

Fracas : l'emportement mironien

Pierre Ouellet

Volume 35, Number 2-3, 1999

Gaston Miron : un poète dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036139ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036139ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellet, P. (1999). Fracas : l'emportement mironien. *Études françaises*, 35(2-3), 41-55. <https://doi.org/10.7202/036139ar>

Article abstract

Two essential passions run through Gaston Miron's poetical universe : enthusiasm and anger, seen by Kant as two aesthetic passions, irreducible to sentiment alone and of a psychological nature. We will study the expression of these two passions by focusing on the everpresent "head" motif, which appears as the "runner-up" metaphor and as the choleric stubbornness metonymy. It shows that Miron's work, properly «agonizing», is the result of the constant push-pull tension existing between these two powerful passions, giving his work its movement and its emotional intensