalistes, les automatistes québécois ont été de ceux-là. Dans le second, la cause est sociale ou politique : Aragon, Char, Maïakovsky, Guillevic, Neruda, Alberti, Miron en ont été, parmi de nombreux autres, des emblèmes¹².

12. Le présent essai porte sur Gaston Miron et ne vise pas une étude générale de la figure du poète engagé, ce qui reste à faire et pourrait donner un excellent projet de thèse. Nombre de problèmes sont ici laissés de côté ou à peine évoqués. Il serait par exemple intéressant de doubler cette militance poétique séculière et laïque de la reconnaissance d'une militance plus diffuse, mais non moins réelle du point de vue adopté ici, celle des poètes catholiques, exaltant la foi, se présentant à l'occasion comme des « soldats du Christ » et ne négligeant jamais de produire une vision de l'avenir à partir d'un jugement posé sur le monde contemporain (Claudel). Dans une tout autre perspective, il faudrait observer que la période de légitimation de ce chronotype du poète-militant varie selon le type de cause défendue (autonome ou

La constitution du chronotype du militant-poète a des incidences directes sur l'écriture poétique de Gaston Miron, laquelle lui doit plusieurs de ses caractéristiques primordiales. Cette écriture active fréquemment le champ sémantique de la lutte, du combat, de l'action polémique. La militance présuppose des formes de socialisation restreinte, ce qui se traduit en texte par la valorisation des petits groupes de proximité et de solidarité, où l'amitié germe sur le fond d'un accord des pensées et qui se substituent généralement à des institutions anciennes comme la famille, toujours chéries mais reléguées dans l'autrefois ou dans l'ordre des représentations. Nombrables, puisqu'ils sont entre *Deux sangs* et deux cents, ces petits groupes sont essentiellement ceux des « camarades » et des amis-poètes. Envers ces communautés électives, l'écriture exalte des sentiments d'appartenance qui, au gré d'un mécanisme de migration sémiotique typique, s'étendent à un peuple, une histoire, une femme, une cause, une langue. En texte, le militant-poète appelle l'autre ou les autres à le reconnaître, lui et son groupe d'appartenance, se transformant à l'occasion en poète-tribun qui sait que le monde va mal¹³. Si l'avènement du monde meilleur est dit et réitéré maintes fois, il

hétéronome), selon le pays considéré et sa tradition littéraire, selon les circonstances historiques. Les militances autonomes durent généralement le temps de l'avant-garde qui les abrite. La militance poétique inspirée par le communisme s'est diluée à mesure que se révélait la nature totalitaire du communisme soviétique (dès la révélation de l'existence des procès staliniens pour les plus lucides, au moment du pacte germano-soviétique pour d'autres, en 1956 ou 1968 pour d'autres encore, etc.). En ce qui concerne le Québec, la période la plus active du chronotype couvre le mouvement d'affirmation identitaire lancé aux abords de la Révolution tranquille, soit une période qui pourrait être bornoyée par les dates suivantes : 1955-1960, 1975-1980.

13. Qu'il soit compris qu'il ne s'agit ici ni d'une pose ni d'un emprunt idéologique opportun. Le constat posé sur le monde l'est en toute subjectivité assumée, c'est la seule chose observable dans l'énonciation des textes. Il arrive quelquefois que des commentateurs dont les idées politiques ou l'interprétation de l'histoire sont opposées à celles de Miron réintroduisent devant cette affirmation du malheur du monde une forme particulière de dualisme. Miron le poète aurait en quelque sorte

reste strictement de l'ordre de l'espérance : entre-temps, la vie est ardue, les tâches sont rudes, le travail est dur et continu, et rien de l'expérience n'y échappe ; même l'amour requiert l'effort. Ce caractère rude de l'existence provient souvent du fait que le militant travaille en retrait, dans une sorte de semi-clandestinité¹⁴, et sans tenir compte des lois de la réussite sociale, lesquelles sont contraires à la priorité de l'espoir d'amélioration du monde. L'ignorance ou l'indifférence dont les autres font preuve à l'endroit de cette cause sont la source d'une douleur profonde, rejetant le militant-poète dans une solitude où il se sent psychologiquement tenaillé, en bon héritier lointain du romantisme, par le fait de détenir une clef du bien commun qui n'ouvre aucune serrure.

Une dernière passerelle chronotypique est si importante et si courue par la poésie mironienne qu'elle mérite une attention toute particulière : le poète-militant est tracassé par le temps jusqu'à l'obsession.

3) LE TEMPS DU MILITANT

La poésie de Miron sait-elle quelque chose de la société qui l'entoure que cette société ignore d'elle-même ? Répond-elle aux mouvements historiques qui animent cette société d'une manière singulière ? À ces deux questions essentielles dans toute socio-

été dirigé malgré lui par Miron le politique, lequel aurait importé d'Europe des problèmes politiques que le Canada français aurait été loin de connaître pour s'en servir dans sa poésie. Les bases épistémologiques de la lecture ici proposée postulent un refus radical à l'égard de ce genre de conjectures.

14. Dans certaines circonstances historiques (guerre, dictature), ce retrait est de nécessité absolue et se transforme en clandestinité pure. Des poésies comme celles de Paul Éluard (« La marche des heures ») ou d'Eugène Guillevic (*Terraqué*) ont élaboré diverses métaphores de la vie clandestine. Très souvent, l'intimité du couple amoureux devient la métonymie érotique de cette clandestinité, la figure pouvant par ce biais circuler vers des poésies réceptives à la militance dans des circonstances historiques moins dramatiques.

critique d'inspiration benjaminienne, la réponse sera oui dès lors que la lecture prend acte de la façon dont *L'homme rapaillé* est tourmenté par l'éclatement contemporain du temps. Il n'est guère d'autre écriture qui, entre 1953 et 1970¹⁵, désigne avec autant d'insistance et d'acuité ce qui est sans doute la spécificité par excellence de la société québécoise de cette époque : une hétérochronicité foncière et suractive. Par suite du passage des modes traditionnels de vie et de pensée aux formes modernes, toutes les sociétés connaissent une certaine hétérochronie (ou anisochronie) sociale¹⁶. Mais la société québécoise des années qui entourent la Révolution tranquille est l'objet d'un choc si brutal et d'un brassage si composite des temporalités que l'hétérochronie résultante est perceptible sur tous les plans de la vie sociale, qu'il s'agisse des affrontements idéologiques, des façons de vivre, des répertoires symboliques, des variances culturelles, des goûts, etc. Tout semble y passer, à tel point qu'il est permis de se demander si l'expression « Révolution tranquille » n'en est pas la désignation même en termes conjoncturels. La poésie de Miron saisit cette hétérochronie avec la netteté d'un instantané. Elle témoigne de son intériorisation problématique par un individu livré au lieu par excellence de la multiplication des temporalités : la ville, Montréal, désormais « grand[e] comme un désordre universel » (« La marche à l'amour », 1970 : 38).

Le ravageur de mémoire des « Monologues de l'aliénation délirante » compose avec les différences de vitesse et de pesanteur du temps naturel (se déployant entre le sentiment de la finitude humaine et l'infini cosmique), du temps social (celui du

15. Ces dates sont celles de la parution de *Deux sangs* et de la première édition de *L'homme rapaillé*.

16. Cette multiplication en synchronie des temporalités (appelée ici hétérochronie ou anisochronie) a été pensée de façons différentes par des philosophes et des sociologues comme Karl Marx, Émile Durkheim, Georges Gurvitch ou Robert Merton ; elle fut une question centrale pour plusieurs théoriciens de l'École de Francfort, tout particulièrement pour Walter Benjamin et pour Erich Fromm. Roger Sue a donné sur cette question un excellent ouvrage de synthèse : *Temps et ordre social. Sociologie des temps sociaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

travail et de la ville), du temps intime (celui des amours et de l'amitié) et du temps culturel (celui de l'histoire globale de la littérature et de la situation de la création personnelle). Ces quatre strates temporelles entretiennent en lui et entre elles des relations très variables, allant de la conciliation partielle à l'incompatibilité totale, selon les jours, les circonstances et les textes. Mais elles sont de plus écartelées (pour les années 1950 et 1960 tout particulièrement) entre trois espaces géopolitiques très différemment gonflés d'histoire : un autrefois lointain, l'Amérique concrète et le pays virtuel. Ce n'est pas tout. Les poèmes enregistrent les secousses du temps des nouveaux médias (radio et télévision) qui, désormais de plus en plus répandus, jouent leur rôle de dilatation/compression des événements et tendent à ramener toute durée à la soudaineté éphémère de sa trace. Ils parlent des formes nouvelles de consommation, du temps du marché, de la spéculation et de la marchandise. Ils ont vent de l'accélération du travail et des techniques, du glissement du temps de l'être au temps de l'avoir, des saccades du temps urbain et des brèves insurrections de la beauté dans les flots de la ville :

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
(« Poème de séparation 2 », 1970 : 43).

Qui suivrait pas à pas et lirait mot à mot verrait que les strates composant le feuilleté du temps de *L'homme rapaillé* sont spectaculairement hétérogènes et nombreuses. Et pourtant ! Fait défaut une temporalité essentielle, fondamentale, névralgique ! Fait défaut le temps le plus étrange inventé par le XX^e siècle et sacralisé par les « trente glorieuses » ! Il manque au recueil le temps du loisir, lequel s'appelle en conjoncture « le temps libre », comme pour bien marquer que les autres temps de la vie sont des temps captifs, enchaînés. Or, ce manque est la conséquence de la

milittance et l'apanage du militant-poète. Celui-ci n'a pas de temps libre ou, s'il en a, il le vit si mal qu'il l'étouffe sous sa plainte. Lui, il rêve doublement, à titre de militant et à titre de poète, d'un temps libéré, ce qui est tout autre chose, et cela le rend captif de son double rêve, en sorte qu'il n'a jamais de temps libre. Même le temps de l'amour, même la rencontre érotique la plus forte ne distendent pas cette attache : « Mais même dans l'en-dehors du temps de l'amour / dans l'après-mémoire des corps et du cœur / je ne suis revenu ni de tout ni de rien » (« Après et plus tard », 1970 : 73).

Dans les poèmes, le temps de la milittance s'adjoint et s'oppose à ces concrétions temporelles hétérogènes¹⁷. Lui-même arbore deux aspects puisqu'il comprend le temps ample de la

17. Les lettres à Claude Haeffely offrent la version prosaïque de cette hétérochronie privatisée. Elles l'étalent à plat, la développent comme un géomètre le ferait des faces d'un polyèdre. La lettre du 26 novembre 1956, cette lettre qui a manifestement lu les journaux, en constitue un bon exemple. Miron prend soin d'indiquer à son correspondant que les médias et la lettre qu'il lit les placent tous deux dans une synchronie complice : « nous aussi avons beaucoup lu les journaux, écouté la radio, regardé les écrans de T.V. On s'interroge, il y a l'anxiété, l'angoisse. » Ces phrases sont importantes, car elles indiquent qu'un événement lointain – l'invasion de la Hongrie par les chars soviétiques et l'occupation de Budapest (1-4 novembre 1956) – est intériorisé par un épistolier qui, contre Aragon, se dit « pour une gauche de vérité, en esprit et en fait ». À ce temps de l'événement et de l'histoire, la lettre accole cependant nombre d'autres temporalités qui se bousculent : évocation de la réception de la lettre précédente lors d'une visite récente à l'Hexagone, nouvelle valeur d'un mot de René Char « à la date d'aujourd'hui », mort d'un oncle (lui-même projeté dans l'infini : c'était un « oncle de légende »), disparition de la vie d'autrefois, durée d'un voyage, allusion à une correspondance du mois de juillet, zoom sur les « occupations quotidiennes », considérations sur « l'avenir de l'esprit » et sur les rapports du communisme et du capitalisme, autodiagnostic de « chaque jour » sur la perception sociale, état de la création depuis deux ans, production « au ralenti » du côté de l'édition, mariage de Louis Portugais le 21 décembre et naissance du fils de Filion « la semaine dernière », brève imagination d'une rencontre future, fatigue soudaine et à la prochaine (voir Miron, [lettre du 26 novembre 1956] 1989 : 52-56).

prophétie et le temps ardu, besogneux, difficile de la vie quotidienne, vouée à la défense d'un projet partagé par le petit groupe des compagnons, quelquefois aussi par le couple amoureux, mais minimisé ou déconsidéré par la communauté large. La force d'espérance qui sous-tend son vecteur prophétique est néanmoins telle que tout se passe comme s'il constituait une réponse à l'hétérochronie sociale ambiante. En langage, en poème, il devient le moyen de préserver une durée subjective devant l'expansion et la multiplication des temporalités hétérogènes, de sauvegarder un point de vue sinon cohérent, du moins personnel, sur le cours des choses.

CONCLUSION

La militance est un motif central, irradiant sur l'ensemble de l'écriture de Gaston Miron. Elle donne naissance à un chronotype particulier, celui du militant-poète, déterminant les règles du jeu paradoxal de l'unitaire et du double. La présence occupante de ce chronotype irrigue la poésie de *L'homme rapaillé* (à tous ses points de vue : phonétique, sémique, lexical, syntagmatique) ; elle suscite des imbrications sémantiques originales (entre les discours lyrique et politique, par exemple). De là naissent des possibilités polysémiques objectives.

L'élaboration du chronotype nécessite que s'installent entre le poète, le militant et l'amoureux des lignes de compatibilité et des passerelles sémantiques telles que le prophétisme, la semi-clandestinité, le tracas intime, l'exaltation du sentiment d'appartenance, etc.

Enfin, s'il est une chose que l'écriture mironienne sait de la société québécoise de son temps, c'est qu'elle est habitée par un complexe de temporalités hétérogènes, autrement dit : par une hétérochronie. L'historicité de la poésie et de l'écriture de Miron, c'est aussi cela : cette poésie et cette écriture sont traversées par cette hétérochronicité, elles la répercutent non sans mal et tentent de lui donner une forme autre que la simple juxtaposition hétéroclite. Le militant-poète, la poésie-militance est le moyen par excellence de cet essai de mise en forme.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDET, Marie-Andrée (2004), « Présentation. Une politique de la présence », dans Gaston MIRON, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, p. 11-20.
- MIRON, Gaston (1970), *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Ottawa, Leméac.
- MIRON, Gaston (2004), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MOTHÉ, Daniel (1973), *Le métier de militant*, Paris, Éditions du Seuil.
- VADEBONCŒUR, Pierre (2004), « Les proses d'un grand poète », *Le Devoir*, 6-7 novembre, p. F1-F2.

MIRON « L'HUMUSIEN »

Yannick Resch

Institut d'études politiques (Aix-en-Provence)

Miron « l'humusien ». Ce terme, Gaston Miron se l'approprié pour définir un trait de son identité lors de son premier voyage à Paris, comme il l'écrit à son ami Claude Haeffely : « me voici à Paris, moi le Canayen, le pas sortable, l'enraciné, le forestier, l'humusien, le continenteux, l'Américain, oui Américain, je le suis, je le constate, et, loin de me cabrer à cette idée, cette observation, j'en suis fier de jour en jour » (1989 : 120). Or cette identité, loin d'être paisiblement assumée par le poète, est un questionnement douloureux qui travaille son écriture : « Tout ce que j'essaie de faire, quand j'écris, c'est de trouver une démarche d'identité parce que je me suis aperçu que je n'avais pas d'identité, au départ » (2004 : 71). Mais en même temps, tout en s'interrogeant sur les « signes épars » de son identité, qui le définiraient par son ancrage québécois, Miron a le sentiment que sa démarche le rapproche de l'universel : « Je pensais que quand on parlait de sa réalité, on devenait universel » (Royer, 2004 : 102). C'est bien à cette réalité si difficile à saisir et à exprimer que répondent les poèmes réunis dans *L'homme rapaillé*.

Une lecture quelque peu attentive de la correspondance avec Claude Haeffely nous permet, me semble-t-il, de saisir la profondeur de cette affirmation que rend possible (inévitable ?) l'éloignement et qui nourrit l'imaginaire du poète. Miron précise son appartenance non pas à « sa » province, mais au continent nord-

américain. Pas moins de sept qualitatifs esquissent une spécificité qui, loin de se rétrécir à une origine qui territorialiserait cette identité, prend possession de l'immense espace américain.

Miron se définit d'abord à travers le terme de « Canayen » qui, s'il renvoie bien à un espace géographique, signale tout autant une origine sociale et culturelle, une appartenance à une culture populaire. Celle-ci est immédiatement assortie d'une valeur dépréciative, « le pas sortable », qui intègre l'image supposée reçue du regard de l'Autre, ici le Français, le Parisien. Cette image est alors développée et assumée en opposition au monde urbain : Miron est « l'enraciné, le forestier, l'humusien ». Il est un homme de racine, de forêt, un homme « de bois » comme son père et son grand-père¹, un homme proche du végétal qui se décompose pour mieux renaître, mais aussi un homme des grands espaces du Nouveau Monde, comme l'indique le néologisme « continenteux » et que le dernier qualificatif résume : il se dit Américain. Mais, notons-le, s'il se dit Américain, c'est à partir de sa culture populaire, celle qui est branchée sur la réalité continentale, à la différence de celle des élites qui se veulent encore, au tournant des années 1960, tournées vers l'Europe.

La correspondance échangée avec Haeffely, qui s'étend de 1954 à 1965, témoigne de façon récurrente de l'adhésion de Miron à ses origines terriennes et, plus largement, à un univers, celui du monde forestier. Son arrivée à Montréal et son installation dans la grande ville se font dans une situation personnelle, affective et matérielle, éprouvante. Il souffre, il « côtoie l'angoisse ». Son mal-être est l'écho d'un mal-être collectif, celui d'une société qui ne s'appartient pas : « nous devenons, nous des déracinés par l'intérieur », écrit-il. Mais la poésie est là qui lui permet d'être. Le poète écrit difficilement, « à bout portant », écartelé entre l'action et l'écriture. Or le premier poème qui accompagne sa correspondance, et dont Miron dit qu'il y en a peut-être cent versions et que c'est le seul poème « à proprement

1. Miron le rappelle à plusieurs reprises dans sa correspondance à Claude Haeffely.

parler [qu'il ait] écrit dans [sa] vie » (1989 : 79), s'intitule « Des pays et des vents ». C'est à partir de la nature et de ses éléments (terre/air/eau) que sont rêvés ces pays qui n'ont pas encore accès à l'existence et qui deviendront, dans la version définitive, le pays au singulier d'« Héritage de la tristesse » : « regard d'escale de vol de sillon de traverse », « le Vent ses bras de Fleuve leur donne un visage » (19). Deux autres petits poèmes accompagnent l'envoi des « Pays et des vents » et, là encore, il s'agit de poèmes d'amour. Le poète identifie la relation amoureuse à une relation spatio-temporelle dans un cadre où jouent les éléments naturels : « mais c'est moi tout avril / dans ton sommeil de terre et d'eau », « je suis nombreux de sources » (« C'est moi », 20), « voici l'été profond dans ton oreille / pour moi l'été cratère où tu n'es pas / le grand châle bleu de l'espace où mourir » (« L'été », 20). Quatre ans plus tard, un autre poème dans sa correspondance célèbre la joie amoureuse du poète en ces termes : « J'habite l'homme / [...] je suis toute falaise tout haut pays courbé d'épis / [...] nul plus que moi racines frondaison étendue » (« Nos rires bout à bout », 87).

La référence à la grande nature est pour Miron chose naturelle parce que celle-ci véhicule plus qu'un paysage d'enfance : elle exprime une façon de vivre et de penser, héritée de ses ancêtres. À maintes reprises, il affirme vouloir se situer dans leur « lignée », celle d'une génération de forestiers : « Je reviendrai aux travaux du bois, comme mon père, mon grand-père, qui étaient tous des hommes de bois. Cette nostalgie me hante depuis des années » (1989 : 73), « fini la littérature, et tout le tralala [...] Je retourne à mes souches, à ma vraie eau. Là-bas j'apprendrai la menuiserie, le métier de mon père, qui le tenait de son père. Ainsi sera rétablie la lignée » (105). Aussi, quand pèse sur lui l'absence d'action, peut-il écrire : « Je ferai mieux sans doute d'aller "travailler" le bois, comme mon père et tous ceux d'avant » (15). Et la mort d'un oncle paternel est ressentie non seulement comme un manque affectif, mais aussi comme la perte d'un ensemble de valeurs qui furent celles des pionniers, de ceux qui se sont mesurés au Nouveau Monde : « C'était comme si un

continent me quittait. [...] Un homme bâti comme un pan de mur, une force de racine, un tellurique, et patient avec ça, et aussi avec une vraie tête à suivre son idée comme une charrue trace son sillon » (53). Lorsque Miron, à Paris pour la première fois, se définit comme un Canayen, il entend donc rappeler que sa culture n'est pas la culture savante, celle du milieu parisien qui l'entoure. Il ne se définit pas comme un intellectuel, ce qui ne l'empêchera pas d'agir en intellectuel dans ses engagements en faveur de l'indépendance ou dans son combat pour l'avenir de la langue française au Québec. Il se définit par la fidélité à ses origines, il le rappelle encore en 1990 dans un entretien avec Jean Larose : « je suis un forestier. Je ne suis pas quelqu'un qui vient du monde rural. [...] la vraie activité, c'était la chasse, la pêche et même le braconnage » (Miron, 1990 [1997] : 18).

Parallèlement à cette dimension continentale, Miron affirme dans ces lettres une autre composante de son identité qui relève de sa fidélité aux valeurs du monde villageois. Ainsi, loin de rejeter la tradition religieuse, Miron dit retrouver dans la vie communautaire de « la paroisse avec des habitants frustrés, aux mains d'écaillés, au visage buriné » un apaisement : « Je ne retrouve d'apaisement, à la fois physique et psychologique et psychique, que dans le retour à une foi religieuse » (1989 : 76). Le scoutisme, dont il dira qu'il fût sa véritable école, son adhésion aux mouvements de jeunesse comme l'Ordre de Bon Temps, son désir profond de rejoindre des activités d'équipe, sont autant d'exemples qui montrent la part intime de paysannerie, au sens large du terme, que Miron porte en lui.

Enfin, Miron aura à cœur de préserver la culture populaire pour inventer en poésie sa propre oralité. Il assume l'héritage des poètes qui lui ont ouvert l'oreille et donné le goût d'écrire, de tous les poètes canadiens-français lus lors de sa scolarité comme Crémazie, Fréchette Nérée Beauchemin et, surtout, Alfred DesRochers. C'est par rapport à eux que doit se définir à ses yeux la poésie canadienne-française ainsi que celle des nouveaux poètes que l'Hexagone accueille dans les années 1950 et qui ont compris que « [leur] tellurisme n'est pas français et, partant,

[leur] sensibilité, pierre de touche de la poésie » (« Situation de notre poésie », 2004 : 26).

En faisant sienne cette part de culture populaire, celle qui l'ancre dans une terre sans l'aliéner à une notion de territoire, Miron non seulement échappe au régionalisme, mais affirme sa dimension nord-américaine et secoue le poids que fait peser sur lui la poésie française. C'est ainsi que j'entends cet autre aveu :

Je suis Américain, c'est ma grande découverte, et je n'ai plus rien à faire avec l'Europe. Au début, j'en étais consterné. Maintenant, je sais qu'ils sont nos frères, des autres nous-mêmes, et que j'ai trouvé là, en rompant définitivement avec la vieille culture, représentée par l'Europe, le plain-pied avec moi-même. Tant que les Canadiens français d'expression française ne s'américaniseront pas, ils ne produiront rien de rien, ils seront les bâtards d'une culture qu'ils ne peuvent assumer, d'une langue qu'ils ne peuvent contrôler ou même utiliser (Miron, 1989 : 72-73).

C'est alors que l'on peut comprendre les déclarations du poète : « J'ai voulu parler aux hommes de mon règne depuis mes racines et mon appartenance » (2004 : 193) et « je ne peux pas me déprendre de ma naissance² ». Sa fidélité à ses origines, comprises à partir de sa perception d'être du Nouveau Monde, ne l'éloigne pas pour autant de son peuple issu, comme lui, d'un passé sans mémoire.

Ma lecture de *L'homme rapaillé* reste sensible à ces composantes de l'identité du poète qui n'en finit pas de se battre « avec les maigres mots frileux de [s]es héritages / avec la pauvreté natale de [s]a pensée rocheuse ». Rappelons d'abord que Miron inscrit son paysage d'enfance dans le texte. Quelques poèmes des six *Courtepointes* y font référence : « Fragment de la vallée »,

2. Entretien de Pierre Dalle Nogare avec Gaston Miron (Paris, 1984), cité dans Cloutier, Lord et Shek (dir.), 2002 : 73.

« En Archambault » et « En Outaouais ». Ces poèmes représentent le berceau de ses ancêtres. Une note en marge le précise : « vallée mythique dans mon imaginaire poétique [...] triangle merveilleux. Mon grand-père maternel y avait sa terre à flanc de colline ; comme les autres colons. Il se tuait à cultiver des sols impropres à l'agriculture » (Miron, 1994 : 143). Ce souvenir personnel nourrit le rapport intime (le tutoiement est de rigueur), charnel, qui se tisse entre le poète et le paysage, ainsi que la double rêverie à laquelle conduit cet espace affectif. D'une part, il y a une relation d'échange sensible (« C'est mon affaire / la terre *et moi* / flanc contre flanc » (Miron, 1999 : 161 ; je souligne), « cette terre dans mes épaules / cette branche qui *dans* ma voix bruit » (165 ; je souligne)) où le paysage, ressaisi par le souvenir, est dynamisé par des mouvements légers d'envol (« Un cours d'eau me traverse / Je sais c'est la Nord de mon enfance / avec ses mains d'obscur tendresse qui voletaient sur mes épaules » (50)) et qui conduit au désir du poète d'y être enterré (« pour qu'un jour enfin je *repose* / dans ton *envolée* la plus basse... » (166 ; je souligne)). D'autre part, et à partir de cette relation charnelle avec l'espace des Laurentides, il y a la perception dysphorique d'un espace devenu symbole de l'humiliation, de la pauvreté des siens (« sur tes pentes hirsutes / la courbure séculaire des hommes / contre la face empierrée des printemps montagneux » (« Fragment de la vallée », 164 ; je souligne). Le poème « En Archambault » renforce cette double relation par la construction antithétique : « c'est déjà et encore l'hiver ! / sa nuit de merveille et de misère noire dans le vent » (165). Miron ne s'enferme pas pour autant dans la nostalgie de ses origines, mais il lui faut *se mesurer* à cet espace originel, à ce « pays de jointures et de fractures », pour renaître : « je me défais à leur rencontre de la longue lente prostration des pères » (« Fragment de la vallée, 164 ; je souligne). Ce travail de réappropriation apparaît à Miron comme un devoir de mémoire : « nous avons laissé humilier l'intelligence des pères / nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir ». Il lui faut témoigner de leur

existence, nommer son père et sa mère, inscrire dans le poème ces « hommes devenus pauvreté » (« Arrêt au village », 148).

Cette fidélité aux origines assumées lui permet alors d'arriver, comme il l'écrit dans le poème liminaire, « à ce qui commence » et d'imaginer que d'autres après lui poursuivront la transgression : « c'est en eux dans l'avenir que je m'attends / que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi » (« Avec toi », 71).

Mais revenons à l'écriture poétique. La terre comme « motif » mobilise en profondeur l'imaginaire du poète dans *L'homme rapaillé*. Elle ne signifie pas seulement l'espace originel, elle est le pays de la collectivité canadienne-française, l'espace/corps des exploités : « levons nos visages de terre cuite et nos mains / de cuir repoussé burinés d'histoire et de travaux » (« La route que nous suivons », 53). Elle génère un vaste réseau sémantique (glaise, glèbe, humus, motte) qui conduit à la figure de Miron « l'humusien ». Nombreuses sont les images qui associent le corps à la terre, au travail de la terre (« Homme aux labours des brûlés de l'exil », « je pioche mon destin de long en large », « je me creusais un sillon aux larges épaules »), qui identifient les combats de l'homme « agonique » (« que vais-je devenir dans ma force fracassée / ma force noire du bout de mes montagnes ») ou qui relatent le travail poétique (« je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps », « j'avance en poésie comme un cheval de trait »). À ce réseau d'images s'ajoutent celles, nombreuses, d'une nature sauvage (faune, flore, éléments) qui contribuent à rapatrier le poème dans un espace tellurique qui participe davantage d'un imaginaire américain. Le poète « marcheur d'un pays d'haleine » avance « comme un bison dans son destin ». Il a la puissance de l'original pour clamer son désir amoureux :

original, quand tu brames original
 coule-moi dans ta palinte osseuse
 fais-moi passer tout cabré tout empanaché
 dans ton appel et ta détermination (« La marche à l'amour »,
 62)

L'UNIVERSEL MIRON

et il mesure sa souffrance et sa révolte à ce « bœuf de douleurs qui souffle dans [s]es côtes ».

Il est bien des lectures de *L'homme rapaillé*, mais dans tous les cas, il est possible d'apprécier à quel point le poète Miron l'humusien déborde la qualification de « poète québécois ».

BIBLIOGRAPHIE

- CLOUTIER, Cécile, Michel LORD et Ben-Z. SHEK (dir.) (2002), *Miron ou la marche à l'amour*, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston ([1990] 1997), « Gaston Miron par lui-même » [entretien avec Jean Larose], *Liberté*, vol. 39, n° 5 (octobre), p. 11-55.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1999), *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard.
- MIRON, Gaston (2004), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- ROYER, Jean (2004), *Voyage en Mironie, une vie littéraire avec Gaston Miron*, Montréal, Fides.

« LA MARCHÉ À L'AMOUR » :
DE VARIANTES TEXTUELLES
EN VARIATIONS TEMPORELLES¹

Nathalie Watteyne
Université de Sherbrooke

Parmi les textes que Gaston Miron a écrits dans les années 1950 se trouvent plusieurs poèmes ou ébauches de poèmes dédiés à Isabelle, à Thérèse, à Ange-Aimée ou à Rose-Marie, à d'autres femmes encore, qui attestent que la vie amoureuse l'inspire plus que tout à cette époque, comme il le rapporte lui-même dans sa correspondance à Claude Haeffely². Il n'est sans doute pas d'autre écrivain québécois chez qui la trajectoire amoureuse éclaire à ce point le processus de création et la genèse interne de l'œuvre, tout en permettant de mieux comprendre l'orientation donnée aux textes au fil des ans. En parcourant les quelque

1. La recherche ayant mené à la rédaction de cet article a été subventionnée par le CRSH.

2. Quand il écrit par exemple de Paris le 19 janvier 1960 : « [...] Poésie égale Femme égale Amour, justement parce que la Poésie a coïncidé, de façon accidentelle chez moi, avec mes amours. Il est curieux que les deux années où j'ai écrit quelque poème furent 1954 et 1957. Et qu'en dehors de ces deux années, je n'aie rien écrit, pas même un seul vers » (Miron, 1989 : 130). Ces années-là, il ne cesse pourtant de remanier les textes qui formeront les grandes suites poétiques de *L'homme rapaillé*.

200 feuillets qui composent le dossier de « La marche à l'amour³ », on note en effet des modifications lexicales et syntaxiques, des permutations de vers et d'autres transformations chargées de rendre le désir, désespéré mais inébranlable, d'une rencontre avec l'autre.

Ces textes ou fragments de textes, pour la plupart dactylographiés et retouchés à la main, présentent un sujet solitaire qui loue les qualités morales et physiques d'une femme. Mais si le poète chante l'« amour *affiné* » à la manière des troubadours et trouvères qu'il a lus⁴, ce n'est pas celui, au sens courtois, de la Dame inaccessible, qui comporte un code moral réservé aux élites, ni dans la tradition du *descort*, où le poète adresserait sa plainte à une femme en allée seulement. J'ai tenté de montrer ailleurs que, fougueux, le sujet de « La marche à l'amour » place au contraire tout son espoir en l'autre féminin, en s'exprimant avec les accents élégiaques qui tiennent à la perte et à la privation de l'aimée, et sur le ton énergique de celui qui aspire à de nouvelles amours. Le « temps lyrique » chez Miron⁵, dans cette suite poétique à tout le moins, réside aussi en grande partie dans l'introduction de variations temporelles qui génèrent des incongruités sémantiques. À cet égard, on pourrait dire avec Paul Ricœur que le récit de ces poèmes reçoit sa « pertinence sémantique » des « distorsions temporelles » et des « combinaisons discordantes » qui s'y trouvent, et que l'« innovation » tient à la « prédication bizarre » que suscitent ces énoncés métaphoriques (Ricœur, 1986 : 23 et suiv.).

3. Fonds Gaston-Miron, 410/001/068 et 410/001/069, 3 cm de documents textuels, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

4. Notamment Guillaume de Poitiers et Rutebeuf, l'un des premiers poètes personnels qui a vécu dans l'indigence et qui a dénoncé les abus des pouvoirs politiques et ecclésiastiques dans ses textes. Miron se reconnaît des affinités avec ce dernier.

5. Je me permets à ce sujet de renvoyer à mon article (Watteyne, 2005 : 139-148). Sur la *fin' amor*, voir le chapitre que Jacques Brault consacre à la notion comme expression d'un « amour vrai », dans le sens de « pur » et « d'affiné », en lien avec le motif du secret (Brault, 1989 : 190-191).

Par l'usage transgressif qu'il fait des temps verbaux et des métaphores, le poète ne se contente pas d'exprimer le chagrin et le dépit qui tiennent à l'errance solitaire et à l'absence d'horizons amoureux : il se livre à la description d'une *femme qu'il semble avoir connue déjà* pour mieux signifier *au présent* le bonheur auquel il tend dans un *avenir plus ou moins rapproché* avec une autre personne, qu'il ne connaît pas encore. Tout cela est rendu au moyen de transpositions et de surimpressions temporelles qui donnent à ses textes un caractère foisonnant et un sens obvie, en vertu d'une « mémoire de l'invention⁶ » spécifique à l'énoncé lyrique.

Si Miron consigne dans ses avant-textes une expérience plus personnelle de la solitude et de l'amour, il procède au fil des ans à une « redescription » de cette expérience qui prend peu à peu valeur de marche plus universelle à l'amour. Le travail effectué sur certains brouillons témoigne de cette ouverture à l'autre et de ce passage du particulier à l'universel. Et c'est pourquoi les archives du poète méritent d'être examinées, en dépit de la perplexité que ne peut manquer de susciter leur abondance⁷. Dans les archives, en effet, plusieurs notes et fragments éclairent les choix faits par Miron durant les dix années qui ont entouré

6. À la différence de l'autobiographie, le lyrisme n'investit pas seulement les souvenirs vécus par le moi. La mémoire poétique, qui renvoie à une tradition avec ses codes particuliers, à commencer par la figure archétypale du poète, est une composante langagière importante de ce genre littéraire particulier. Sur le rapport à la mémoire du poète, voir Joëlle de Sermet (1996 : 82-83).

7. Nombreux sont les documents d'archives non datés. Mais ce n'est pas la seule raison pour laquelle il est difficile de faire état de certaines transformations effectuées par Miron. Ses archives sont constituées de poèmes à l'état d'ébauche, de notes éparées prises sur des feuillets volants et de fragments de textes tantôt recyclés, tantôt abandonnés. Comme l'a observé Pierre Nepveu, « [...] les poèmes se constitu[ent] très fréquemment par morceaux qui se trouvent au départ éparpillés, enfouis dans une masse informe, ou égarés dans un poème médiocre d'où il seront tirés pour trouver leur place ailleurs » (Nepveu, 2003 : 240).

l'écriture de « La marche à l'amour » et nous permettent de suivre quelques-unes des transformations opérées sur les textes, depuis les premiers brouillons⁸, jusqu'à la parution du poème dans *Le Nouveau Journal*, le 14 avril 1962, puis en recueil, dans *L'homme rapaillé*, en avril 1970.

À partir de l'étude de variantes et en portant une attention particulière aux jeux avec le temps dans le poème, je voudrais faire ressortir le sens et l'impulsion de la trajectoire du « je » lyrique, et montrer qu'en accueillant la souffrance et la détresse que suscitent l'errance solitaire et l'absence de l'autre, le sujet lyrique en arrive à moduler un récit amoureux à la hauteur de ses attentes, moins le leurre et la position mélancolique qui lui est inhérente, à se ressaisir donc, pour poursuivre une marche moins inquiète qu'indigente, et en quelque sorte plus apaisée, à l'amour.

L'idée développée ici est qu'une tension se joue entre la remémoration d'une femme en allée, expérience que le sujet cherche à maîtriser, et l'invocation d'une autre femme, imaginée, attendue. En lien avec l'expérience du deuil, Caroline Chouinard a noté un double mouvement, allant « du déni à l'assomption de la perte », fait de commémoration et de projection. Les brouillons se liraient ainsi comme un « palimpseste », où le sujet « oscille[rait] entre une assomption de la réalité et un soubresaut de faux espoir » (Chouinard, 2005 : 90 et suiv.). Mais on peut dire aussi que le « je » mesure les ravages de la perte à l'aune de son affliction et que sa nostalgie de l'autre et son aspiration au bonheur ravivent son désir de nouvelles amours, perceptibles dans le poème. Si bien qu'une telle amphibologie ne nous paraît aucunement contradictoire : la dynamique servirait ainsi la signifiante

8. Dans le mémoire très rigoureux et très documenté qu'elle a consacré à l'étude génétique de « La marche à l'amour » en 2005, Caroline Chouinard montre qu'on retrouve les premiers échos de ce texte dans les « Paroles du Très Souvenir », un long poème écrit en 1952-1953, où le « je » s'adresse tantôt à « ISE », tantôt à « ISA », diminutifs de Isabelle (Montplaisir) que Miron rencontre en février 1952, son « premier amour » sur le plan littéraire.

du poème, à savoir la reconnaissance par le « je » lyrique de son manque et de son besoin, avant la poursuite d'une non moins précaire marche à l'amour à travers le temps. Comme le suggérait déjà Karlheinz Stierle en 1977, le statut du sujet lyrique est problématique en raison du caractère isolé de son discours, transgressif par rapport aux schèmes discursifs existants. Fondée sur l'expérience singulière, la communication lyrique ne prend toutefois valeur commune que lorsqu'elle se trouve dégagée de l'anecdote et de la sphère du vécu. C'est ce que Dominique Combe appelle la « référence dédoublée » du poème, dont la particularité réside précisément dans ce double mouvement entre le « témoignage autobiographique » et la « fictivité allégorique » (1996 : 60-61).

DE FRAGMENTS EN TRESSAILLEMENTS :
VERS « LA MARCHÉ À L'AMOUR »

L'histoire est belle et assez connue : *L'homme rapaillé* est composé de poèmes écrits à partir de 1949, modifiés ou retouchés « au gré des circonstances et des auditoires » (Miron, 1994 : 16), et de textes en prose qui ont été intégrés au recueil, grâce aux encouragements répétés et au soutien amical de Georges-André Vachon et de Jacques Brault. Par souci de véracité et en poète de l'oralité, Miron n'hésite pas à transformer ses écrits, à commencer par le titre qu'il a songé un temps à donner à son recueil : « La marche à l'amour ». Après avoir dédié des poèmes à des femmes, il retient finalement le titre du poème écrit *Pour Emmanuelle*, sa fille née le 16 juillet 1969, qui sert de texte liminaire au recueil⁹. En plus d'être offert à une femme, à qui il s'adresse, deux gestes chers à Miron, ce texte fait le récit du

9. Ce poème a été intitulé « L'homme ressoudé » à l'occasion de sa parution dans *Le Clairon* de Saint-Hyacinthe, le 10 décembre 1969. D'autres épithètes, telles que « rapiécé », « rassemblé » ou « reformé », ont aussi été envisagées dans les mois qui ont précédé la parution du recueil en avril 1970.

renouveau poétique qu'il connaît alors¹⁰. Il est significatif à cet égard que le poète retienne un titre ne faisant pas référence à la perte de la femme aimée¹¹, mais renvoie plutôt à celui qui parle, de l'autre comme de lui, et qu'il recentre la perspective autour de *L'homme rapaillé*.

Il en va de même pour le texte que je me propose maintenant d'examiner. Intitulé « Une marche à l'amour » et « La marche d'amour », puis « La marche à l'amour », le poème est revu par son auteur chaque fois qu'il le retape. Dans la plupart des avant-textes datés de 1954 à 1960, la référence à tel ou tel amour, qui va bientôt se donner comme mouvement général vers l'autre, ne comporte pas de tension entre deux expériences fictives du temps, la remémoration d'une femme aimée et l'invocation d'une femme attendue, qui seront bientôt intriquées dans « La marche à l'amour ». Ce désir particulier de l'autre, qui va bientôt permettre au poète de communiquer avec force énergie un « douloureux et persistant sentiment de solitude et de désarroi », se vit d'abord sur le mode de la « crise personnelle » et du « drame de l'être », qu'il subit depuis son arrivée à Montréal à l'automne 1947, et va donner lieu, au moins jusqu'en 1953, à une « longue et douloureuse introspection » (2005 : 121 et 124), comme l'a montré récemment Marie-Andrée Beaudet dans son étude des écrits

10. Au dire de l'auteur, le texte éponyme correspondrait à la fondation d'une parole neuve : « J'ai eu le sentiment vif que ce poème coïncidait avec la venue de ma fille, née quelques mois auparavant, et avec la fin de quelque chose » (Miron, 1994 : 15). Miron avait écrit quelques mois plus tôt à Louise Deneault-Turcot, le 22 novembre 1968, une lettre dans laquelle il se disait « éloigné de la littérature, comme créateur, depuis quelque cinq ans », et où il parlait de ses textes comme des « bouts de poèmes », voire des non-poèmes : « Quelques-uns, à mon sens, en sont, mais 60 % d'entre eux n'en sont pas, étant trop liés à des circonstances particulières ».

11. Mentionnons quelques titres déjà avancés par Miron qui nous semblent éloquentes à ce propos : « Thérèse émouvante », « Litanie de mémoire pour l'inventaire de la belle », « Notre jamais rencontrée » et « Lettre au bout de mon sang ».

intimes de cette période, notamment de la correspondance que Miron entretient avec Guy Carle entre 1949 et 1951.

Les cinq premières années de privation et d'errance solitaire à Montréal feront de Miron, entre 1953 à 1962, un poète qui aspire plus que jamais à la félicité amoureuse. Après avoir rencontré Isabelle en février 1952, et avoir passé deux saisons avec elle, il lui dédie des poèmes un an plus tard, bien que leur liaison ait alors pris fin. Il s'adressera, entre 1953 et 1955, à Thérèse, puis, en 1957, à Ange-Aimée Danis¹². Cette année-là est particulièrement éprouvante pour lui qui tombe gravement malade¹³. Plusieurs fragments de « La marche à l'amour » n'en sont pas moins composés entre 1954 et 1958. Et le poète prend soin de consigner 1958 comme date de fin d'écriture lorsqu'il retape le poème. Mais il faudra attendre la première version publiée dans son intégralité, dans le *Nouveau journal*, en 1962, pour que soient livrés le sens et l'impulsion que nous connaissons aujourd'hui à « La marche à l'amour ». Que s'est-il passé alors dans la vie du poète ?

Entre 1958 et 1960, il rencontre une Belge qu'il surnomme affectueusement « Nyssette », et à qui il va rendre visite dans les jours qui précèdent sa rencontre avec Rose-Marie. Une note retrouvée à l'endos d'un poème daté du 21 juillet 1958 et adressé à « Nyssette-mouette » et « Nyssette-Ophélie » indique : « à ma femme – quand j'[sic] aurai une¹⁴ ». Un autre texte, qui porte la

12. Je remercie Pierre Nepveu de m'avoir communiqué certains renseignements relatifs à la vie amoureuse du poète. Ces informations m'ont été d'un précieux secours lors de l'examen des versions disponibles, pour suivre l'évolution des manuscrits et tapuscrits. Pour en donner un exemple, Miron adresse un dactylogramme de « La marche à l'amour », daté de 1958, à Camille, qu'il fréquente en 1967. Il aurait donc vraisemblablement retapé ce texte bien des années après la date de composition indiquée.

13. Dans une lettre écrite à Claude Haeffely en 1957, il parle d'un « effondrement du système vasculaire provoquant une syncope » (Miron, 1989 : 66).

14. Un autre fragment, signé mais non daté, est adressé : « À ma femme... quand j'en aurai une, pour qu'elle sache combien j'ai souffert

mention « Blankenberg, août 1960 », est dédié à Nysette. Un mois plus tard, Miron rencontre Rose-Marie, une jeune Québécoise qui arrive à Paris pour y étudier. C'est à elle que le poète va dédier son long poème en avril 1962, même si l'essentiel de ce texte a été écrit en 1958, et même s'il sait qu'il ne peut fonder d'espoirs amoureux avec elle. N'empêche, « Rosemarie » devient ainsi la première « véritable » allocutaire de ce poème que Miron décide de publier à son retour de France, en février 1962.

La lecture de Frénaud en 1960-1961 transforme son idée de l'amour, qui se fait alors moins « tragique », comme il le dit lui-même en 1961 dans « Ma bibliothèque idéale » et comme le rappelle Marie-Andrée Beaudet¹⁵. Mais cet apaisement tient aussi à ce qu'il a été éconduit, une fois de plus cette année-là¹⁶, et, il ne faut pas l'oublier, à la parution de « La marche à l'amour » en 1962. Cette publication marque le commencement d'une ère nouvelle pour le poète. La longue gestation du texte se trouve désormais derrière lui, bien qu'il confie encore à Haeffely, le

avant de la reconnaître, qu'elle puisse savoir de quels [*sic*] alluvions des profondeurs je suis émergé, pour la promesse que voici : ma main e[*t*] mon corps qui porteront en elle l'incendie de la passion, toutes veines rompues, bien au-delà du sang, du poème, jusque dans les zones éperdues de l'Esprit ». On constate, par cette note, que Miron a une vue à la fois très physique et immatérielle de l'amour.

15. Sur la suite poétique que Miron publie dans *Estuaire* en 1977, celle-ci note par ailleurs : « L'ensemble présente deux versants thématiques distincts, celui de la perte et du recommencement. Leur rapprochement évoque l'idée d'un passage, d'une longue et patiente avancée de l'Amour à travers la succession des amours contingentes. Cette conception de l'amour comme conquête progressive n'est pas nouvelle chez le poète » (Beaudet, 2003 : 309).

16. Ainsi en vient-il à consigner la note suivante, le 11 juin 1962 : « Mes poèmes signifient un moment de ma vie qui n'a pas été, c'est pour cela qu'il m'apparaît absurde de les voir publier : intolérable. Ils sont une perspective ratée, une chance abolie. Ils font entrevoir ce qu'aurait été ma vie si un peu de bonheur l'avait visitée. Bref, ils ne constituent pas un *lieu habité*, un *moment vécu* ; ou une période "historique" de ma vie, laquelle se serait consumée pour faire place à une autre phase » (Miron, 2004 : 25 ; c'est lui qui souligne).

12 décembre 1965 : « Sans doute à cause des circonstances de ma vie, il me semble que je tourne en rond, que je me répète inlassablement, en somme que je refais toujours la *Marche à l'amour*. Sans doute aussi en raison du peu de temps dont je dispose (délibérément !) à consacrer à la poésie » (Miron, 1989 : 167). N'oublions pas que Miron vit avec ce poème depuis plusieurs années et que si la première version publiée est de 1962, les dates de composition mentionnées par le poète restent « 1954-1958 » ou « 1958 ».

Dédié à Rose-Marie, qu'il ne rencontre pourtant qu'en septembre 1960, le texte sera repris à quelques variantes près, avec la dédicace dans des anthologies¹⁷, et sans la dédicace dans la première édition de *L'homme rapaillé* et dans les éditions ultérieures du recueil.

D'autres versions du poème se trouvent dans le fonds Gaston-Miron. Datée de 1958, la plus achevée est dédiée à Camille. Selon Pierre Nepveu, rien n'indique toutefois que Miron ait pu connaître cette femme avant 1967. Retapé quelques mois sans doute avant la parution du recueil, ce dactylogramme comporte une note, ajoutée à la main, qui figure au bas du texte :

Pour Camille, en cet immortel 8 janvier !, j'ai tapé ce poème avec un grand bonheur, elle inépuisable & toujours nouvelle, elle que je regarde avec éblouissement comme si c'était toujours la première fois – & vraiment, c'est toujours la première fois, pour le grand fou que je suis !

Gaston

Tendrement.

17. On observe en effet, à une virgule près, la reprise du poème en anthologie (y compris de la coquille « palinte » que Miron ne corrigera pas par la suite, sans doute parce que le mot « plainte » se trouve déjà ailleurs dans le poème, et des fautes qu'il va corriger ultérieurement) (Miron dans Robert, 1964 : 117-121), avec, encore, la dédicace « à Rose Marie », dont le prénom est orthographié en deux mots cette fois. Des extraits du poème figurent aussi dans un manuel d'histoire littéraire paru pour la première fois en 1969 et dont le copyright est de 1967.

C'est dire que de valse en valse, ou, si l'on préfère, de variante textuelle en variation temporelle, Miron s'adresse aux femmes qu'il a aimées en poète, et qu'il ne cesse de poursuivre sa « marche à l'amour », au point où il modifie et retape son texte lorsqu'il entend signifier son sentiment, ce qui n'est guère fréquent chez les écrivains, dont la plupart trouvent même pénible de relire leur production antérieure. Mais il faut dire aussi que Miron a en commun avec les poètes qu'il admire, Mallarmé, Valéry ou Apollinaire, de vouloir composer un seul, même et long poème sur plusieurs années.

Mis à part le retrait de la dédicace à « Rose-Marie », on note très peu de changements entre la version parue dans *Le Nouveau Journal* et la version tapuscrite du poème dédié à Camille. Miron y a fait quelques corrections stylistiques mineures qui vont pour la plupart dans le sens de l'ajout et qui ne sont pas toutes heureuses. Il ajoute un tiret entre les syntagmes « la vie » et « notre vie » (au vers 22), la conjonction de coordination « et » (au vers 24), ainsi qu'une seconde occurrence du mot « bondieu » (au vers 26), et un point d'exclamation (au vers 35) ; variantes qu'il rétablira au moment de publier son poème en recueil. Apparaissent en outre, et resteront, des virgules, des syntagmes comme « d'univers » (au vers 65) et « plein l'âme », qui remplace « dans l'âme » (au vers 77). Il rend moins explicite la métaphore : « nos rêves ~~de~~ bourrasques » (au vers 32). Le futur simple « je te prendrai » remplace le passé composé « et je t'ai prise » (au vers 20), ce qui va dans le sens, donné à la deuxième séquence du poème, d'une rencontre à venir, plutôt que de liens déjà consommés. Une autre variante mérite d'être signalée, c'est le vers 93 : « après les femmes de la soif glacée¹⁸ », qui ne figurait pas dans *Le Nouveau Journal* et qui constitue un ajout sémantique important dans la mesure où ce vers marque une

18. Ce vers toutefois se trouve sur un dactylogramme daté de 1955 : « si jamais je te rencontre fille / que tu veuilles bien de moi fille / après les femmes de la soif glacée / je pleurerai ~~je~~ te consolerais / de tes jours de pluies de quenouilles » ; c'est l'auteur qui rature.

temporalité et un désir autres du sujet. Dans la version tapuscrite, Miron substitue un « nous » à un « que » (au vers 98). Plus bas, au vers 109, le « ô » d'invocation est remplacé par un « toi ». Ces deux adresses disparaîtront en 1970. Miron change aussi « ça ne fait rien » par « qu'importe », moins proche de la langue parlée, au vers 123. Il enlève les virgules au vers 136 : « je marche à toi je titube à toi je bois », ponctuation qu'il rétablira par la suite. Il ajoute la coordination « et qu'en tannage de moisson ourlée de vent ». Le syntagme « de mon corps » apparaît au vers 142, il sera remplacé en 1970 par « de moi ». La métaphore « l'empan des sommeils » remplace « la croix des sommeils » au vers 143, qu'il rétablira par la suite. Il remplace « ficelles de souvenirs noués » par « ficelles de souvenirs éparses » qui deviendra, en 1970, « ficelles de souvenirs perdus ». Enfin, il enlève l'espace entre ce vers et le suivant, ce qui allonge la dernière séquence du poème. Mais il faudra attendre la version française du recueil, parue chez Maspero en 1981, pour que Miron crée une dixième séquence à son poème, en introduisant un espace avant le vers : « Montréal est grand comme un désordre universel ».

DE TRESSAILLEMENTS EN SURIMPRESSIONS : UN POÈME AU CŒUR DU RASSEMBLEMENT

Les sept poèmes réunis sous le titre « La marche à l'amour, fragments¹⁹ » forment une suite centrale à l'intérieur de *L'homme rapaillé*²⁰, tant par la place que ceux-ci occupent que par leur

19. Ce mot révèle la préoccupation qu'a Miron de présenter sa marche poétique comme non complétée. Ainsi que l'affirme Caroline Chouinard : « Cette parenthèse ajoute une restriction qui place le grand poème sous l'égide du morcellement et de la discontinuité. "La marche à l'amour" ne se présentera jamais comme "complète". Dès ses débuts, ce poème est marqué par une impossibilité viscérale d'être achevé » (2005 : 33). Notons toutefois que, dès 1970, Miron ne rapporte plus tant le mot « fragments » au poème qu'à la suite poétique elle-même.

20. Je cite le recueil d'après l'édition Gallimard (1999). Les groupes de vers présentés en escalier dans « La marche à l'amour » sont comptés comme un seul vers.

importance dans le recueil. Contrairement à d'autres parties de l'ensemble, les commentaires sur les camarades et les luttes à mener se font rares. Les références à l'engagement collectif y sont presque inexistantes, et le « nous » par lequel fusionnent le « je » lyrique et la femme à laquelle il s'adresse constitue un espace intime qui se vit hors du temps et à l'extérieur de la communauté.

Le choix de placer le long poème au centre de la section à laquelle il donne son titre n'est pas anodin. Le caractère épique et la temporalité lyrique de « La marche à l'amour²¹ » achèvent le mouvement initial de célébration inauguré par les deux premiers poèmes de la section, « Jeune fille » et « Plus belle que les larmes ». Bien que ces poèmes évoquent eux aussi le rêve d'un amour durable, ils n'ont pas la variété de tons et la diversité de sens qui fondent la richesse et la complexité du poème de dix séquences, et qui lui permettent de se présenter, sur les plans formel et métaphorique, comme une marche à l'amour.

Outre les corrections mineures²² qui sont apportées en 1970, deux séquences de 16 vers chacune sont introduites, l'une avant le groupe de vers qui commence par « mais que tu m'aimes et si tu m'aimes », et l'autre avant la dernière séquence du poème. Ces ajouts vont dans le sens, double, que cherche à donner à sa marche le poète : il s'agit d'une part d'un sujet passionné et impétueux, qui va « jusqu'au bout des comètes de [s]on sang », et, d'autre part, d'un sujet qui a vieilli et dont l'attente se fait moins anxieuse : « des voix murmurent les récits de ton domaine ». Le

21. S'il comporte un « matériau épique », le poème n'en instaure pas moins une tension, particulière à l'énonciation lyrique, entre le singulier et l'universel. Voir à cet effet Combe (2006 : 331-346).

22. Miron ajoute « quelque part » au vers 26, ainsi que le vers « ma ravie » qui sera ultérieurement présenté en escalier avec les autres vers du groupe, mais qui pour le moment encore est disposé à la ligne. Il enlève « et » au vers 34 et le point d'exclamation au vers suivant. « Ronds-points » est désormais orthographié au pluriel. Au vers 79, la métaphore « soleilleuse » remplace le syntagme « de soleil ». La métaphore « ourlée de vent » devient « ourlée de brises » (vers 117) et « chaleur de manne », « chaleur de cigale » (vers 118).

poète introduit des bris sémantiques et temporels par rapport à la légende que le sujet s'est construite, et présente comme plus authentique la quête de ce dernier, dans la mesure où il consent à faire une place à son indigence et à sa solitude.

En suivant séquence par séquence le poème, on peut montrer que c'est bien la part chimérique de cette marche, associée au manque et à la privation, comme à la nostalgie d'amours anciennes, que le sujet laisse tomber en chemin, pour attendre, dans un plus grand dénuement, la femme à venir.

Dans la première séquence, la beauté et la douleur de celle à qui le sujet s'adresse au présent contrastent avec la fougue et l'impétuosité de cet être qui n'en dira pas moins à la fin du poème sa détresse et son désespoir inhérents à une quête qui n'aura pas porté fruit. La séquence de 13 vers comporte une adresse à cette femme, comme si la relation avec elle était vécue au présent : « Tu as les yeux pers des champs de rosées / tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière [...] avec cette tache errante de chevreuil que tu as » (59). L'anaphore envoûtante et l'effet d'encadrement créé par la reprise de ce syntagme à la fin de la séquence renforce l'opposition entre les qualités physiques et morales de celle-ci, qui renvoient à la fraîcheur et à la tendresse, et le tempérament de celui qui se dit « entêté d'avenir » (59).

Mais la deuxième séquence de 18 vers n'en fait pas moins ressortir l'évanescence de cette femme, et signale, par l'alternance des verbes au présent et au futur, que la relation amoureuse reste à venir. La relation cesse d'être décrite en tant qu'expérience, elle est abordée comme une éventualité, un rêve qui pourrait se réaliser : « tu viendras tout ensoleillée d'existence » (59). Plus on progresse dans la lecture de cette séquence, plus la rencontre semble de l'ordre du souhait, du fantasme ou de l'imploration : « je te prendrai marcheur d'un pays d'haleine / à bout de misères et à bout de démesures » (59). De telles variations suggèrent que la rencontre n'a pas eu lieu et font passer le discours d'un futur imminent ou probable à un futur incertain. L'exclamation qui suit renvoie au temps qui passe, et plus particulièrement au dépit et à la frustration qu'engendre l'attente sempiternelle

que l'adverbe de lieu a pour fonction de marquer : « je finirai bien par te rencontrer quelque part / bon dieu ! » (60). On pouvait lire sur un tapuscrit de 1954 : « ~~oui~~ je veux te rencontrer quelque part », mais entre cette volonté que le sujet énonce au présent et la pluralité de valeurs associées au futur (souhait, fantasme, attente exacerbée, promesse et action), le poète privilégie la plurivocité. La deuxième séquence rapporte ainsi au futur simple le rêve présent d'une réalité à venir, celle de la rencontre. Aussi, le juron et le point d'exclamation, isolés sur un vers depuis 1981, sont chargés de rendre l'impatience du sujet. Quand la rencontre avec l'autre aura enfin lieu, le sujet pourra consentir à ce qui est et se réconcilier avec lui-même.

Si l'alternance des temps au futur et au présent a pour fonction d'introduire une continuité entre la réalité fantasmée et la rencontre imminente, comme le suggèrent les deux derniers vers de cette séquence : « j'affirme ô mon amour que tu existes / je corrige notre vie » (60), la troisième séquence présente au « nous » cette relation, qui reste hypothétique. Mais la négation a pour effet de marquer le refus du rêve, et cela est rapporté au futur simple :

nous n'irons plus mourir de langueur
à des milles de distance dans nos rêves bourrasques
[...]
Non
j'irai te chercher nous vivrons sur la terre (60).

Seul le « nous » est ainsi susceptible de déloger le rêve du « nous ». Ou, pour le dire autrement, le sujet rêve de passer du rêve à la réalité. Une telle logique préside au retour de l'espérance et accompagne l'essor qui signale le désir de recommencement. L'amour ici présenté comme une vue de l'esprit, puisque jamais encore vécu, n'en reste pas moins ardemment souhaité : « j'ai quand même idée farouche / de t'aimer pour ta pureté / de t'aimer pour une tendresse que je n'ai pas connue » (60).

Il fait siennes les qualités de force, de courage et de détermination dans la quatrième séquence, alors qu'il suppute celles de l'autre : « j'ai un cœur de mille chevaux-vapeurs / j'ai un cœur comme la flamme d'une chandelle / toi tu as la tête d'abîme douce n'est-ce pas » (61). Le questionnement indique que la passivité et la douceur dont il pare son allocutaire sont plus fantasmées que réelles. Il suggère également le doute qui s'empare de lui.

L'espoir ne l'incite pas moins à poursuivre son avancée qui se fait plus euphorique dans la cinquième séquence du poème : « tu es ma réconciliation batailleuse / [...] / à cause de toi / mon courage est un sapin toujours vert » 61). La reprise anaphorique du syntagme « tu es » et l'adresse lyrique au présent suggèrent l'envoûtement précédant l'euphorie qui s'empare de lui : « ouvre-moi tes bras que j'entre au port / et mon corps d'amoureux viendra rouler » (61). Si la différence se creuse entre la fougue impatiente du sujet²³ et la fragilité passive de son allocutaire, un trait commun ne se dessine pas moins entre les deux êtres : leur vulnérabilité, et, en ce sens, ils semblent nés pour se rencontrer et se comprendre.

Mais la sixième séquence rend le dysphorique retour à la réalité et à la solitude plus amer encore, ce qui n'empêche pas le sujet d'espérer toujours une telle rencontre. Fort de la vision qu'il a de cette femme, il lui donne rendez-vous, même s'il ne la connaît pas : « Montréal est grand comme un désordre universel / tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur » (62). De nouveau, l'adjectif indéfini « quelque part » est chargé d'introduire le doute. Mais le vers suivant comble aussitôt ce doute par

23. Notons que plusieurs variantes marquent un désir plus actif et volontaire du sujet : les « engelures » font place à des « démesures » en 1962 et les « hasards de l'amour dénoué » sont remplacés par les « circonstances de l'amour dénoué » en 1981. Les « eaux blessées de nénuphars » deviennent des « lacs de portage » en 1981. De même, « ah que tu m'aimes et si tu m'aimes » devient en 1970 « mais que tu m'aimes et si tu m'aimes » et confère un caractère plus hypothétique à la rencontre.

une certitude : « si jamais je te rencontre fille / après les femmes de la soif glacée / je pleurerai te consolerais²⁴ » (62).

Vaut mieux crypter l'autre en soi au moyen du rêve que de se sentir aspiré par le manque et le vide intérieur. Le sujet fait de l'attente exacerbée de l'autre la promesse d'un avenir meilleur, où les amants se donneront ce qui leur manque à tous les deux : « tu seras heureuse fille heureuse / d'être la femme que tu es dans mes bras / le monde entier sera changé en toi et moi » (62).

La septième séquence marque le repli sur soi et introduit à nouveau la vision fantasmatique : « la marche à l'amour s'ébruite en un vollier » (62). Cette séquence, issue d'un fragment publié par Miron dans *Le Périscope* à l'automne 1958, est cependant considérablement transformée par l'ajout de plusieurs vers, qui annoncent non seulement le retour au rêve et à la réalité fantasmée, mais sont également chargés de traduire la vigueur du désir du « je » lyrique.

Partagé entre l'état de manque et la quête mythique d'un grand amour, le sujet oscille continuellement entre le scénario fantasmatique et son besoin de rencontre et de présence de l'autre. La distribution particulière des vers dans l'espace suggère une attente comblée par celle qui vient à sa rencontre :

j'aime
 que j'aime
 que tu t'avances
 ma ravie (63),

alors que le vide creusé par son absence succède bientôt à cette vision :

24. On retrouve, à quelques variantes près, ce fragment sur un tapuscrit de 1955, mais il manque encore les trois premiers et le dernier vers de la séquence. Un de ces vers est très important dans l'économie du poème, puisqu'il permet de comprendre que cette femme est encore inconnue du sujet et marque la joie qu'inspire une telle attente. Cela explique sans doute que Miron introduise un espace juste avant ce groupe de vers, en 1981, afin d'en faire une séquence distincte et autonome.

« LA MARCHÉ À L'AMOUR »

je vais jusqu'au bout des comètes de mon sang
haletant
harcelé de néant
et dynamité
de petites apocalypses (63).

L'introduction de verbes d'action au présent tels que : « je roule en toi / tous les saguenays d'eau noire de ma vie » ou bien encore : « je suis au centre du monde tel qu'il gronde en moi » (63) sert à présenter la lutte intérieure du sujet et l'intensité de son désir.

Mais c'est dans les trois dernières séquences, surtout, que l'image de l'aimée semble se brouiller et que la dépossession du sujet semble la plus évidente : « mon amour d'éclairs lapidée / morte / dans le froid des plus lointaines flammes » (64). Le poème comportant très peu de références au passé²⁵, ces vers prennent toute leur importance dans la dynamique particulière du poème.

Tout de suite après, le sujet exprime son désarroi face aux années qui l'ont usé et, vu l'attente qui perdure, celui-ci reconnaît que son récit amoureux est déformé par le temps et l'imagination. La neuvième séquence introduit une grande fatigue associée à une maturité : « puis les années m'empportent sens dessus dessous / je m'en vais en délabre au bout de mon rouleau » (64). Elle fait place encore au récit merveilleux et légendaire de l'autre crypté en soi : « 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 siècles » (64-65).

Mais, on le sait, le texte se présente aussi bien comme une lutte contre le manque présent que contre la nostalgie d'amours anciennes. C'est le temps long de l'errance indigente qui ramène le promeneur solitaire à de plus authentiques retrouvailles avec lui-même et à une attente plus sereine de l'aimée. Il faut voir

25. Ce que le sujet dit au passé est sa détresse de n'avoir pas connu encore l'amour : « si je fus cabotin, concasseur de désespoir / [...] / de t'aimer pour une tendresse que je n'ai pas connue » (60).

ainsi que la marche à l'amour²⁶ se poursuit, sous forme d'espoir patient, sans éclat ni tambour, jusqu'au dernier vers du poème, où le sujet se dit enfin « dégagé de la fausse auréole de [s]a vie²⁷ » (65).

S'il n'en attend pas moins encore la femme de ses rêves, le sujet voit son existence se figer à cause de l'absence de celle-ci. Sa position passive et son esseulement marquent une temporalité nouvelle dans le poème, quasi religieuse²⁸, où les « souvenirs perdus » ne sont plus ressentis comme une fin de monde. Et si la prise de conscience de l'errance comme des échecs amoureux est devenue inéluctable, le poème n'en fait pas moins ressortir les contradictions d'un être plus mature, qui ne fait pas l'impasse sur

26. Soulignant l'importance de la marche dans la ville où surgissent, tels des fantômes, les souvenirs des femmes aimées que le poète revisite, Caroline Chouinard note, comme l'avait fait Pierre Nepveu en 2003, un mouvement d'effacement des noms propres, et s'explique de la sorte l'absence de référence à la rue Saint-Denis, que le poète arpente souvent pourtant à Montréal. Ainsi rend-t-elle compte de l'effacement de cette rue dans une version écrite vers 1957 : « Je n'attends pas à demain je t'attends / je n'attends pas la fin du monde, je t'attends / Sur la Rue Saint-Denis ô ma / la corde usée de souvenirs j'en garde des bouts » (Miron dans Chouinard, 2005 : 54). Le fait que le poète ne complète pas le vers irait en ce sens. Il faut dire aussi que les mêmes vers figurent déjà, sans référence à la rue, dans une version tapuscrite datée de 1955.

27. Ce vers ne figure pas sur une version tapuscrite plus ancienne, datée de 1955. Et sur un dactylogramme de 1954-1958, le texte se termine comme suit : « Terre, je suis debout dans ta force d'astre / pour qu'à mon tour je parjure la ténèbre / dégagé de la fausse auréole de ma vie ». Mais les mots « terre », « astre » et « ténèbre » auraient conféré un sens nettement plus pathétique et mortifère à la prise de conscience à laquelle donne lieu le poème, et auraient constitué à cet égard un véritable contresens. Au fil des ans, Miron travaille précisément dans le sens contraire. Il remplace ainsi le quatrième vers du poème : « pour les accompagnements de ma mort future », qui figurait dans un dactylogramme daté de 1954-1958, par : « pour les accompagnements de ma vie en friche », dès 1962.

28. Je remercie François Hébert d'avoir attiré mon attention sur ce point.

la part d'illusions que comporte son récit et qui rend ainsi, avec beaucoup d'intensité, son avancée précaire.

Les textes qui suivent, « Poème de séparation 1 » et « Poème de séparation 2 », reprennent les thèmes de l'abandon, des déboires amoureux et de la détresse du sujet. Ces expériences sont malheureuses, parce que réglées sur une image intemporelle du couple et sur la nostalgie d'amours anciennes. La séparation qui s'y trouve exprimée empêche le sujet de cheminer libre et confiant en l'amour. Il lui faut encore se délester de ce poids par le travail du deuil. Ces réminiscences n'en ravivent pas moins le désir de recommencement, comme l'illustrent les vers du second « Poème de séparation » : « ta lumière n'a pas fini de m'atteindre / ce jour-là, ma nouvellement oubliée / je reprendrai haut bord et destin de poursuivre / en une femme aimée pour elle à cause de toi » (69).

On peut dire ainsi que le couple qui a été séparé et le « nous » qui pourrait se former participent d'un même mouvement énonciatif et que les amours qui ont été rêvées ou vécues par le passé ne sont pas occultées. Il faut se garder d'y voir une fixation aux amours anciennes qui ne susciterait qu'errance mélancolique et répétition mortifère. La réécriture de ces textes sur plusieurs années invite à une reprise créatrice, pour que soit mûri le rêve et que soit affiné le sentiment. Qu'il soit proche ou non, l'avenir est envisagé avec sérénité, car il est la promesse d'un temps autre et l'espoir d'un salut après une meilleure intégration des expériences passées et présentes.

De même, le poème « Avec toi » est divisé en deux sections dont chacune comporte une fonction antithétique, la première étant de signifier le manquement du sujet à la vie intime, en raison de son engagement politique et social, tandis que la deuxième marque l'avancée instable du sujet, qui surmonte sa vulnérabilité en se projetant dans un futur idéal mais improbable, à la mesure de ses aspirations. Enfin, le dernier poème de la suite, « Une fin comme une autre (ou une mort en poésie...) », présente sur trois quatrains l'isolement et la dérélition du sujet immobile.

L'absence de l'autre le prive de ses forces les plus élémentaires, à un point tel qu'il craint de manquer d'air.

À la différence des autres poèmes de la section à laquelle il donne titre, « La marche à l'amour » se présente comme le récit en vers de dix séquences d'un être non pas tourné vers le passé, mais mû par le désir et l'attente. Ce texte plurivoque s'offre comme un appel à l'amour et l'expression d'un désir non moins tiède de parvenir au port de cet amour, tantôt passionnel et véhément, tantôt chaleureux ou harassé. Par l'étude des variantes textuelles et des variations temporelles, nous avons vu que la particularité de ce texte est de ne pas offrir de représentation linéaire du temps, et de donner à voir la trajectoire d'un sujet au bout de ses rêves et de ses forces, qui n'en poursuit pas moins à travers le temps son avancée incertaine.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDET, Marie-Andrée (2003), « L'impossible recueil. Lecture de deux suites de Gaston Miron », dans Irène LANGLET (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 307-315. (Coll. « Interférences ».)
- BEAUDET, Marie-Andrée (2005), « Gaston Miron ou le laboratoire des écritures du moi (1947-1953) », *Tangence*, n° 78 (été), p. 111-131.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- CHOUINARD, Caroline (2005), « Fragments des mémoires d'un poème. Lecture génétique de "La marche à l'amour" (1952-1962) de Gaston Miron », M. A., Université de Montréal, 163 feuillets et annexes.
- COMBE, Dominique (1996), « La référence dédoublée », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 39-63. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- COMBE, Dominique (2006), « La nostalgie de l'épique : de l'épopée au "poème" », dans Nathalie WATTEYNE (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, p. 331-346.
- MIRON, Gaston (1954-[198-?]), « La marche à l'amour », Fonds Gaston-Miron, 410/001/068 à 410/001/069, 3 cm de documents textuels, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- MIRON, Gaston (1957), « Merci pour toute la joie », *Le Devoir*, 10 août, p. 11.
- MIRON, Gaston (1958), « La marche d'amour », *Le Périscope*, n° 3 (automne), p. 8-9.
- MIRON, Gaston (1962), « La marche à l'amour », *Le Nouveau Journal*, n° 188, 14 avril, « Cahier Arts et Lettres », p. III.
- MIRON, Gaston (1964), « La marche à l'amour », dans Guy ROBERT, *Littérature du Québec, I, témoignage de 17 poètes*, Ottawa, Librairie Déom, p. 117-121.

L'UNIVERSEL MIRON

- MIRON, Gaston (1968), « Lettre à Louise Deneault-Turcot », Fonds Éditions de l'Hexagone, Service des archives de l'Université de Sherbrooke (22 novembre).
- MIRON, Gaston (1969), « La marche à l'amour », dans Pierre de GRANDPRÉ, *Histoire de la littérature française du Québec, III, (1945 à nos jours) – La poésie*, Montréal, Librairie Beauchemin, p. 198-200.
- MIRON, Gaston (1970), *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1999), *L'homme rapaillé, Les poèmes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- MIRON, Gaston (2004), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre-jour*, n° 5 (hiver), p. 9-28.
- NEPVEU, Pierre (2003), « Gaston Miron : l'atelier du poète », dans Marc André BERNIER (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Nota bene, p. 237-253.
- RICŒUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/essais ».)
- SERMET, Joëlle de (1996), « L'adresse lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 81-97. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- STIERLE, Karlheinz (1977), « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32 (novembre), p. 422-441.
- WATTEYNE, Nathalie (2005) « “La marche à l'amour” de Gaston Miron : pourvu que ça recommence », « Études sur le temps lyrique (XIX^e et XX^e siècles) », dans Jean-Michel MAULPOIX (dir.), *RITM*, n° 34, publiée par le Centre des Sciences de la littérature de l'Université Paris X – Nanterre, p. 139-148.

IV

MIRON EN SES PENSÉES

MIRON ET LA MÉTAPHYSIQUE

Yvon Rivard

Université McGill

Je me suis toujours senti à l'égard de Miron un peu comme Miron lui-même à l'égard de ses ancêtres, coupable d'avoir « laissé humilier l'intelligence des pères » (Miron, 1994 : 88), d'avoir trahi « l'homme concret » au profit de « l'homme abstrait, éternel » (117), bref de m'être évadé « par la calotte dans un salut personnel » (104). Pas étonnant alors que je me sois senti visé par cette question qu'il m'a un jour posée : « Alors, écris-tu encore des grands romans métaphysiques ? ». La question, malgré le grand rire sur lequel elle se terminait, ou à cause de ce rire, n'était pas vraiment méchante, mais elle rejoignait une question, la question avec laquelle j'allais me débattre toute ma vie : comment faire en sorte qu'écrire, penser, qui procède inévitablement, nécessairement d'un mouvement d'ascension, d'un désir de connaissance, d'une volonté de rapailler tous les instants et fragments de l'être à l'intérieur d'une vision, d'une forme qui leur confère une certaine unité, ne soit pas une fuite, une façon facile et élégante de s'abstraire de l'humaine condition pour ne pas avoir à mourir ? Étais-je aux yeux de Miron un de ces « hommes sans pesanteur, plus étrangers / à nos présences que les martiens de notre terre » (130) dont il parle dans un poème ? Probablement, et il avait raison. Je ne voudrais pas ici m'étendre trop longtemps sur moi-même et, du coup, aggraver mon cas en devenant un martien narcissique, mais je dois, si vous me le

permettez, m'expliquer un peu avec Miron, répondre à sa véritable question qui ne loge pas tant dans le mot « métaphysique » que dans le mot « encore », d'autant plus que je lui avais promis une longue lettre sur ce sujet que je ne lui ai pas écrite, bien sûr, car même chez les hommes sans pesanteur « l'esprit est vif, mais la chair est faible ».

Si la démarche métaphysique est la recherche de l'unité perdue ou même l'expérience fugitive et intuitive d'un monde indivis dans lequel la conscience n'est plus déchirée entre le dedans et le dehors, entre la fin et le commencement, oui, alors je reconnais être tombé dans la métaphysique dès mon enfance et ne pas avoir réussi vraiment à m'en extirper, malgré tous mes efforts et ceux de la vie. Tout ce que j'ai écrit, pensé et même vécu jusqu'à ce jour procède de ce que Hermann Broch appelle « la volonté titanesque d'unité congénitale à l'âme humaine » (1995 : 10). L'adjectif « titanesque », par contre, ne me convient pas, car je n'ai jamais eu l'impression d'avoir à combattre ou à faire un effort pour entrevoir ou parvenir à cette unité. Comment cela est-il possible, comment peut-on être à ce point extra-terrestre ? N'étant pas dans le secret des dieux, même si je ne suis pas encore totalement arrivé sur terre, je ne peux donner à cette question que des réponses circonstanciées.

Je suis né à la campagne et j'ai vécu en forêt jusqu'à l'adolescence, n'apprenant rien ni de l'une ni de l'autre, si ce n'est une façon toute naturelle de n'être pas tout à fait au monde, dans le monde, et encore moins dans l'histoire. Le seul événement de ma vie avant l'âge adulte et ma seule occupation, c'était de voir le temps s'écouler du matin au soir, entre le ciel et la terre qui étaient comme les deux lobes d'un sablier invisible. Le Québec dans lequel j'ai vécu jusqu'à l'âge de vingt ans, c'était celui décrit par Pierre Vadeboncœur dans *La dernière heure et la première*, sorte d'espace miraculeusement protégé dans lequel vivait un peuple qui « bénéficiait d'un curieux aveuglement. Il ressemblait à l'un de ces personnages doux et candides, inconscients des dangers et qui, par grâce ou comme par don, traversent les périls et les haines, sans être atteints, préservés d'un coup fatal, dirait-

on, par leur simplicité confiante, par leur rêve » (1970 : 9). Je ne suis pas le seul à avoir vécu ainsi, comme ce paysagiste de Jacques Ferron, dans *Les contes du pays incertain*, « paresseux doublé d'un simple d'esprit, tout étonné au milieu d'un grand loisir ». Ce grand loisir, que Michel Biron a si bien analysé, c'est la réalité dont la plupart des Québécois ont hérité, et je dirais même que c'est avec cela que l'écrivain québécois doit se débrouiller, pour le meilleur et pour le pire. Il est paradoxal de penser que les descendants d'un peuple pauvre et besogneux, d'un peuple de « raboteux rabotés » (Miron, 1994 : 65), que les descendants des « mangeurs de patates » peints par Van Gogh, aient hérité d'un grand loisir, mais le paradoxe est encore plus grand si l'on considère, comme le suggère Vadeboncœur, que les mangeurs de patates eux-mêmes vivaient dans le grand loisir tout en trimant dur. Et c'est sans doute pour cela que je ne me suis jamais senti coupable, en vivant dans ce grand loisir, que j'assimile au pays natal tel que défini par Broch, d'avoir trahi mes parents et mes ancêtres, mais bien de n'avoir pas comme Miron lui-même payé le prix pour parvenir « au pays lumineux de mon être » (91). Le grand loisir, c'est l'héritage des personnages de Ducharme qui « ne bougent pas de toute leur force », l'héritage des personnages d'Hubert Aquin parcourant le monde à toute vitesse, enfermés dans une cellule de quelques mètres carrés. Le grand loisir, c'est la lumière qui peu à peu se fige dans le regard de Saint-Denys Garneau et met fin à tous les jeux dans l'espace en précipitant le poète dans une sorte d'éternité dont aucun conflit ne pourra plus le tirer. Pas étonnant que Ying Chen ait trouvé au Québec une terre propice à la culture du temps immobile, propice à l'éternel retour du même. Je ne dis pas que le grand loisir ne pousse qu'au Québec (il est peut-être même la maladie de tout le XX^e siècle), mais il a trouvé ici, dans le retard historique du Québec, des conditions maximales de développement, de sorte que Vadeboncœur a raison de dire « qu'en retard nous sommes peut-être en avance », ce ne serait pas la première fois que l'ignorance est un savoir encore inconnu. Ce que Gilles Marcotte appelait le « roman à l'imparfait », c'était ce roman

écrit hors du temps, roman jamais très éloigné de la poésie ou même du conte, en ce qu'il procède de ce que Biron appelle une « poétique de l'étonnement ».

Mais vivre ainsi dans une sorte d'éternité, vivre ainsi dans un « monde de loisir saturé par l'art », dit Biron, ne peut tôt ou tard que conduire à l'échec de l'œuvre. Faute d'ennemi, faute d'une réelle résistance du réel à son art, le paysagiste de Jacques Ferron va finir par sombrer dans l'irréel et cela littéralement puisqu'il va se noyer dans le fleuve. On entend déjà la voix de Virgile, sous la plume de Broch, proclamer cette loi à laquelle Miron se soumettra : « Rien d'irréel n'a le droit de survivre » (1955 : 223). C'est cette loi que le héros de *Prochain épisode* énonce lorsqu'il déclare : « tuer confère un style à l'existence. C'est ce possible continuellement présent qui, par son insertion inavouable dans la vie courante, injecte à celle-ci le tonus sans quoi elle se résume à une reptation asthénique et à l'interminable expérimentation de l'ennui » (Aquin, 1965 : 23). L'intuition d'Aquin est juste, la tâche de l'artiste, ce « professionnel du malheur », comme il le définit, c'est de se « suicider partout sans relâche », devise du héros de *Prochain épisode*, c'est-à-dire s'arracher autant à la bienheureuse fixité d'une éternité illusoire qu'à l'ennuyeuse linéarité du temps historique ; c'est s'insérer dans la discontinuité du mouvement créateur. Mais le fait que le héros de *Prochain épisode* ne perçoive ce mouvement que dans le meurtre ou le suicide, que vivre dans le voisinage de la mort, pour lui, ne soit pas une condition de la connaissance, mais une recherche esthétique, un style, dit assez l'impasse de cette démarche. Le sacrifice de la beauté, du langage, des formes, qui maintiennent l'homme concret au-dessus de lui-même, dans une zone intermédiaire entre le réel et l'irréel, n'est pas chose facile et je ne suis pas sûr qu'une cause politique, même juste comme celle de l'indépendance, soit capable de le provoquer. Sortir du grand loisir, se retrouver sur le plancher des vaches avec « la dure réalité à êtreindre », sans renoncer à la lumière, devenir mortel sans se tuer, se taire sans devenir fou n'est pas chose facile, et c'est à cette œuvre, je crois, que Miron s'est consacré, avec ou

sans poème, avec ou sans le recours au subterfuge de la décolonisation.

En relisant son œuvre, en pensant à lui, je me demandais pourquoi cet être qui a vécu, comme moi, somme toute, une enfance heureuse, dans la lumière des Laurentides, hors du temps et même de l'histoire, dans une sorte d'unité entre lui et le monde, qui a connu, comme tous les enfants que la vie n'a pas précipités trop tôt dans le malheur, ce que Broch appelle la « transcendance immédiate » (1955 : 421), qui a vécu dans une sorte de métaphysique naturelle dans laquelle circulent librement, au point de se confondre, ici et là-bas, hier et aujourd'hui, pourquoi donc Miron, lui, a-t-il un jour renoncé à tout cela, pourquoi a-t-il pu écrire un jour « je ne veux plus avoir d'histoire avec la métaphysique, la littérature et autre genre d'activités similaires » (Miron, 1989 : 99) ? La réponse la plus fréquente que lui-même donnait à cette question est bien connue : la découverte de sa condition d'homme aliéné. Mais en 1949, avait-il déjà fait cette découverte lorsqu'il écrit : « Pour ma part, je n'ai jamais demandé de génie ; je ne veux même pas avoir de talent ! Mais accomplir mon travail d'homme : ce que la vie exige de nous chaque jour » (2004a : 15) ? Je pose ces questions pour comprendre la différence entre Miron et moi, pour comprendre pourquoi j'ai si longtemps eu du mal avec cette œuvre. Si Miron s'est détourné de la métaphysique, c'est qu'il a répondu très tôt à cette vocation de l'incarnation, qui n'était pas réductible au combat indépendantiste, qui ne lui avait pas été révélée par Sartre ou Memmi, mais par des épreuves qui m'ont été épargnées, à savoir la maladie et la pauvreté.

Cette maladie qui le rapproche d'Artaud (il y a des recouplements étonnants entre *L'ombilic des limbes* et *L'homme rapaillé*), il l'a définie ainsi : « Il se trouve que, n'ayant jamais pu transcender ce que je suis, la pensée n'est jamais parvenue chez moi à émerger de ma matière physiologique et psychique » (Miron, 1994 : 170). Et dans une lettre à Haeffely : « Je dois produire une énergie atomique pour parvenir au simple usage de la parole » (Miron, 1989 : 63). Quant à la pauvreté, avant que d'être

une vertu, sœur de l'humilité, elle est cette réalité qui bouffe toute la réalité de celui qui a peu ou rien à manger : « Il faut me croire, écrit-il à Haeffely, je n'ai pas d'autre chose à penser qu'à manger au moins un repas ». Si on ajoute à la pauvreté ou à la maladie un destin de mal-aimé, on a là réunies toutes les conditions pour que la littérature, la métaphysique et toute autre activité similaire, disparaissent ou s'incarnent dans un homme, retrouvent à travers lui ce que Miron appelle « le magma nébuleux ». On a là réunies toutes les conditions pour que l'art, dit Broch, « traverse les couches successives de la réalité vers les ténèbres à jamais inaccessibles, mais toujours pressenties, toujours connues, d'où le Moi est issu et vers lesquelles il retourne, régions ténébreuses du devenir du Moi et de l'extinction du Moi, entrée et sortie de l'âme » (1955 : 131). Toutes les conditions sont donc réunies pour que le désir de beauté dont se nourrissait la littérature, que le désir d'unité dont procédait le désir métaphysique échappe au mensonge et à la fixité des formes, ramène la pensée dans les roches, ramène le poète au sol, et même dans le sol. Mais encore faut-il que le poète, que l'homme dise oui à « ce retournement primordial et définitif, qui est, selon Broch, le retournement vers un royaume sans limite et sans connaissance, sans nom et sans langage, abattant pêle-mêle les séparations [...] en une confusion indiscernable où le réel et l'irréel, le vivant et le non-vivant, le significatif et l'horrible, sont accouplés en un même chaos impensé » (1955 : 122). Bref, il faut que le poète, s'il veut réintégrer le pays natal, disparaisse dans le sol natal ; pour que la métaphysique ne soit plus une fuite, mais la découverte de la lumière qui est au sein même de la terre, elle doit affronter « le noir analphabète » (Miron, 1994 : 66). Bref, il faut que le poète dise oui à sa naissance :

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

un homme reviendra
d'en dehors du monde (Miron, 74).

Mais voilà que je vais trop vite, que je bombarde Miron de citations de Broch, dans l'espoir de le tirer à mon tour de sa solitude, de cette solitude où l'a enfermé une lecture trop souvent exclusivement politique. Je dis à mon tour parce que je n'ai pas la prétention de découvrir l'enjeu véritable de l'expérience miro-nienne : Jacques Brault, Pierre Nepveu, Georges-André Vachon, pour n'en nommer que quelques-uns, ont bien vu que la parole, le silence et le rire de Miron sont les phases d'un processus d'incarnation ou de transmutation que Broch appelle « la mise à nu du divin », la découverte de « l'insondable divinité contenue dans l'univers » (1955 : 132), ce que Georges-André Vachon appelle « l'invention de la substance », c'est-à-dire la reconquête du pays natal qui ne peut se faire que par la seconde naissance : « Le pays ne peut naître sans moi, écrit Vachon, sans que d'abord je naisse. Ce soleil, ces étoiles tombées, que je les replace dans leur ciel. Mais que d'abord, plongeant dans le rien que je suis, épousant la nudité de la substance [...] je renaisse ». Au fond, je vais redire ici, en m'inspirant de Broch, ce que d'autres comme Vachon ont déjà dit beaucoup mieux que moi, mais que voulez-vous, c'est une autre caractéristique de l'homme sans pesanteur de découvrir la terre avec des années-lumière de retard et d'oublier constamment ce qu'il sait, de sorte qu'il a toujours la naïveté de croire que ce que l'on répète, personne ne l'a dit.

Dans *La mort de Virgile*, Broch raconte, en une longue méditation philosophique, le destin de Virgile, balisé non pas par les quatre saisons comme dans le roman paysan traditionnel, mais par les quatre éléments qui sont, comme on le sait, les personnages mêmes de la poésie : l'eau associée à l'arrivée, le feu à la descente, la terre à l'attente, l'éther au retour. Dès le départ, Broch expose l'argument philosophique qui lui permettra de lire non seulement le destin de Virgile, mais l'histoire de l'humanité, l'histoire même de la conscience humaine :

Plus grande que la terre est la lumière, plus grande que l'homme est la terre, et jamais l'homme ne pourra subsister, tant qu'il ne respirera pas la brise de sa patrie, qu'il ne regagnera pas son domicile terrestre, qu'il ne regagnera pas la lumière par le chemin terrestre, – accueillant la lumière sur la terre par le chemin terrestre, et accueilli par la lumière, par la médiation unique de la terre, de la terre qui devient lumière (1955 : 16-17).

La mort de Virgile, c'est d'abord l'histoire d'un paysan devenu poète qui vivra longtemps dans « l'angoisse nostalgique des mains paysannes qui ne devaient jamais plus saisir la charrue, ni la semence, et qui avait donc appris à saisir l'insaisissable » (1955 : 18). Cet insaisissable, comme par hasard, prendra la forme, si je peux m'exprimer ainsi, d'un mirage, « mirage de l'intemporel » (40), mirage d'une réalité qui échappe aux vicissitudes du temps, à ce qui passe, et nous pousse vers une fin qui contredit le souvenir toujours vif en nous, la présence bien vivante en nous d'un temps qui ne passe pas, d'un grand loisir dans lequel on se tient tout étonné. Cela procure au poète l'ivresse, la fébrilité qui l'élève un peu au-dessus de lui-même et lui promet déjà une sorte d'immortalité. Ce n'est plus alors tellement des champs ou des labours que le poète paysan s'éloigne que du temps même dans lequel il a été précipité : « Il suffisait alors au poète, écrit Broch, de retenir toutes ces expériences pour s'élever à cette grande mémoire qui évoque un présent sans fin acquérant la constance sans fin de l'enfance divine. Voilà l'illusion qu'il avait chérie et maintenant elle se montrait comme un puéril semblant de divinité, comme une indécente usurpation de divinité » (44).

Vous avez déjà noté la présence récurrente du mot divin ou divinité dans les citations de Broch : « La tâche du poète, dit Broch, est la mise à nu du divin, c'est-à-dire la découverte du secret de la réalité, le secret de la correspondance réciproque de la réalité du Moi et de la réalité du monde » (1955 : 13). Le poète, homme de connaissance, doit découvrir cette force, cette énergie

qui crée toute chose en circulant librement entre le haut et le bas. J'ignore si Broch ou Miron ont lu Teilhard de Chardin, mais Hubert Aquin dans « La fatigue culturelle du Canada français », pressentant sans doute le danger de sombrer dans le grand loisir, c'est-à-dire le danger d'une paix qui ne serait pas le dépassement ou la sublimation de la guerre, mais le refoulement de celle-ci, cite abondamment Teilhard, bien sûr d'abord à des fins politiques (« Il faut des nations pleinement conscientes pour une terre totale » : phrase de Teilhard mise en exergue de « La fatigue culturelle... »), mais aussi parce qu'il trouve chez Teilhard une vision renouvelée du christianisme ou, devrions-nous dire, la vision du christianisme tel qu'il n'a pas encore été vécu, à savoir une lecture littérale du verbe qui se fait chair, du dieu qui descend sur et dans la terre. Teilhard écrit dans *Hymne à l'univers* : « Pareil à ses matières translucides qu'un rayon enfermé peut illuminer en bloc, le Monde apparaît, pour le mystique chrétien, baigné d'une lumière interne qui en intensifie le relief, la structure et les profondeurs » (1961 : 94).

Voici deux textes de Miron qui font écho à la pensée de Teilhard : « J'ai tellement souffert. Je crois avoir franchi une limite. Dans l'âge de l'homme. Maintenant rien ne peut plus m'altérer en quoi que ce soit. Mon secret est or qui ne s'altère point, en dehors de toute portée de temps et de lieu. Trésor agissant. Propriété de corps glorieux. Maintenant je fais du cristal comme l'abeille du miel » (2004a : 19). Ou encore cette autre pensée de Miron :

La terre m'est à présent un grand désert désolé, noirci et charbonneux. J'avais donc cru me changer, ne plus croire à rien d'autre qu'à rien. Et je suis étonné, et immensément ému : je constate que je crois toujours en Dieu, que Dieu est la grande évidence de ce vide, de ma vie, et du monde courant. Je constate, je sens, je vois. Dieu est du solide. Sa présence crie sur toute la surface de la pierre nue (18).

Quand Miron écrit ces notes vers 1954, récemment publiées dans *Contre-Jour*, il était déjà dans la vérité virgilienne de la métaphysique qui ne se situe pas au-delà de la réalité physique, mais dans celle-ci, mais ce qu'il ignorait alors (et n'en est-il pas toujours ainsi puisque « nos découvertes se brisent mille fois avant de s'accomplir », comme le dit Virginia Woolf), c'est qu'il n'avait pas fini de descendre en soi et dans la terre, qu'il n'avait pas fini de souffrir, et que la limite qu'il croyait avoir franchie, il lui faudrait encore et encore la franchir. En tout cas, une chose est sûre, c'est qu'avec ou sans Teilhard, Miron sait déjà que la lumière est en dessous, ou plutôt que la lumière qui n'est pas rattachée à ce qui brille dans le souterrain est une illusion : « Et mes gestes, écrit-il, sont comme l'acharnement répété d'un désespoir foncier, proprement condamné au bas couloir, et seul d'une grande clarté de mica souterrain » (17). Cette clarté n'anticipe-t-elle pas la splendeur qu'il entrevoit dans l'un de ses derniers poèmes et qui le réconcilie avec les trous noirs de l'univers :

Parfois quelquefois, en quelque lieu
d'un paysage bouge une splendeur devant soi
qui repose là dans sa migration
et l'amertume d'être un homme se dissipe (Miron, 2003 : 63).

Mais, encore une fois, martien, homme sans pesanteur, ne va pas trop vite, sinon le terrien, l'archaïque Miron, avec raison, ne se reconnaîtra pas dans le récit que tu fais de son odyssée, de son agonie. Quelle limite Miron croit-il avoir franchie en 1954, porté par un mouvement qui le rend non pas immortel, mais inaltérable ? Dans la phrase citée, cette limite est le point où la douleur se change en une sorte de trésor, je dirais où la douleur se change en une sorte de joie, joie de découvrir sans doute « la correspondance réciproque du Moi et du monde », de la même manière que le mystique parfois trouve la lumière dans un surplus d'obscurité. Miron parle alors d'un point limite de la douleur qui lui fournit un passage entre le dedans et le dehors, entre ceci et cela. Avec ou sans le recours didactique à l'homme colonisé, Miron, pour

expliquer ou décrire l'aventure schizophrénique de sa conscience, ne cesse de revenir à cette frontière quasi infranchissable entre le haut et le bas, entre l'intérieur et l'extérieur. Dans la « Conférence de l'Estérel », on peut d'ailleurs lire : « on essaie de refaire l'unité du dedans et du dehors, de rendre l'homme adéquat à son réel » (2004b : 151). Toute sa vie d'homme et de poète, il va combattre, essayer d'abolir « CECI, qui sépare le dedans et le dehors en en faisant des univers opaques l'un à l'autre » (Miron, 1994 : 109). Cette cloison, est-il besoin de le dire, est constitutive de la conscience ; c'est la première perception consciente que l'homme a de sa réalité : être enfermé dans une caverne et se souvenir ou rêver d'une lumière dont on entrevoit parfois le reflet sur les parois. Quiconque n'a pas perçu ce mur, cette cloison, cette frontière, est soit un enfant, soit un innocent préservé par quelque grâce, mais pour combien de temps ? Voici comment Broch définit l'opposition du ceci et du cela : « Une cloche hermétiquement scellée isolait si nettement l'espace terrestre de l'espace supérieur qu'on ne pouvait rien sentir du souffle désiré des espaces sans limite et que sa soif d'air ne pouvait pas même être satisfaite » (1955 : 92). La tâche du poète sera d'abattre ce mur, de réunifier ces deux espaces, de dissiper « la couche de brume transparente qui est tendue entre le haut et le bas et qui, impénétrable à tout ce qui est terrestre, empêche le chant de la nostalgie terrestre de pénétrer dans les sphères infinies » (Broch, 418). Le premier mouvement du poète, je dirais le mouvement le plus naturel pour franchir cette paroi, c'est de se faire le plus immatériel possible, c'est de travailler à sa propre disparition par la beauté du chant. Virgile a cru, comme tous, que la beauté était le chemin qui relie le haut et le bas, que l'unité du moi et du monde pouvait s'accomplir dans le poème, que le symbole pouvait être la correspondance tant recherchée entre le Moi et le monde. C'est quand Virgile prend conscience de cette illusion qu'il veut brûler son œuvre (qu'il fait un Miron de lui-même) : « Le savoir de la beauté, c'est l'ignorance, sa connaissance, c'est la non connaissance, – un savoir qui n'est pas devancé par la pensée, une connaissance qui n'est pas débordée

par la réalité » (114). La beauté perçoit la cloison entre les deux mondes, la beauté perçoit ou devine le mouvement de l'un à l'autre, le jeu créateur entre le monde intérieur et le monde extérieur, mais elle l'arrête, le fige pour jouir d'une unité qui n'est encore qu'une vue de l'esprit, d'une unité qui serait le terme de la connaissance et nous mettrait enfin à l'abri de « cette vraie croissance, dit Broch, ce savoir croissant de l'homme qui prend conscience, sans être limité par la durée et libre de répétition se déploie dans le temps, déployant le temps en intemporel » (118). La beauté vise la fin de toute souffrance, veut mettre un terme à ce jeu cruel de la création, cruel aussi longtemps qu'on n'y consent pas, qu'on ne s'y donne pas, jeu qui nous écartèle, nous crucifie entre l'obscurité et la lumière, entre le temps et l'éternité. Miron aura connu, lui aussi, brièvement, cette ivresse poétique, il écrit des poèmes faussement valéryens, mallarméens, mais ce que le Virgile de Broch n'a connu qu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire « le Moi dégrisé, dit Broch, la pauvreté », Miron l'a vécu tout de suite, très tôt il a su que la tâche de la poésie n'était pas la beauté, mais la connaissance : « Connaître, au contraire, c'est émerger de l'abîme, émerger humblement de la condition humaine la plus humble, pour retrouver une humilité nouvelle, c'est remettre en place la réalité, en la tirant de l'abîme où il faut qu'elle soit précipitée pour être réenfantée » (325). Bref, Miron l'enchanteur n'a pas eu une longue carrière, Miron, « un homme simple avec des mots qui peinent » (1994 : 60) s'est épuisé toute sa vie à répéter à tous ceux qui voulaient le faire écrire davantage ce que Virgile dit sur son lit de mort à son ami Auguste : « Ô Auguste, le scribe ne vit pas ; en revanche le rédempteur vit plus fortement que tous, car c'est sa vie qui est l'acte de sa connaissance, sa vie et sa mort » (Broch, 1955 : 35). Je reviendrai tout à l'heure sur ce qu'est le rédempteur, sur ce qui permet au poète de passer de scribe ou d'enchanteur à rédempteur.

Ceci dit, le sacrifice de la beauté et, avec elle, le sacrifice même du langage, ne se fait pas sans souffrance (même pour un poète québécois ou pour un poète qui a eu très tôt la révélation de sa vocation de pauvre). Je dirais même que ce sacrifice est

d'autant plus difficile que la beauté dont il se détourne n'a pas été épuisée, car alors le poète peut toujours se dire que c'est lui qui n'était pas à la hauteur, que s'il avait réussi à l'asseoir sur ses genoux, la beauté aurait peut-être donné autre chose que cette jouissance fictive de l'unité (« une jouissance de fictive infinité terrestre », dit Broch). Bref, je pense parfois qu'il est plus facile pour un Rimbaud de renoncer à la poésie, qu'il est plus facile de tomber de haut, plus facile de se taire après avoir eu du génie, non seulement parce que la tentation de s'élever à nouveau par le chant au-dessus de soi est moins grande, mais surtout parce que la chute s'arrête plus tôt, que le sacrifice se croit accompli une fois la beauté sacrifiée. Au contraire, la chute du poète, qui n'a pas vraiment quitté le sol, ne fait que commencer lorsqu'il se tait, le « noir analphabète » va le reprendre d'autant plus violemment que le langage ne lui avait été qu'un abri de fortune. Quand on a à peine quitté le sol, on tombe de moins haut, mais on tombe plus longtemps ! Sans compter que le poète risque alors de trahir deux fois « l'intelligence des pères », une première fois en troquant la charrue pour le stylo, une seconde fois en troquant le stylo non pas pour le sol, pour les champs retrouvés, mais pour une sorte de « magma nébuleux ». Les pères paysans pardonnent facilement aux fils poètes de les trahir, par fierté paysanne (Mon fils écrit des livres, vous savez), mais surtout par une sorte d'intuition que la terre n'est pas aussi muette ou lourde qu'elle en a l'air et que même le cheval de trait, parfois, dans les labours, dresse l'oreille pour saisir la lumière du matin. Je paraphrase ainsi bien sûr le beau poème « Paris ». Les paysans pères de poète comprennent bien que leur fils abandonne la charrue « [p]our dire et donner voix au muet » (Miron, 1994 : 116), mais que le fils renonce aussi à cette autre charrue qu'est le langage, cela leur est plus difficile à comprendre, à accepter. Quoi qu'il en soit, le poète qui renonce à la beauté ne retombe pas sur le plancher des vaches, le plancher des vaches, le pays natal, ne peuvent plus arrêter sa chute, il est entraîné par « le poids de ta naissance » (30) jusqu'au fond de notre enfer », dit le poète quand il veut freiner sa chute en l'attachant au sort du peuple colonisé, jusqu'au fond

de lui-même, là où il se confond avec « les marées végétales et solaires d'un printemps » (113). Faire l'expérience « d'une poésie hors du langage », « explorer le domaine de la non poésie », c'est « la pire des descentes, dit Miron, non pas en enfer, mais dans les limbes » (2004a : 27). C'est de là que surgit le rire de Miron. Que raconte ce rire ? Il raconte ce que voit, ressent le poète quand a lieu « le retournement primordial et définitif » vers le monde de la pré-création où, dit Broch, « le réel et l'irréel le vivant et le non vivant, le significatif et l'horrible sont accouplés en un même chaos impensé » (1955 : 122). Pas étonnant qu'à cette profondeur le rire soit le seul langage, selon Broch, que le poète ne communique plus vraiment avec ses semblables, que l'amour soit quasi impossible, qu'écrire ne l'intéresse plus, que le malentendu avec ses contemporains qui attendent de lui une épopée fondatrice soit total (un peu comme Saint-Denis Garneau avec ses amis de *La Relève*) car, comme le dit Broch de Virgile et comme on pourrait le dire de Miron, « il était mort lui-même s'étant lui-même éteint dans la pré-mort du monde incréé » (141).

La limite a été franchie, il n'y a plus de cloison, de plafond qui sépare « l'espace terrestre de l'espace supérieur », il n'y a plus non plus cette zone intermédiaire créée par la beauté, par le symbole, mais l'unité n'est pas atteinte pour autant. C'est plutôt au chaos et à la confusion que le poète est alors livré, et s'il éclate d'un grand rire, c'est qu'il assiste à une sorte de farce, de caricature de l'unité qu'il poursuivait, caricature de la réunification anticipée de l'intérieur et de l'extérieur qui aurait créé ce nouveau monde auquel Miron rêvait : « une histoire et un temps qui seront nôtres / comme après le rêve quand le rêve est réalité » (1994 : 82). Au lieu de cette nouvelle réalité, Virgile et Miron doivent supporter de voir « fortuitement entrelacés [...] les troupeaux de Dieu, troupeaux d'hommes, troupeaux d'étoiles » « comme s'il n'y avait jamais eu ce serment de la création, le serment par lequel le Dieu et l'homme se sont mutuellement engagés ; engagés à la connaissance et l'ordre, créateurs de réel »

(Broch, 1955 : 122). Miron décrit ainsi cette descente dans les limbes de l'incrédé :

Ce n'est pas ma vie, c'est la vie qui fait irruption en moi. La grande bourrasque de la vie qui s'engouffre en moi, dans mon corps, et qui déluge dans mes bras, mes jambes, mon sexe. Cela est difficile à supporter. Ces espèces de volcans vitaux qui me secouent ainsi plusieurs fois par mois laissent toujours des traces et des objets nouveaux ; je marche en moi comme sur une nouvelle planète... Tout est toujours à recommencer : me reconnaître et réaménager (2004a : 26).

Ainsi, on le voit, le sacrifice de la beauté et du langage n'était que le prélude à un autre sacrifice, celui par lequel l'homme pour « dire oui à sa naissance » doit lui-même s'offrir au jeu de la création (« échange éternel entre l'acte divin et l'acte humain », écrit Broch (1995 : 201)), jeu par lequel la terre aspire à la lumière et n'y parvient qu'en y renonçant ou plutôt qu'en l'accueillant au plus profond d'elle-même, là où « la terre devient lumière », jeu par lequel « l'inaccessible se transmue lui-même en accessible » (201). La grande question, bien sûr, c'est comment passer du monde incrédé, de cette « facétie de la réunion brutale des sphères » (121), à ce que Broch et Miron appellent « le pays natal », là où enfin l'intérieur et l'extérieur, sans se confondre, créent une seule réalité indivise. Comment faire en sorte que la pensée, pour répondre à l'appel de la pauvreté (« la pauvreté natale de ma pensée rocheuse »), que la pensée réduite à n'être « qu'une grande clarté de mica souterrain. Belle à force de brûler, mais tellement inhumaine. La clarté qui pèse sur les paupières de toute chose » (Miron, 2004a : 17), comment faire en sorte que cette pensée ainsi enracinée puisse à nouveau s'élever jusqu'à la lumière qui nourrissait le souterrain et devenir cette lumière ? Comment l'homme qui a tant souffert peut-il « faire du cristal comme une abeille du miel ». D'abord en étant fidèle à son rêve d'unité, à son rêve d'un pays natal même lorsqu'il est

plongé dans le « magma nébuleux », en étant fidèle à ce qu'il appelle « sa brave folie grimpante », fidèle à l'idée :

Une idée, ça vrille et pousse
l'idée du champ dans l'épi de blé
au cœur des feuilles l'idée de l'arbre
qui va faire une forêt
et même, même
forcenée l'idée du chiendent

c'est dans l'homme tenu
sa tourmente aiguisée
sa brave folie grimpante
à hue, et à dia

Non, ça ne déracine pas (Miron, 1994 : 83).

Toute image mironienne, l'image de l'arbre ou du cristal, travaille à réconcilier le dedans et le dehors, travaille à créer « l'espace intérieur du monde » de Rilke, cette seconde immensité dont parle Broch : « La pensée devint une seconde immensité, contenant la première et contenue par elle, devint la loi qui préside au développement du cristal » (1955 : 193). Si la fidélité au rêve est l'entêtement de la terre à devenir lumière, est la condition même du retour au « pays natal », qu'est-ce qui rend cette fidélité possible ? Comment faire en sorte que la mort soit un « pays possible » :

aujourd'hui debout droit
demain couché brisé
je mourrai d'avoir été le même
je serai une ligne à même la terre
n'ayant plus d'ombre
ô mort
pays possible (Miron, 1994 : 28)

Percevoir le jeu de la création et y consentir, se livrer aux cycles perpétuels d'évolution et d'involution et y survivre, tout

cela ne peut être supportable, et peut-être même ne peut être perçu, que par le cœur, car la loi qui préside au déroulement de l'existence, c'est la loi du cœur, ainsi définie par Broch : « bien au-dessus de la loi de la beauté, bien au-dessus de la loi de l'artiste, il y a la loi de la réalité, il y a sagesse divine de Platon – Éros au centre du déroulement de l'existence, il y a la loi du cœur, et malheur à un monde qui a oublié cette réalité dernière » (1955 : 231). Dire oui à la vie, se donner en pâture à la terre, se faire semence de lumière, cela se fait tout seul, je dirais, inconsciemment, donc de façon incomplète, impure, quand nous aimons et que nous sommes aimés. C'est quand le mal-aimé continue d'aimer qu'il découvre la loi du cœur, que l'amour devient création, action : « Le retour au pays natal (« pays où l'on naît », dit Miron, mais aussi pays « où l'on peut s'épanouir » (1994 : 74)) ne peut se faire que par « l'action, qui est amour, car seule l'action secourable, l'action au service d'autrui, l'action qui confère un nom et remplit la forme vide du destin est plus forte que le destin » (1955 : 201), écrit Broch. L'amour et le militant sont, on le sait, indissociables dans l'œuvre de Miron, mais on n'a peut-être pas assez souligné que cet amour militant embrasse non seulement le pays et la femme, mais qu'à travers eux c'est la connaissance de la réalité qui est poursuivie, de cette réalité qui se déploie de chaque côté de la mort, de chaque côté de la cloison qui sépare l'espace terrestre de l'espace supérieur :

si j'étais mort avant de te connaître
 ma vie n'aurait jamais été que fil rompu
 pour la mémoire et pour la trace
 je n'aurais rien su de mon corps d'après la mort
 ni des grands fonds de la durée
 rien de la tendresse au long cours de tes gestes
 cette vie notre éternité qui traverse la mort
 et je n'en finis pas d'écouter les mondes
 au long de tes hanches... (1994 : 95).

On n'a peut-être pas assez souligné l'exigence métaphysique de Miron, on n'a peut-être pas assez entendu dans ses poèmes « le chant des sphères porté par l'écho de la plus profonde opacité terrestre » (Broch, 1955 : 423). Je dis « on », mais peut-être étais-je le seul à ne pas l'avoir entendu dans cette œuvre, trop occupé que j'étais à écrire des romans métaphysiques, à vivre tout étonné dans le grand loisir qui est une sorte d'éternité dont on n'a pas payé le prix, qui n'a pas encore traversé la mort.

Au fond, Miron ne me reprochait pas tant d'écrire des romans métaphysiques que de ne pas entendre la voix qui patiemment fissurait les pierres, de ne pas avoir vu que la lumière dans laquelle je baignais, je la devais non seulement à la grâce d'être né en quelque sorte hors du temps, d'avoir été épargné, mais aussi au labeur du poète qui l'a extraite de la nuit, de l'ignorance, de la pauvreté. De ne pas avoir vu, quoi, que les faiblesses et les insuffisances mêmes de sa poésie, que le mal écrire était un mal nécessaire. Comme l'écrit Broch : « Celui qui ne comprend pas les défauts évidents ne comprend rien à la splendeur cachée du poème » (1955 : 289). Je perçois maintenant, avec un immense retard, ce que je dois à « la pauvreté anthropos », à cette « pauvre poésie en images de pauvres ». Je commence à voir que cette « lumière dans la gangue d'ignorance, lumière emmaillotée de crépuscule » est « l'inusable espoir des pauvres ».

Si nous nous rejoignons enfin, lui, le terrien et l'archaïque, moi, le martien sans pesanteur, c'est que sans doute mes romans alourdis par le temps et la peine se font de moins en moins métaphysiques et que ses derniers poèmes, à lui, portés par l'amour et la découverte imminente de ce pays possible qu'est la mort, ont commencé de s'alléger, et redécouvrent que l'âme est une ronde et la terre un jardin :

comme avant que grondent
les chiens de ton destin
l'âme était une ronde
et la terre un jardin (Miron, 2003 : 80).

MIRON ET LA MÉTAPHYSIQUE

En tout cas, j'aime imaginer que nous nous croisons ainsi sur l'axe métaphysique qui va de haut en bas et de bas en haut, lui y montant, moi y descendant, comme deux ouvriers qui changent de « *shift* » (traduction : de « quart ») sur ce chantier où l'on travaille jour et nuit à bien rattacher la lumière à la terre. « Salut Gaston ! Y paraît que tu écris maintenant des poèmes métaphysiques ? C'est Marie-Andrée qui m'a dit que tu qualifiais ainsi tes derniers poèmes. Je suis bien d'accord avec toi, je dirais même qu'ils l'ont toujours été sans que tu le saches ».

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1965), *Prochain épisode*, Paris, Cercle du livre de France.
- BROCH, Hermann (1955), *La mort de Virgile*, Paris, Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2004a), « Poussières de mots. Notes inédites », notes rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre jour*, n°5 (hiver), p. 9-28.
- MIRON, Gaston (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (1961), *Hymne de l'univers*, Paris, Seuil.
- VADEBONCŒUR, Pierre (1970), *La dernière heure et la première*, Montréal, l'Hexagone/Parti pris.

L'HISTOIRE, L'ÉTERNITÉ, L'INSTANT
ET LEURS ADVERBES

François Hébert

Université de Montréal

« Il est temps qu'il soit temps », écrit Paul Celan dans l'avant-dernier vers de son poème « Corona », puis il conclut, et sans doute faut-il articuler fermement et nettement les trois mots-syllabes de la fin : « Il est temps ». Dans ce vers et syntagme laconique, « *es ist Zeit* », si simple en apparence, mais que l'on peut comprendre de cent façons, selon que la voix qui le profère se fait cassante ou plaintive par exemple, selon que l'oreille réelle ou intérieure l'entend d'une manière ou d'une autre, dans cette proposition domine le verbe *être*, monument en soi, étatique, solide dans son sens et renforcé par le contrefort grammatical de l'indicatif présent et par le sens sous-jacent d'un impératif, impérieux essentiellement en même temps que désirant et velléitaire sur les bords. Ô temps, je t'en prie, ressaisis-toi et sois à l'heure ! Bien entendu, le verbe *être* jure assez, dans la proposition, avec le temps même, c'est-à-dire la chose qui file et qui fait filer toute chose, le fil dans la main de la Parque, sinon la main même de la divinité.

Sans revenir, puisque j'ai à parler de Gaston Miron, à ce dont le poème de Celan parle, par exemple à l'idée de faire fleurir la pierre, pour ne garder que cet élément de la problématique ou de la rêverie, je dirai que cette adresse, cette injonction au temps,

il est temps qu'il soit temps, programme ou vœu pieux, objurgation ou supplique, tautologie certes amusée et sans doute plus qu'un brin désabusée, mais intempestive, défiante et vaine pourtant, m'a frappé par son côté insolite, crâneur, enfantin comme la baguette d'une fée de conte inachevé, absurde, baguette sans pouvoir et comme brandie dans un ciel vide, et par son côté si vrai à la fois, humain, vibrant et touchant.

On décèle diverses nuances dans l'impatience de Celan. En vrac : qu'est-ce qu'il fabrique donc, le temps, à cette heure ? Ô temps, vas-y, fais ton œuvre. Qu'attends-tu pour obtempérer ? On est à bout, une limite est atteinte. Qu'à cela ne tienne, changeons de temps ! Que le temps qui stagne cède sa place à un nouveau temps, plus faste ! Mais bon, rien n'arrive et le fleuve n'en finit pas de suivre son vieux cours. On est sidéré. Ô temps, tu temporises ou quoi ? Tu nous prends pour qui, pour quoi ? Tu crois qu'on va laisser durer ça ?

Ça, quoi ça au juste ? Cela, c'est la dure réalité de l'histoire, l'irréversible cours du temps des hommes, eau du temps, flèche, feu ou vent, avec une circonstance sérieusement aggravante dans le cas de Celan : l'épouvantable épreuve des camps de concentration où les parents du poète sont morts. Fallait-il que cela arrive ? Accepter cela ? Que faire de tout cela maintenant que c'est arrivé ? Comment s'en souvenir, comment ne pas le faire ? Comment oublier cela, comment continuer à vivre... J'accepte, si je n'ai pas le choix. Mais si j'ai le choix, je n'accepte pas. La tergiversation, le déchirement persisteront chez Celan, toujours sur le qui-vive, la corde raide, le fil de la Parque. Jamais en tout cas l'appel d'un autre temps, d'un temps neuf ou rénové, ou même le simple passage du temps comme une page que l'on tourne humblement, ne saurait gommer l'existence mystérieuse du temps passé avec ses horreurs, constellé d'étoiles jaunes, un passé qui n'arrive pas à passer, si on peut dire. Par un tel passé, le futur est gâché d'avance. Chez Celan, c'est comme si le temps s'était arrêté à un moment donné, ou ne fonctionnait pas comme il le devrait, et qu'il fallait, comme on dit, remettre les pendules à l'heure. À la bonne heure, l'heure de vérité, l'heure de la

reddition des comptes, l'heure du jugement. Jugement qui n'est ni le jugement dernier des chrétiens ni le jugement de Nuremberg, mais une sorte de compensation intérieure ou de pardon dans l'âme. Une paix au-dedans de soi, avec soi, à mi-chemin entre révolte et résignation, ou plus haute. Vienne le temps de ce temps-là, semble souhaiter le poète, dont les seuls moyens, malaisés, pour dire des choses qui ne se conçoivent pas très clairement, sont ceux de la langue, allemande en l'occurrence, et de la rhétorique certes, mais la plus dépouillée qui soit, usant des figures les moins figuratives qui soient et d'une syntaxe minimale, syncopée souvent, triturée jusqu'au spasme, jusqu'à l'autopsie des cordes vocales. Lisons jusqu'à la lie notre petite phrase. Dans *il est temps*, le sujet « il » est impersonnel et personne, ni Dieu ni rien, ne tient les ficelles du temps ; le prédicat, ce fameux *temps*, n'est que du vent, parole en l'air, l'air du temps si l'on veut ; et le pauvre verbe *être* ne s'accroche plus à rien dans un tel courant d'air.

Ainsi l'écart entre les attentes du poète et la réalité du temps se creuse au point que la poésie n'a plus pour se soutenir que la braise qui couve peut-être encore dans les cendres, n'a plus que le souvenir de cette braise, s'essouffle et n'a plus guère que l'idée du souffle qu'il faudrait, qui manque pour réanimer le feu, n'a plus que les mots de la langue pour essayer de soutenir un tel idéal ou souvenir, lequel s'efface de jour en jour et à l'instant même, s'en va en fumée. Aussi bien, s'il est temps qu'il soit temps, qu'au moins le souffle de la langue du poème, en un ultime recours, nous souffle cela même, voire l'efface, cet effacement de l'être, de l'être en tant que sujet, de l'être en tant que verbe, de l'être en tant qu'attribut, substance, complément, circonstance ou autre.

On trouve une expression analogue à celle de Celan dans un poème de Miron au titre bizarre, bancal, linguistiquement tricoté serré, « Retour à nulle part », au point que le typographe et moi-même nous sommes trompés quand le poème fut publié dans la revue *Liberté* : l'on écrivit « Retour *de* nulle part ». Il faut se méfier des poètes capables de solécismes. Le titre triche avec la

langue : en effet, on peut bien *venir* de nulle part, mais on ne peut *aller* là, à nulle part. Si on peut en venir, sans doute peut-on y revenir, pour être logique, mais on y perdra sa langue en chemin. La poésie de Miron, mise au pied du mur, c'est de la langue aux prises avec la langue. Voilà son grand amour et c'est un combat farouche. Le poème en question est de la série de ceux qui présentent le plus de difficultés dans l'expression, le sens se cherchant *avec* les mots et leurs jointures, se cherchant *parmi* les mots et *contre* eux souvent. Il n'est pas dédié par hasard à Luc Perrier, l'auteur de deux recueils dont les titres sont placés sous le signe du temps : *Des jours et des jours*, et *Du temps que j'aime*. Je ferai encore abstraction du contexte immédiat du poème de Miron, où il est notamment question d'un « peuple qui n'en finit plus de ne pas naître », question aussi de démêlés avec le corps, avec l'âme, avec la langue, mais avec le temps surtout, avec les jours du temps qui sont ce qu'ils sont, dit Miron, s'empilent et s'additionnent les uns aux autres ou bien, en s'écoulant un à un, se soustraient de l'incalculable somme. L'arithmétique est incertaine, mais le temps fait quand même son œuvre. Quelle marge de manœuvre le temps laisse-t-il à la poésie ?

L'expression qui me rappelle Celan est pareillement sortie dans une double négation, du genre de celles dont raffolent et se nourrissent certains philosophes et logiciens, ou des adeptes de la théologie négative, ou encore ces mystiques fêrus d'indicible et qui n'ont d'autre plaisir que de le dire, cet indicible, ou d'autre douleur, puisque forcément ils n'y arrivent pas. Miron clame : « ça ne pourra pas toujours ne pas arriver ». Même impatience et tension que chez Celan, à peu de choses près, ou même patience et fermeté si l'on veut : *il est temps qu'il soit temps*. Miron nie le temps qui le nie, et qui s'éternise, en annonçant un autre temps qui tranchera avec ce temps-ci, un temps d'événements où les choses se précipiteront : on ne sera pas toujours dans un temps qui ne sera jamais que de l'attente, dans un temps où rien ne se passera. Avec la nuance, de la part de Miron, d'un désir d'action, et non de pardon comme chez Celan, et d'un certain report dans l'avenir. Il y a encore un peu de place pour un peu de temps, une

certaine temporisation. Mais on est affirmatif et le désir culmine, comme chez Celan : le délai ne pourra pas être prolongé indéfiniment, le jour J reporté *sine die*. Si on est résigné, c'est avec les poings fermés, la mâchoire serrée. On est incrédule tout à la fois devant ce qui arrive et devant ce qui n'arrive pas véritablement à arriver, mais on est soulevé par une foi, confiance ou espérance. « Vienne le temps dont on s'éprenne », disait Rimbaud. Quelque temps viendra, approche, en tout cas nous le voulons, croyons. L'on prophétise, fût-ce dans le désert de la formule blanche où l'on admoneste le temps même. Ou bien l'on éprouve une sorte de nostalgie, non pas du passé en tant que tel, historique, non pas de l'advenu dans un temps linéaire, non, mais on a quelque chose comme le pressentiment ou la réminiscence d'un hyper-temps en quelque sorte métaphysique ou de nature religieuse : un tel temps idéal re-viendra, raisonne-t-on, croit-on, espère-t-on, car l'éternité est derrière nous, chez Miron. Pas demain, ni du reste hier, à proprement parler, c'est-à-dire en termes chronologiques. Ni dans le ciel des religions instituées ou dans la clarté d'une quelconque rationalité. Elle a déjà eu lieu, l'éternité, étrangeté, quelque part, autre part, comme marginalement, dans quelque obscure partie du vaste conglomérat du temps, lieu imaginaire lointain et comme toujours s'éloignant vers les confins, ou recherché dans l'intimité la plus intime, via des images fortement contrastées, schizomorphes, telles le noir à l'intérieur de la neige ou la tache blanche d'une queue de chevreuil entrevue dans une forêt par définition obscure.

Ce lieu reculé, recherché mais sans cesse repoussé, dans la direction à géométrie variable, duquel pointerait le titre d'un autre poème, qui forme une suite adverbiale, « Après et plus tard », n'est pas sans rappeler une tentative similaire de Celan, pour situer le temps et pour s'y orienter, quand il parle du *nord de l'avenir*, en s'aidant d'un point cardinal pour spatialiser le temps. Quel lieu pourrait-il donc occuper, le temps ? Maints adverbes chez Miron pointent dans son insaisissable direction. « Après et plus tard », peut-être par bravade contre Verlaine et son célèbre *Jadis et naguère*, cela tranche dans le temps, cela fait

pli, forme une ligne brisée, stratifiée ou clive l'avenir. La conjonction *et* ne coordonne plus que très malaisément les instants du continuum interrompu.

Miron poursuit son espèce de prophétie sous la forme d'une tautologie et d'une énigme : « nous entrerons là où nous sommes déjà ». Déjà ? Mais depuis quand au juste ? Et où ça ? Mais ici-même, voyons. Autant dire que nous n'y sommes pas, au départ. Or nous y serions pourtant ! Même et surtout le présent n'est pas assuré : nous en sommes absents. Il faudrait y être. C'est moins le lieu, pays ou maison, qui est en cause, que le maintien, le séjour à assurer, l'acte de séjourner. Or le lieu n'est jamais que lieu de passage, un non-lieu en définitive. Si l'être ne coïncide pas avec soi-même, est à la lettre aliéné, c'est à cause du temps : on est essentiellement dépassé par la situation, qui évolue de seconde en seconde. Toute situation est par définition critique et cette critique est le poème. L'aliénation sociale est secondaire à cet égard. Nous n'habitons pas plus le monde que les jambes d'un marcheur ne sont la destination du marcheur.

Je ne sache pas que Miron ait assidûment fréquenté l'œuvre de Celan, qui se suicide, par hasard, l'année de la parution de *L'homme rapaillé*. Marie-Andrée Beaudet ne se souvient d'aucune allusion de Miron au poète, et on ne trouve aucun livre de lui dans sa bibliothèque personnelle. Or il me paraît improbable qu'il n'en ait jamais entendu parler ou qu'il n'en ait pas eu une certaine connaissance, indirecte par des passeurs comme Michel Deguy ou directe par la lecture de tel ou tel poème. Il y a d'étonnantes coïncidences ponctuelles. Lisez côte à côte, par exemple, les deux derniers poèmes d'*Atemkristall*, « *Wortaufschüttung* » et « *Weggebeizt* », dans la version du 30 décembre 1963, et les deux derniers de la troisième section des *Courtepointes*, « Félicité » et « Le vieil Ossian ». Outre le fait, plus général, que les deux poètes écrivent durant les mêmes années, leurs œuvres s'achèvent en s'effilochant en pièces difficiles, souvent autobiographiques, hachées et énigmatiques. Bien entendu, il ne s'agit pas de gommer les différences, par exemple entre le souffle noir et sarcastiquement guilleret de la « Fugue de la mort » de Celan,

qui s'appuie, si l'on peut dire, sur la fumée des fours d'Auschwitz, et d'en venir à le confondre, ce souffle, avec les trépignements de Miron et les exorcismes de son *Damned Canuck* alternativement tendre et tonitruant, et déboulant parmi son peuple avec sa lignée, avec un grand-père vivant dans ce qu'il appelle « le noir analphabète », contre quoi se lèvera, le cas échéant, la lumière du poème, et avec un père surpris en larmes le jour de la capitulation de la France en 1940. Larmes généalogiques, larmes politiques, larmes historiques. Les larmes de l'aïeul et du géniteur deviendront la semence poétique.

C'est principalement, je dirais, dans un certain rapport à la langue et au temps, que les poèmes de Celan et de Miron entrent en résonance, résonance qu'il faut évidemment se garder de thématiser trop fortement, résonance paradoxale dans la mesure où l'enjeu, dans les deux cas, demeure celui de la seule expérience personnelle, de l'irréductible et de l'inexprimable unicité, singularité, clôture ou volatilité d'un destin. S'il y a quelque chose d'universel dans le poème, cela doit être arraché à ce que Miron appelle « le non-poème », et Celan, « *Mein-gedicht, das Genicht* », « mon Rien-poème ». L'universel pourrait advenir à condition de défendre l'unicité du poème contre l'univers (matériel, social, temporel, etc.), mais aussi de lui faire subir l'épreuve de l'univers, de tester le poème, de le contrer au besoin.

L'épreuve du temps surtout. L'essentiel du poème est dans son présent, sa présence, dans sa voix, son timbre, dans son unique occurrence. Dans son oralité, dirai-je, dans son historicité. L'univers n'ayant pas lieu deux fois, il revient au poème d'affronter cela, d'y répondre par son rythme et d'en répondre. Or l'écriture, cette idole, est trompeuse, qui n'est jamais que le résidu ou l'amorce du poème, lequel poème réside ou ondoie seulement dans la parole, y flue et fluctue, laquelle parole n'a jamais lieu que dans la lecture et l'audition, fussent-elles intérieures, silencieuses. Laquelle parole n'a lieu que dans le temps, lequel n'a aucun lieu assignable, sinon dans les fictions du temps que nous nous donnons et nommons *histoire*, au singulier, ou *histoires*, au pluriel. Ainsi donnons-nous au temps quelque

réalité, plus tangible que l'espèce de brume dans laquelle il laisse celui qui veut le penser, s'y orienter. Les réalisations que sont de telles fictions, ces inventions, ces constructions, ces ponts, ces systèmes de défense, ces romans, ces projections, sans les contenir, ouvrent sur « les régions obscures de l'âge » dont Miron parle et où il s'aventure dans son poème « Padoue », auquel j'arrive dans un petit moment. *Histoire* vient, avec des mots tels *destin*, *stance* et *extase*, de la racine « *sta* », « se tenir debout ». *Histoire*, ce mot fait l'homme dans toutes ses acceptions. *L'homme*, ce mot. Les mots aussi font l'homme, dans une certaine mesure. N'est-ce pas la tâche de la poésie, que de prendre cette mesure ?

Le temps, nous dit Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*, n'est pas l'histoire, ou l'historicité définie dogmatiquement, culturellement ou idéologiquement, mais cela qui la permet, conditionne, campe, cela qui en module les discours, la chronologie, les commémorations. Toujours un mythe précède l'histoire, non pas tant dans la durée qu'intrinsèquement, de même qu'un enfant sommeille en chaque adulte. Au terme de son survol des mythes du temps dans la tradition occidentale, Agamben soutient que l'expérience contemporaine du temps est marquée par la scission entre éternité et temps linéaire continu, et que l'instant est le point de jonction et de séparation des deux instances du temps. Nous pouvons avoir une vision de l'histoire qui soit linéaire, vide et bêtement diachronique, pointant vers l'infini devant et derrière, et fonçant comme un train d'une gare judéo-chrétienne à l'autre, de la Genèse vers l'Apocalypse. Ou alors nous pouvons avoir une vision de l'histoire comme plénitude, plaisir, comme « mutation qualitative du temps » (Agamben, [1978] 2002 : 186). En général, bien sûr ces deux visions se chevauchent, contredisent, contaminent.

Le poème « Padoue » (Miron, 2003 : 56) relate un tel émoi et nous le fait revivre. Il est adressé à une certaine Rossana Carrer, que personne ne connaît. Ni ne doit connaître sans doute. Pour épaissir le mystère. Ou pour mieux faire ressortir, des ténèbres de l'errance, la lumière d'une rencontre, le frisson d'une

excitation, l'éblouissement. Puis l'éteindre. Pour conférer à la dame un attrait que Pascal Quignard, dans ses *Sordidissimes*, nomme *luisance*. « Cette excitation, explique-t-il, qui s'ajoute à l'instant abolit dans l'âme non pas le temps mais la mesure du temps. » (2005 : 14) Miron la vouvoie, cette ancienne compagne d'un jour à Padoue, femme dont le corps, comme chez Dante, est au premier chef, et en dernière instance, un nom, comme Béatrice était littéralement la béatitude incarnée. J'ouvre une petite parenthèse kabbalistique : il y a une rose dans le nom de *Rossana*, et il y a la grâce, d'où le prénom *Anne* vient, via l'hébreu. Quel rôle aura joué son beau prénom dans le charme qu'elle exerce sur le poète ? Il n'est cependant pas nécessairement pertinent de lire le patronyme *Carrer* dans une telle optique. Car la dame de Miron a par ailleurs un corps, des yeux et des bras, des jambes. Et de la mémoire, éventuellement. Il la révère, est courtois dans sa déclaration d'amour, chevaleresque. Il la soutiendra dans l'épreuve, dans l'aventure, dans l'exploit, fût-il anodin, celui de traverser la rue. Chevaleresque, il l'aura protégée contre les voitures, voire contre la pluie, un jour, à Padoue.

Si ce n'est à Trévise. Ou Treviso ? Ou à Milan ou encore à Venise, si on se fie à une version manuscrite antérieure. Peu importe la ville sans doute, pourvu que l'on soit ailleurs, loin, et pourquoi pas en Italie, pays de rêve, de villes mythiques, d'art et d'histoire et de religion, de lunes de miel et de lumière. Il s'y mêlera ainsi « de l'étrangeté » (2001 : 166), comme dit Henri Meschonnic à propos du mont Garizim que Dieu donne aux Hébreux comme destination. Le poème semble en effet faire une montagne du fait de traverser la rue. À l'étranger comme dans l'exotisme, tout est autre : le réel se métaphorise. Ajoutons que Miron hésite sur la manière de transcrire le nom du lieu : sera-ce *Padova* ou *Padoue* ? À vrai dire, dans un cas comme dans l'autre, ce serait rater la cible, qui est mobile : les lieux n'ont pas de nom, n'étant pas plus stables que les plaques tectoniques, que le vent et les cours d'eau qui tour à tour les structurent et les défigurent. Les lointains de Miron sont tout l'espace, même voisin,

et ne sauraient être atteints. L'espace est proprement une instabilité native. Tout lieu signale une distance, en résulte et y reconduit. On est toujours loin d'être quelque part. Loin d'être, tout court. L'exotisme mironien est une philosophie de la désorientation, une sorte d'absentéisme existentialiste. Et pour rendre l'intrigue un peu plus intrigante encore, précisons que c'est en français que Miron traverse la rue à *Padoue*, au vers 11, mais que c'est en italien, au vers 12, qu'à *Treviso* il chante la pomme à sa dame. Change-t-il donc de ville et de langue comme de chemise ? Est-ce la confusion mentale, ou une distraction ? En tout cas, l'indécision est à son comble si ni lieu ni nom ne sont assurés. On se rassurera temporairement en posant que le poème est inachevé, comme si les poèmes n'étaient pas toujours d'emblée inachevables. Et leur lecture aussi.

Ainsi l'exil dans le temps se double d'une manière d'exil spatial, et linguistique. Ou mieux, l'exil géographique et l'incertitude de la langue le figurent, le symbolisent, ce déplacement qui est le propre du temps, lequel précède l'espace et procède à la distanciation, distinction et disparition des espèces, des règnes, des êtres et de leurs langues, bref autant à la consolidation du monde qu'à son effritement. Le temps sans cesse éloigne l'être de soi : un tel décalage définit l'être en le scindant dans son identité même. Cette non-identité est son identité. Le pays est pareil, avec ses jointures et fractures. L'on n'est pas, l'on avance. Ou l'on est dépassé. Le temps fait l'être et le défait, soit dit le plus simplement du monde, sans entrer dans les subtilités hégéliennes ou heideggeriennes de la dialectique. Le premier vers dit : « Les choses sont loin, les êtres, le monde ». Les lointains sont le lieu où le temps nous porte, déporte, nous perd.

Au quatrième vers, la conjonction disjonctive *mais* viendra changer les choses, dissiper quelque peu la brume, préciser la vision, mettre un peu d'action dans le décor, le temps d'un geste : la dame passe sa main sous le bras de Miron. Et du coup *l'éternité* est là, dans l'esprit du marcheur doublement saisi, dans un flash, par le geste, physiquement et moralement. Mais attention : l'éternité ne tombe pas du ciel, est située dans le temps,

arrive tirée par quatre locomotives ou locutions temporelles consécutives : « alors encore une fois trop tard l'éternité... ». Cette éternité ne dure pas, si l'on peut dire, puisque aussitôt le désespoir rattrape. « Presque en même temps », précise Miron, qui n'est pas à un complément de temps près, loin de là, et non sans un double grain de sel : en *même temps* que l'éternité, c'est cocasse ; et si c'est *presque* cela, ce n'est manifestement pas cela, pas tout à fait en tout cas. Mais le décalage entre l'éternité « revenue » (« retrouvée », disait Rimbaud) et la triste suite des jours s'est quand même amenuisé, même si la concordance des deux ordres de temps n'est pas parfaite. L'éternité lui arrive *trop tard*. Qu'est-ce que de l'éternité arrivant en retard ? Cela suppose la descente ou l'entrée de l'éternité dans le temps. Y aura-t-il eu conjonction ? Non, mais *presque*. Éphémère, un éclair, mais tombant un peu à côté de la cible. Est-ce la faute de Miron, ou bien celle de la dame ? Sans tout à fait cesser d'être ou de représenter une personne réelle, elle a aussi un peu l'air d'une allégorie : Rossana Carrer serait ainsi Madame Éternité, comme il y a ailleurs, chez Miron, dans le même registre, une certaine *Rose Stellaire*, alias *Rose Bouée*, alias *Ma Rose Éternité*. Donc l'éternité arrive à Miron en retard, *encore une fois*, précise-t-il. Il est abonné à ce genre de saisissement, et de dessaisissement, en est souvent dynamité, grêlé, picoté. Il les appelle ses *petites apocalypses*. Parfois le voile se lève, par instants, et le noir se dissipe : il voit ce qui s'appelle *voir*. En d'autres termes ce seront, vus à contre-jour et plus vertigineux, ses *trous noirs*. Le langage de la religion et celui de la science cohabitent. Explosions, implosions. Extases et petites morts.

La dimension épique, réduite ici à son strict minimum, se limite à une promenade en ville, à la banale traversée d'une rue sous la pluie, croit-on lire dans un premier temps, inattentif à l'enjeu et à l'inversion qui le précise en le transformant radicalement. L'esprit réaliste conclut vite : la dame a peur des autos, d'où la main qu'elle tend à son preux compagnon, qui la protégera. Ou alors il s'agit de la part de madame d'un prétexte pour le rapprochement, d'une ruse, et toute l'affaire est sentimentale,

lyrique : monsieur sera séduit, le temps de quelques pas. Monsieur marchera. Petite marche à l'amour, marchette même, et pour un peu ce serait de la frêle main de madame, mais habile, que dépend tout l'équilibre de notre chevalier, son érection j'allais dire, non seulement sa direction. Marche en mineur, reprenant ou préparant la longue marche épico-lyrique du poème bien connu, avec ses stations, obstacles, éclairs, chutes et rechutes, appels en cascade, percées, et l'agonie de la fin, dans l'attente contre toute attente d'une cessation du tragique ou d'un retournement du temps. Le lyrique l'emporte-t-il à Padoue sur l'épique dont Meschonnic écrit que c'est la complémentarité des deux pôles ou registres, qui fait la force et la séduction de la poésie de Miron (1999 : 95-103) ? C'est en effet le mélange des deux ingrédients, le lyrique et l'épique, qui fait le charme étrange de ce poème, doux et rude, son indécidabilité. L'harmonie est dissonance ici. On sonne de l'olifant en même temps que l'on fait sa cour. Ça fausse joliment et du reste il faut qu'il en soit ainsi. Si l'arc et la lyre ne s'accordent pas entièrement, on doit encore en chercher la raison dans le passage problématique du temps.

Dans le poème « Lisbonne » (2003 : 51-52), Miron, sans que l'on sache d'où il nous parle, ni quand, se revoit « dans l'éphémère » en tant qu'un autre, dans la vie en somme, revenant virtuel courtisant une certaine Ana, doublet de Rossana, dont il revoit le corps, avec le sien, « debout » précise-t-il, leurs corps préfigurant leurs gisants dans l'anticipation d'une telle empreinte dans la mort. Miron inverse le moulage, faisant des morts et de l'éternité le moule, et de la vie l'empreinte, la trace, le reflet des êtres, dont la véritable demeure ne serait pas de ce monde mais de l'autre, le temps pouvant à cet égard fonctionner à rebours dans la mesure où l'éternité précède, subsume, contient le temps, en tire les heures comme des ficelles, des élastiques. Cette hantise de l'après dans l'avant, comme de l'avant dans l'après, ces superpositions et interpénétrations des temps, parce que « après c'est comme avant », selon la fille d'un ami, une certaine Miléna jouant ici le rôle d'une Pythie prophétisant dans la crevasse où le mythe la localise, citée dans le poème « Forger

l'effroi », cette obsession, dis-je, d'autres poèmes la reprennent et c'est l'aliénation première. En tout temps, le temps vous altère. L'expérience est familière. Et en même temps, il n'en est rien, étrangement. Je suis un autre dans la vie à chaque instant, comme dans la mort mon corps m'échappe. Je suis déjà mort, dans la mesure où le présent n'a d'autre avenir que du passé, du trépassé. Du crétacé, dirait Ducharme, enfilant les mots comme autant de perles noires.

La religion n'est pas la foi certes, mais n'empêche pas non plus la foi de Miron, qui est une espérance obscure. « Déchéance est ma parabole », dit Miron non sans ironie et lucidité, dans le poème « Avec toi », et non sans un sens sûr de l'étymologie puisque la malédiction lui vient de la suite de ses pères : d'eux l'on vient et l'on chute, choit et déchoit, l'on tombe en naissant. L'on est tombe de naissance. Vision augustinienne, mais sans la contrepartie céleste, sans l'assurance de l'au-delà, sans l'espérance validée par la foi. Descendance et déchéance associées font le temps tragique, nous précipitent dans l'héritage. Cependant, l'échéance est toujours reportée et d'autres hommes prendront la relève, exactement là où Miron se tient déjà, tel un gisant les attendant dans l'éternité de la pierre, dans le poème qui est un monument à la dimension des hommes de tous les temps : « c'est en eux dans l'avenir que je m'attends / que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi » (1994 : 61).

L'épopée miniature padouane, la traversée de la rue sous la pluie, plus exactement la traversée *de* la pluie, finit avec une chanson. Pas une chanson de geste, mais le geste du couple, bras-dessus bras-dessous, aura quand même sa petite chanson. Du moins des accents de chanson : en effet, les vers 6, 12 et 15 renvoient au fameux refrain d'« À la claire fontaine » : « Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai ». Ainsi, le « plus ne vous reverrai » du poème se superpose au « jamais je ne t'oublierai » de la chanson qui est sous-entendu, et le parodie à des fins qu'il s'agit de décrypter. Le poème, pourrait-on dire, fredonne la chanson, s'y frotte, y fait écho, la suggère en sourdine. Deux voix s'entendent simultanément : l'une est forte et

parlée, l'autre est chantée et peu audible. L'air que l'on entend sous les mots contredit le message, tempère à tout le moins le *black-out*, la disparition définitive de Rossana, alias Eurydice, entrevue dans la scène du couple sous la pluie au départ, un jour, dans le temps de la vie, puis revue dans le second temps du poème, plus tard, dans le long temps de la mémoire que l'écriture interroge, dont la conclusion, *plus ne vous reverrai*, signe le triomphe de Pluton. Miron place l'Hadès dans la vie, en Italie. Il donne à son amour le sursis d'un jour, le sursaut. Orphée aura beau fredonner sa chanson, les dieux de la mort gagnent à la fin. Le poème est écrit à l'encre noire de la mort. La chanson qui le traverse aura failli sauver de l'oubli nos amants d'un jour, mais aura également failli à la tâche. En ce sens-là, c'est la chanson qui fait le poème, même si elle est tronquée, déformée et à entendre *mezzo voce*. Le reste étant littérature, écriture, prose, verbosité...

Ce serait beau si c'était aussi simple. Les cinq derniers vers sont inextricables. C'est littéralement *la pluie* qu'ils traversent, et non la rue, nos amants. La pluie est un rideau ici, un voile d'eau, un mur, et non quelque claire fontaine assurément. Les hasards météorologiques n'y sont pour rien : elle tombe à l'instant fatidique où les regards s'éprennent. Se voient-ils, nos amants, dans les circonstances ? Que voient-ils ? Que voit-on quand on s'éprend *de côté* ? Avec eux, on a un peu le torticolis à ce moment-là. Or ce moment-là, ce temps crucial devient de l'espace quand Miron dit : « l'espace de traverser la pluie », et non, comme on s'y attendrait, *le temps de traverser* l'espace en question. Le temps, ce serait de l'espace actif, la matière en acte. L'espace, du temps à l'œuvre. Le temps se mesure aux lieux qu'il implique, mobilise, déplace, bouscule, brouille. Le temps n'est pas autre chose que de l'espace agité par des forces dont il est l'agent principal. On a lu son Einstein, on est dans l'espace-temps moderne, les vieilles catégories ne sont plus étanches.

N'empêche que la langue a peine à s'y retrouver. L'ancienne n'est plus adaptée, la nouvelle baragouine. Une préposition joue le maître de jeu, le chien dans ce jeu de quilles ou l'éclaireur dans

la nuit des temps nouveaux : l'espace *de* traverser, ça fausse, ça trompette en aucune langue, ça fourche, triche, c'est du charabia, un incompréhensible lapsus si on ne devine pas que c'est le temps qui est à l'œuvre dans cet espace, sous lui. La langue perd son pouvoir quand il s'agit de dire le pouvoir du temps, et à plus forte raison d'en déceler les brèches, les éclaircies, à moins de se surpasser elle-même, d'outrepasser, quitte à se retrouver nulle part, pas plus avancée qu'un enfant apprenant à parler. *L'espace de traverser* : une telle expression est ainsi le résultat d'une perversion de la logique, ou inversion, ou réversion si l'on préfère, car l'espace peut être traversé, et c'est même assez facile, mais non la traversée devenir espace. À moins que le message ne soit justement là : l'espace est voyage, mobilité, fluidité et passage. La langue ici traverse, se met en travers, par la figure, de la perception commune et fait advenir, au revers d'un espace fixe, devant, à traverser, quelque lieu antérieur, supérieur ou intérieur, derrière, ésotérique, à connotation édénique. Le mouvement s'étant immobilisé, du coup le temps s'arrête. Après quoi il pourra repartir sur le bon pied, pour filer la métaphore. En attendant, par la figure de l'inversion, le temps demeure, ne meurt pas, ne passe pas : c'est nous qui passons. N'était-ce pas l'intuition d'Apollinaire ? Lui demeurait, tandis que les jours s'en allaient avec l'eau sous le pont Mirabeau, s'en allaient à l'eau, et même la tour Eiffel, changée en bergère, courait après ses moutons. La même idée de pérennité de la traversée est exprimée dans le fabuleux vers d'un autre poème, et qui nous offre en raccourci toute une métaphysique : « notre vie cette éternité qui traverse la mort ». L'éternité est là, ne la cherchons pas ailleurs. De même qu'une averse, la mort, cela se traverse.

La mort est notre cécité. Je ne vous verrai plus, madame : j'en meurs. D'ailleurs, je ne vous ai jamais véritablement vue. En effet, Miron vient de nous dire, au vers 13, qu'il n'a *jamais* vu la dame en question. Pourtant elle lui avait tenu le bras, et leurs regards s'étaient rejoints, fût-ce *de côté*. On est consterné par la contradiction. Elle n'est pas absolue néanmoins. Il s'agit de savoir ce que voir signifie, ce que voir donne à voir. Rossana a

de beaux yeux. Miron voit cela. Puisse Rossana voir cela que Miron voit ! *De côté* : cela suppose un angle et que l'on tourne la tête. Le geste amoureux a quelque chose de géométrique : on construit son coin, un espace, sa niche. On avance côte à côte, on fait front, forme une ligne de front, on milite. On ouvre une largeur dans la longueur du temps. On élargit le temps pour en ralentir le cours et s'y tailler une place.

Considérons en outre que nous sommes à *Treviso* au vers 12, et que nous y sommes *longtemps*, mais que nous étions à *Padoue* le jour de la promenade, voire de l'accouplement du couple ou de leur copulation, pudique il est vrai, par synecdoque. Oui, le bras de monsieur et la main de madame se sont fait l'amour, quelque début d'amour en tout cas, en cet instant précieux que de la préciosité ici et là dans l'expression renforce, rappelant, ramenant au jour quelque éternité antérieure, vaguement platonicienne, perdue mais encore présente, en quelque sorte, dans l'arrière-boutique du cerveau ou du cœur. Les amants se sont rapprochés l'un de l'autre, précise Miron, « parmi les autres » : question de se démarquer du genre humain, ou d'en être solidaires ? Les deux interprétations se défendent, le *cocooning* ne s'opposant pas au bain de foule, ni l'enlacement égoïste, esquissé, aux pas dans l'espace public de la rue, dans l'optique d'une poésie jouant sur les deux tableaux du lyrique et de l'épique, poésie simultanément aimantée par deux forces : centripète et centrifuge, personnelle et collective.

Assurément, la machinerie temporelle est complexe, et l'assujettissement du sujet à ses rouages appelle une analyse plus poussée encore. La soudaineté de ce temps-là, « mais un jour », ponctue, fait irruption dans le continuum spatio-temporel nébuleux du « toujours plus loin en avant », et ramène à la surface la conscience d'un « longtemps » mal situable et antinomique : marqué par le manque – « il y a longtemps que ce geste m'était étranger » – et par la plénitude – « il y a longtemps que je vous aime ». C'est comme les deux côtés d'une même médaille.

Du coup l'instantanéité de la rencontre, l'extrême accélération du temps ce jour-là, qui atteint la vitesse de la lumière dans

les yeux de Rossana, l'emballant raccord du temps avec des origines perdues et une finalité retrouvée, suscitera le contraire, son ralentissement jusqu'à l'immobilité, ou presque, sa fixation dans la mémoire du poème, fût-elle mise au noir, laquelle fixation est l'équivalent, dans l'espace, de l'éternité par rapport au temps, le temps de la marche des amants, un temps ralenti et adouci par le contact, le lien, la caresse. La roue tourne dans les deux sens : l'éternité frôle la durée, la durée perd le nord ou le retrouve avec le mouvement harmonieux de la marche et de l'enlacement. Le moment se fait monument, le mouvement se fait demeure. Rue et pluie prennent valeur de symboles et perdurent. Mircea Eliade eût aimé ce poème : c'est la déconfiture du profane, du romanesque et du prosaïque, du linéaire et de la continuité. Le trajet des amants trace une ligne qui vient en croiser une autre, celle de la rue qu'ils affrontent. Franchiront-ils ce Rubicon ? Leur rencontre a lieu là, leur amour et leur mort, comme au même instant, dans la transition. Faisons encore un peu de géométrie, pour finir de dessiner leur chemin, de tracer leur croix dans les trois dimensions : les amants se croisent au croisement du plan horizontal – c'est la rue – et du vertical – c'est la pluie. Et alors, symboliquement, ou bien ils vont tomber avec la pluie, ou bien ils vont en recevoir l'esprit et en remonter l'échelle.

Cette architectonique sacrée donne lieu et sens à diverses images isomorphes dans la poésie de Miron, principalement à la *maison* du poème liminaire, qui est l'autre corps de l'homme, ou son corps autre, tel que l'éternité le remodèle. Tous les chemins mènent à cette maison, et en partent. Mais l'exil, le dehors forment mieux l'architecte, et l'errance demeure son meilleur guide. Rien n'est donné, réglé, arrêté. N'importe quand, le vent pourrait s'emparer de la maison comme d'une feuille morte et l'envoyer dans l'espace. Cela arrive bel et bien dans le poème « Le vieil Ossian ».

Cela étant dit, on peut mieux comprendre pourquoi Miron est à Trévise et l'aime depuis cette ville-là, *longtemps* dit-il, cette dame qui l'a touchée à Padoue *un jour*. Il est à Trévise

indéfiniment. C'est à Trévisé qu'il écrit et rêve, et déprime aussi, mais espère toujours, et c'est à Padoue que l'épiphanie a lieu. Il y a proportion, équation, balancement, attirance et répulsion : Trévisé est à Padoue ce que la durée, la longue et interminable durée, est à l'instant, ce moment où le temps devient d'une qualité telle que l'éternité se laisse entrevoir dans un regard, semble pouvoir s'incarner dans un geste et dont une petite musique, quelque ritournelle, deux ou trois accords, pas les grandes orgues, donnent le pressentiment, le la, l'idée, l'espérance et la nostalgie liées, l'anamnèse.

Il y a deux voix devant l'éternité. La chanson, incluse dans le poème, en est l'écho, chante l'amour éternel. Le poème, lui, est terminal, aboutit à la disparition de la dame et à la fin de leur histoire commune, prosaïque. Ils ne se verront plus, aux deux sens : ne se fréquenteront plus, n'auront plus d'yeux. Si le monde est *loin*, comme on le voyait au début, *toujours plus loin en avant*, lisait-on au second vers, dans le temps du poème on est allé jusqu'au bout : la vision est effacée. On est descendu jusque chez Pluton.

« Oublierez-vous jamais Rossana Carrer la lumière de vos yeux » : de ce long vers de 18 syllabes, ou de 17 en amuissant le « e » de *lumière*, avec le nom de la dame inséré dans un alexandrin 4-2 / 3-3, on retiendra l'étrange question à la dame, avec l'ambiguïté de l'adverbe *jamais*. Faudrait-il donc qu'elle oublie, est-ce seulement possible ? On ne le sait. D'autant que de nouveau se pose la question de la cohérence : comment pourrait-elle, cette dame, se souvenir d'une chose qu'elle ne peut pas avoir vue, soit la lumière de ses propres yeux ? Ce n'est que dans les yeux de celui qui la contemple, qu'elle pourrait apercevoir cela, comme dans un miroir. Le vers est ce miroir. De là à dire que Miron se regarde en train de regarder la dame, laquelle ne saurait se voir comme lui la voit, il n'y a qu'un pas. Je suis ton miroir, tu es le mien. À moins que la lumière en question ne puisse se détacher à la fois de sa source, Rossana, et de la rétine du poète qui la capte, et flotter dans l'espace entre les êtres comme une

aura, gage de présence dans le noir du temps, feu follet, âme si l'on veut. Occulte et inexplicable lueur.

« Ne vous ayant jamais vue », dit curieusement Miron. Sans doute la cécité, ici, est-elle l'apanage du voyant, de même qu'elle renvoie, dans la symbolique universelle, à la mort nécessaire pour obtenir la vie spirituelle. L'allusion à la *lumière de vos yeux* signifie en clair : madame, je vous ai vue, moi Miron qui vous parle. Moi qui parle de moi aussi du reste, et qui en ai les yeux brûlés depuis. Mais madame, je vous aurai vue me regarder, sentie me toucher, m'aimer ne fût-ce qu'une fraction de seconde. Votre lumière m'a illuminé et votre nom en deviendra illustre, Rossana Carrer, votre nom que je mets en lumière par un juste retour des choses.

C'est ainsi que les yeux du poète, par les ricochets de la lumière, se dessillent, comme on verrait la déesse Diane au bain, par exemple, mais immanquablement le châtiment, le désespoir suivra : *plus ne vous reverrai*. La déesse foudroie celui qui a vu, ses chiens le dévorent. Il y a une sorte de logique transcendante, et réversible, à ce que la figure dérobée de la dame soit cause du grand amour, absolu, et du manque et du désir sans borne du prétendant. Les dieux se cachent. Et inversement, il n'est pas moins logique de soutenir que l'extrême amour, divin à ce niveau, explique l'impossibilité de voir l'humaine dame, si je puis dire, trop humaine, fatale, et conduise fatalement à ce dénouement où se retrouve enténébré le regard du poète, obombré. Cachez-moi ça, l'humanité. Au fond le mythe, c'est-à-dire l'histoire vraie d'Orphée, nous enseigne que la beauté n'est pas de ce monde, ni l'amour durable, et que le monde appartient aux dieux de la mort universelle et aux serpents de la pseudo-vie qui les relaient. Mais le mythe nous enseigne également que l'art nous suggère les desseins des dieux, qui sont sans pitié, mais parfaits et universels, et nous renseigne sur les reptations et sifflements de leurs sales serpents. Pour le dire avec les mots de la tribu, mais en élargissant la portée du mot *amour* à l'univers entier, l'amour est aveugle.

En fait et en bonne logique, il faut bien que le poète ait d'abord vu quelque chose pour pouvoir affirmer ensuite qu'à partir d'un certain moment cela ne sera plus possible : *plus ne vous reverrai*. Parlons dès lors de la claire vue du poète, par opposition à la vue ordinaire, qui est la non-vue, la cécité. À partir de quel moment la dame, apparue un jour, s'effacera-t-elle de la vue du poète ? « Du seul aujourd'hui naguère », claironne Miron dans son olifant. Ou bien le ton est plaintif : c'est selon. Cela dépend de la voix que vous entendez, celle de l'épique ou celle du lyrique. Que signifie donc cela, *l'aujourd'hui naguère* ? Maints exemples analogues confirmeraient que le charabia vient souvent à Miron quand il s'agit de s'affronter au temps, quand il s'acharne à lui donner des repères humains, à la fois personnels et fondés sur les rapports avec autrui, autres que ceux des cosmographies, des religions, des calendriers et cadrans, de la science et de la technique contemporaine avec les pulsations du quartz, de la société avec l'horaire de ses trains, les prévisions de la météo ou la grille des émissions télévisées, qui nous aliènent le temps en le balisant, canalisant, banalisant. Quand est-ce, ce temps, *l'aujourd'hui naguère* ? Quand serait-ce ? Qu'est-ce donc ?

Le charabia de Miron est travaillé, toujours a été ruminé, poli malgré les aspérités. Cela résonne, brame ou chahute. Et en même temps cela se raisonne assez. Forcément, si c'est *aujourd'hui*, ce n'est pas *naguère*, et vice-versa. Deux adverbes inconciliables s'entrechoquent pour créer une pure figure verbale. Le fait de l'appeler *oxymore* ne règle rien : le nom de la figure ne dit pas tout ce qu'elle fait. Essayons de bien comprendre le complément circonstanciel de temps, dans toute sa complexité, *du seul aujourd'hui naguère*.

Du, c'est-à-dire : si l'on s'en tient à cela, *l'aujourd'hui naguère*. Étant donné ce temps-là, de ce fait et à compter de ce moment. À cause de ce temps et depuis ce temps. La préposition est causale et circonstancielle, louvoie entre les deux fonctions : le temps est-il aux commandes, ou bien n'est-il qu'ornemental ? On ne sait, ni ne saura.

Dans l'*aujourd'hui naguère*, on a la substantivation de l'adverbe *aujourd'hui*, un effet littéraire, et philosophique, rappelant « le vivace et le bel aujourd'hui » de Mallarmé. L'effet, l'effort, le travail sur l'adverbe, le calcul, la torsion ou transgression grammaticale, bref l'article accolé à l'adverbe, cela suffirait-il à stabiliser, cerner le temps, à en saisir grâce à un mot moins l'activité que la spécificité, à dire le temps hors du temps, à dire le jour en soi, hors de tout jour concret ? Que peut un substantif devant une horloge ? Devant un corps qui s'en va ? Que peuvent des mots pour les âmes ? On peut se demander, et le poème le fait, ce qu'il peut pour nous, ce mot, l'*aujourd'hui*, cette abstraction construite sur un latinisme inconscient. Composite, le mot *aujourd'hui* est une tautologie ou un pléonasme, à la lettre nous initiant *au jour de ce jour*, ressassant l'évidence du jour toujours recommencé et faisant état d'un jour parmi d'autres dans la chaîne et qui en interrompt la trame. Jour défini que l'*aujourd'hui*, conceptualisé et réifié, pointé du doigt par la pensée. En vérité, cet adverbe de la tribu est devenu si banal que l'on oublie le jeu qu'il joue : *aujourd'hui* fonctionne comme une question posée au préalable – quand, quel jour ? – et y répondant en opérant un tri parmi les jours possibles – ce jour-ci, maintenant. Mais un maintenant décalé, resitué dans le trousseau des jours virtuels. Ainsi l'*aujourd'hui*, dans une certaine mesure, c'est un *il était une fois*. C'est un *in illo tempore*, fût-il rapproché. On ne dirait pas que du reculé, que du passé s'y glisse, parce qu'on n'y décèle pas la distance prise par rapport à la proximité que suggère l'adverbe dans son sens courant.

N'oublions pas l'épithète : c'est *seul* l'*aujourd'hui* naguère qui conduit à l'abolition du regard. Autrement, je vous reverrais, madame. Il s'en faudrait de peu, de cela seulement, que je ne vous revoie. Bien que je ne vous aie jamais vue, dit Miron. D'où il faut déduire, je crois, que le simple désir de voir réellement et en temps dit *réel* est moins valorisé que le désir de re-voir, qui conduirait enfin à l'essence des choses. Comment ? En y reconduisant, en permettant de voir l'ancien sous un jour nouveau, re-nouvelé. Exactement : de revenir en arrière dans l'avenir

actualisé, rendu présent. Et de revoir le présent immédiat à la lumière des autres temps. Le temps est élastique, a du ressort. On sait que le préfixe « re- » est particulièrement important chez Miron, pour qui le ra-paillage est une manière de re-tour sur soi et à soi, une re-mise au monde et à ses sources, à ses ressources. Et à l'éternité, éventuellement. Ré-paration de l'homme : re-commencement et ra-patriement sont synonymes.

Quant à *l'aujourd'hui naguère*, quel est, sémantiquement parlant, ce temps biscornu que deux mots contigus lient, mais séparés par le sens ? Ce pourrait être tout simplement l'aujourd'hui *de* naguère, le présent ayant basculé dans le passé. On peut aussi y voir un temps en acte, le concevoir comme un présent devenant perpétuellement du passé à l'instant même et sans cesse, toujours déjà sur le point de basculer dans un naguère à venir, pas encore passé, toujours passant cependant, actif comme un verbe du fait du choc des deux adverbes antinomiques et dont la langue tenterait de saisir le mouvement, la vibration, les mouvements, l'émotion, la vérité. Nos deux adverbes accolés jouent le rôle d'un sablier indécis, où le temps passe certes, mais on ne sait trop dans quelle direction, ou alors ne passe pas du tout. Demeure en suspens dans la formule. Allez savoir si ce jour a lieu ou n'a pas lieu, aura eu cours ou non, a eu lieu ou aura lieu ! On a peut-être eu la berlue, à propos de la lumière, une fraction de seconde, dans les yeux de Rossana. Après tout, il pleuvait, n'est-ce pas. Lumière mouillée, peut-être, noyée.

Les deux adverbes font front commun, tant dans l'assaut contre le temps que dans sa défense. Leur alignement derrière l'article défini, en leur donnant valeur d'un double substantif, les dresse en soldats de la langue, en insurgés. Ces surgissements du désir de parler plus fort ou plus haut que la langue même, ces poings brandis au service de ce que Miron appelle *l'insurrection de la poésie*, se heurtent cependant toujours à un monde dont le temps classique est la loi, un temps ordonné et faisant consensus, le temps des computs religieux ou culturels, celui de la tradition occidentale disons, tel que le répercute le temps standardisé des langues et de leurs grammaires avec leurs temps verbaux, avec

leurs modes distincts et leur concordance obligée. « Il y a longtemps que ce geste m'était étranger » : Miron ne s'embarasse pas toujours de la concordance des temps verbaux, ici du présent et de l'imparfait. Les temps moraux priment, même désordonnés, grammaticalement fautifs. Miron ne peut pas ne pas faire exprès pour chambarder les temps. Mais comment comprendre le message dans une faute de langue ? C'est de l'inaudible mental. Notre surdité s'en trouve stigmatisée, en même temps que sont défiées nos langues dites naturelles, dont les artifices sont impuissants à traduire l'œuvre du temps.

« L'héritage et la descendance » est un poème capital pour comprendre non seulement le temps selon Miron mais toute sa poésie. Il regorge de mots désignant le temps, dont *éternité*, revenant six fois, n'est évidemment pas le moindre. L'éternité y a un *oiseau*, ou est un tel oiseau. Et elle a aussi des *racines*, Miron ne s'embarrassant pas nécessairement de la cohérence générale ou apparente de ses métaphores. L'éternité est tout autant dans l'oiseau que dans l'arbre, s'y matérialise. Elle est là, nous y sommes. Nous en sommes. Dans le temps selon Miron, dans son comput poétique, à tout moment nous pouvons être de l'autre côté, du côté de l'éternité, où se verrait notre véritable face dans une épiphanie dont la poésie parfois se rapproche, quand elle s'éloigne de la prose ou du non-poème, quand elle tend au chant, qui est poésie de la voix. Le *seul aujourd'hui naguère* s'avère une façon tarabiscotée de désigner le temps bref d'une vie. En des mots qui attendent leur contenu, divinatoires et de jeu aussi, ironiques, frimés. Montrent le temps par une manière de dépit autant que par de l'espérance. Qui peinent en attendant, ahanent. Par de la langue en l'air, s'exprimant par de l'air attendant un souffle, une parole. Par de l'haleine attendant confirmation de sa prégnance, une buée matinale. Le métalinguisme de Miron attend, devance sa métaphysique, est une telle patience. Et impatience. Passion et action. Les solécismes trafiquent, brisent le convenu, travaillent la durée. Les infractions visent l'effraction dans l'éternel, le retour à ce temps hors du temps, étrange, mais sans quitter le temps familier, l'éphémère.

L'aujourd'hui naguère pointe dans la direction d'un nouveau temps verbal composé, une manière de *présent passé* néologique, comme il y a le futur antérieur par exemple. Et suggérant un temps encore vaguement présent, flottant dans l'air, pas trop lointain, encore chaud.

Naguère, c'est en effet : il n'y a guère de temps, il n'y a pas très longtemps. Moins loin derrière, en tout cas, que jadis. À *naguère* s'oppose ou se superpose son équivalent symétrique, tourné vers l'avant : l'adverbe *nouvellement*, deux fois présent dans les poèmes de Miron. Une fois, en rapport avec la vocation du poète, dans « Le vieil Ossian ». Pour ce qui concerne l'autre occurrence, il me semble que les deux vers suivants, du poème « Séparation 2 », méritent d'être cités dans la mesure où ils résument à la fois mon propos d'ensemble et le poème « Padoue » tout entier, caractérisent avec une économie de moyens toute la psyché de Miron, encore avec des termes relatifs au temps et difficilement conciliables : « *Ta lumière n'a pas fini de m'atteindre / Ce jour-là, ma nouvellement oubliée* » (1994 : 59). Contre le *naguère* donc, le *nouvellement*. Mais l'un et l'autre se rejoignent presque, reviennent presque au même : il y a une même hantise qui conduit du *naguère* au *nouvellement*, tournée vers ce qui commence, re-tournant à ce qui arrive, au présent vu comme un temps plein d'avenir, gros d'avenir comme une femme enceinte.

N'oublions pas, enfin, la chanson thème du poème, la berceuse en sourdine qui termine le poème. Elle chante que « j'aimerais que la rose fût encore au rosier, et moi et ma maîtresse dans les mêm's amitiés ». Rossana est évidemment cette rose. Miron brode sa vie et en retisse les péripéties sur le rythme de la chanson. La chanson se termine avec un acte de foi en la longévité : *il y a longtemps que je t'aime*, et en la mémoire : *je ne t'oublierai*. Miron, lui, ferme les yeux : *plus ne vous reverrai*. La locution négative *ne plus*, marquant la fin de quelque chose, est la plus fréquente chez Miron parmi les marqueurs du temps. C'est fini, adieu la chère, la belle Italienne ! Sauf que *plus ne vous reverrai* n'empêche pas, bien au contraire, que *je ne*

t'oublierai. La mémoire veille dans l'ombre, étrange, chantonne muettement, seule, lancinante. En même temps, l'oubli fait son œuvre. Soit dit en passant, la chanson « À la claire fontaine » tenait lieu d'hymne national des Canadiens français d'avant l'« Ô Canada » de la fin du XIX^e siècle. Notre histoire avait cette voix-là, la voix d'une âme partagée, déjà, si on se fie à la chanson avec son rossignol au cœur gai et l'amoureux en larmes.

En admettant que le poème chez Miron, comme le soutient Meschonnic, tend à se faire « l'histoire d'une voix » (1999 : 103), on notera, en guise de conclusion, que la voix de Miron, si elle s'active bel et bien dans ce sens-là, si elle se structure et se suture en s'historicisant, dans l'intervalle, elle demeure multiple, hybride, hésitante, conflictuelle, rauque et cassée. Elle joue des diverses tonalités de la parole et de la chanson, comme du prosaïque et du poétique, ou du savant et du vernaculaire, ou de l'éloquence et de la confiance. Si la chanson confère quelque résonance discrètement chaleureuse au poème « Padoue », pour le reste le poème corrige, à plus haute voix, et redirige la chanson dans le sens du long terme, de la froide durée et de l'abolition des repères. La voix a beau s'écrire ou s'inventer une légende personnelle, elle finit par reprendre l'âpre, l'impersonnel et l'obscur chemin de l'histoire. Jetant des ponts entre le politique et l'érotique, l'histoire humaine pourrait être définie, chez Miron, comme étant le plus court trajet d'un être humain à un autre, du fils aux parents comme de l'homme à l'amante, ici Rossana, et du père à sa fille, là où le temps ne compte plus. Ou, pour être plus précis en étant plus vague, là où le temps ne compte plus guère.

Le temps, un peu comme la flèche de Zénon, s'éternise. Il file tout en n'avançant guère. L'on n'atteindra pas la cible. Le désir n'a nulle rive. Dans la nuit des temps, si le poème perdure quelque peu, c'est qu'il est soutenu par quelques braves adverbess jetant des lueurs, montant l'ultime garde, signes du temps, signes des temps, signes oraculaires, auprès de l'éternelle et non moins éphémère Rossana Carrer, mythique et réelle dame, mystique rose et aussi une personne en chair et en os. Cette rue de Padoue, va-t-on finir par la traverser ? Non. Ni aujourd'hui, ni naguère, ni

L'UNIVERSEL MIRON

demain, ni après, ni plus tard, ni jamais, ni nouvellement, ni autrement. Le verbe manque qui nous ferait faire le pas décisif, qui nous ferait arriver, arriver à être, arriver à ce qui commencerait pour de bon. Le verbe qui manque est celui qui coïnciderait avec la lumière des yeux de Rossana, qui serait le verbe de cette lumière-là, ou sa musique, sa voix, sa tonalité, et que le poème recherche. Par défaut, des adverbes tant bien que mal permettent à la fois d'endurer la durée, l'attente et la vanité de l'attente, et de faire preuve de patience dans les circonstances, en même temps que d'impatience.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio ([1978] 2002), « Temps et histoire, critique de l'instant et du continu », dans *Enfance et histoire*, Paris, Payot/Rivages, p. 159-187.
- CELAN, Paul (1998), *Choix de poèmes*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- MESCHONNIC, Henri (1999), « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, « Gaston Miron, un poète dans la cité », vol. 35, n^{os} 2-3, p. 95-103.
- MESCHONNIC, Henri (2001), *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer. (Coll. « Midrash ».)
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- QUIGNARD, Pascal (2005), *Sordidissimes*, Paris, Grasset.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Né le 14 avril 1960 et docteur en philosophie et lettres avec une thèse sur Jules Laforgue en 1992 et chargé de recherche du FNRS de 1993 à 1998, Jean-Pierre BERTRAND devient professeur à l'Université de Liège en 2003. Il est le président du Centre d'études québécoises de l'Université de Liège depuis 1994. En 2006, il est élu doyen de la Faculté de philosophie et lettres. Outre une centaine d'articles et de communications sur le sur-réalisme, la littérature prolétarienne, le symbolisme en France, en Belgique et au Québec, il a publié *Les plaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement* (Klincksieck, 1997), une *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* (avec A. Vaillant et P. Régnier, Nathan-Université, 1999 ; Presses universitaires de Rennes, 2007), *Les poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire* (avec P. Durand, Seuil, 2006) et *La modernité romantique, de Lamartine à Nerval* (avec P. Durand, Les Impressions nouvelles, 2006). En préparation : *Les inventions littéraires, du poème en prose à l'écriture automatique*.

Jean-François BOURGEAULT prépare une thèse de doctorat sur la comparaison de la poésie moderne devant le thème de la fin de l'Histoire. Outre quelques articles consacrés à la question, publiés ici (*Études littéraires*) comme ailleurs (*Revue des sciences humaines, Textyles*), il a fait paraître en collaboration avec Guillaume Asselin *La littérature en puissance. Autour de Giorgio Agamben* (VLB éditeur, 2006). Il est aussi cofondateur et secrétaire de rédaction des cahiers littéraires *Contre-Jour*.

Yannick GASQUY-RESCH est professeure à l'Université d'Aix-en-Provence où elle dirige le Centre Saint-Laurent de l'Institut d'études politiques. Présidente de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ) et vice-présidente de l'Association française des études canadiennes (AFEC), elle est l'auteure de nombreux livres et articles, dont *Gaston Miron, le forcené magnifique* (Hurtubise HMH, 2003) et, en collaboration avec Jacques Chevrier et Jean-Louis Joubert, *Écrivains franco-phones du xx^e siècle* (Ellipses, 2001).

Né à Montréal en 1946, François HÉBERT a obtenu son doctorat à l'Université d'Aix-Marseille en 1972 pour ses recherches sur André Malraux. Il a enseigné les littératures française et québécoise, ainsi que la création littéraire à l'Université de Montréal. Il a également été directeur littéraire des Éditions Quinze, critique littéraire au quotidien *Le Devoir* et directeur de la revue *Liberté*. En 2007, il a publié des poèmes aux Éditions de l'Hexagone (*Comment serrer la main de ce mort-là*) et chez Fides un essai sur la poésie québécoise (*Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*).

Jean-Pierre ISSENHUTH est né à Troyes en 1947. Il a travaillé dans les écoles primaires et secondaires de Montréal. Il a publié *Entretien d'un autre temps* (poèmes 1970-1980, Éditions de l'Hexagone, 1981), *Rêveries* (Boréal, 2001), *Entretien d'un autre temps* (poèmes 1966-1988, Le Noroît, 2001), *Deux passions* (Hurtubise HMH, 2001), *Gerard Manley Hopkins* (Fides, 2003), *Le petit banc de bois* (lectures libres 1985-1999, Trait d'union, 2003).

Martin JALBERT prépare un doctorat à l'Université Laval sur les rapports entre esthétique et politique dans la littérature québécoise. Il est également secrétaire de rédaction de la revue sociale et politique *À bâbord !*

Karim LAROSE enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur la littérature québécoise et le discours culturel. Dans le cadre de deux projets subventionnés, il poursuit des recherches sur la question linguistique, la poésie et l'essai québécois ainsi que sur la problématique des littératures mineures. Il a publié en 2004 un ouvrage de synthèse intitulé *La langue de papier* qui portait sur la réflexion sur la langue menée par l'intelligentsia québécoise de 1957 à 1977.

Étudiante à l'Université de Montréal, Catherine MORENCY travaille actuellement à une thèse en littérature qui porte sur la pensée de l'œuvre dans la poésie moderne. Elle a dirigé un essai collectif intitulé *La littérature par elle-même* (Éditions Nota bene, 2005), a fait paraître, sous pseudonyme, quelques poésies (*Les impulsions orphelines*, Éditions du Lézard amoureux, 2005), une étude sur le dialogue texte-image chez Roland Giguère (Montréal, Les Heures bleues, 2006) ainsi qu'un essai consacré à la chorégraphe Marie Chouinard (Montréal, Varia, 2006).

Né à Montréal en 1946, Pierre NEPVEU est poète, essayiste et romancier et il enseigne la littérature depuis 1978 à l'Université de Montréal. Il a consacré de nombreux travaux critiques à la poésie québécoise contemporaine. La rétrospective de son œuvre poétique, *Le sens du soleil. Poèmes 1969-2002*, a paru à Montréal aux Éditions de l'Hexagone en 2005. Il est aussi l'auteur de deux romans et d'essais consacrés principalement à la littérature québécoise : *L'écologie du réel*, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques* et *Lectures des lieux*. Il travaille avec Marie-Andrée Beaudet, de l'Université Laval, à l'édition de l'œuvre de Gaston Miron et il prépare la biographie du poète et de l'éditeur.

Auteur, coauteur et codirecteur de plusieurs ouvrages dont *Les dérèglements de l'art*, *Le village québécois d'aujourd'hui*, *Un livre dont vous êtes l'intellectuel*, *Entretiens avec Gilles Marcotte*, *La contradiction du poème*, *Sociocritique de la poésie*, *Écrire la pauvreté*, *Montréal 1642-1992. Le grand passage et Saint-Denys Garneau et La Relève*, Pierre POPOVIC est professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Yvon RIVARD est né en Mauricie en 1945. Après avoir fait des études à l'Université McGill et à l'Université Paris-IV-La Sorbonne, il a obtenu en 1971 un doctorat en littérature française à l'Université d'Aix-en-Provence. Professeur à l'Université du Vermont de 1971 à 1973, il est depuis professeur de création littéraire, de littératures française et québécoise à l'Université McGill.

Membre de la revue *Liberté* de 1977 à 1995, chroniqueur littéraire à Radio-Canada de 1978 à 1988, il a été invité comme enseignant aux universités de Yaoundé, de Bologne, de Turin, d'Avignon, de Rimouski, ainsi qu'à l'INIS.

Romancier (*Mort et naissance de Christophe Ulric*, *L'ombre et le double*, *Les silences du corbeau*, *Le milieu du jour*, *Le siècle de Jeanne*), essayiste (*Le bout cassé de tous les chemins*, *Personne n'est une île*, *L'imaginaire et le quotidien*), il a aussi écrit pour le cinéma.

Mariloue SAINTE-MARIE prépare une édition critique des lettres de Gaston Miron (1949-1970) dans le cadre d'un doctorat en études littéraires à l'Université Laval. Elle s'intéresse notamment à la lettre comme lieu de rencontre entre l'intime et le social ainsi qu'à l'événement singulier de la parole épistolaire. Elle a été assistante de recherche au Projet d'édition critique de l'œuvre éparse de Gaston Miron et a publié *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)* (Éditions Nota bene, Coll. « Études »).

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Nathalie WATTEYNE enseigne la littérature à l'Université de Sherbrooke, où elle dirige le Centre Anne-Hébert depuis 2003 et est responsable du projet d'édition critique de l'œuvre de cette auteure. Elle a fait paraître des études sur les poésies française et québécoise, ainsi que trois recueils de poèmes, dont le plus récent, *Celle qui*, a été publié en 2005 aux Éditions Les Herbes rouges. Cochercheure au GRÉLQ, elle a réalisé des recherches sur la lecture et l'édition de la poésie au Québec depuis 1960. Elle a dirigé, seule ou en collaboration, cinq collectifs, dont *Autour de la lecture : médiations et communautés littéraires* (avec Josée Vincent, Éditions Nota bene, 2002), *Lyrisme et énonciation lyrique* (Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2006) et *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* (avec Daniel Marcheix, Presses universitaires de Limoges, 2007).

TABLE DES MATIÈRES

L'ÉTAT DES LIEUX Jean-Pierre Bertrand et François Hébert	5
---	---

I. MIRON ET COMPAGNIE

DE LA RÉSISTANCE. CHAR, MIRON, BRAULT Jean-François Bourgeault	13
---	----

GASTON MIRON, ENTRE GRANDBOIS ET GARNEAU Jean-Pierre Issenhuth	31
---	----

MOT À MOT JUSQU'AU DERNIER : MIRON ANALPHABÈTE Karim Larose	39
---	----

LES TERRITOIRES DES MOTS : POLITIQUE DU POÈME MIRONIEN Martin Jalbert	61
---	----

II. MIRON LE RAPAILLEUR

LES LETTRES PARISIENNES (1959-1961). PORTRAIT DU POÈTE EN <i>HOMME FINI</i> Mariloue Sainte-Marie	77
---	----

L'UNIVERSEL MIRON

LES PROMESSES DE L'ŒUVRE MIRONNIENNE : UN AVENIR À DÉSENTRAVER Catherine Morency	95
--	----

III. MIRON EN SON TEMPS

GASTON MIRON : FRAGMENTS D'UN RÉCIT DE SOI Pierre Nepveu	113
---	-----

LE TEMPS DES MILITANTS. HÉTÉROCHRONIE SOCIALE ET HISTORICITÉ D'UNE ÉCRITURE : GASTON MIRON Pierre Popovic	129
--	-----

MIRON « L'HUMUSIEN » Yannick Resch	149
---------------------------------------	-----

« LA MARCHÉ À L'AMOUR » : DE VARIANTES TEXTUELLES EN VARIATIONS TEMPORELLES Nathalie Watteyne	159
--	-----

IV. MIRON EN SES PENSÉES

MIRON ET LA MÉTAPHYSIQUE Yvon Rivard	183
---	-----

L'HISTOIRE, L'ÉTERNITÉ, L'INSTANT ET LEURS ADVERBES François Hébert	203
---	-----

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	231
-----------------------------	-----

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

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

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

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

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

L'universel Miron trouve son lieu dans l'évocation et l'invocation de l'amour, le plus ouvert qui soit, mais en même temps unique, presque mystique à l'occasion. Il assume les devoirs de la responsabilité poétique et les questionnements sur les pouvoirs du langage. Il appelle à réaliser la conjonction de l'éternité et de l'histoire par le travail de la mémoire ou dans les soubresauts de l'espoir. Jamais il ne fait l'économie du prochain, de l'immédiat, du régional, du corps, de la matière, de la ville et de la nature, du singulier ni du pluriel d'ailleurs, du réel entier en un mot, fût-il aliénant.

«Je suis un grand livre délirant, un grand fourre-tout lyrique», écrivait Miron. C'est ce livre-là que les auteurs de ce recueil collectif ont tenu à ouvrir.

Avec des textes de : Jean-Pierre Bertrand, Jean-François Bourgeault, François Hébert, Jean-Pierre Issenbuth, Martin Jalbert, Karim Larose, Catherine Morency, Pierre Nepveu, Pierre Popovic, Yannick Resch, Yvon Rivard, Marilou Sainte-Marie et Nathalie Watteyne.

C o l l e c t i o n
— *№* —
Convergences

Illustration de la couverture :
Jean-Pierre Lafrance, *Le rêveur*, 1996.
34" de hauteur, bois, métal et porcelaine, base de béton.

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-265-8

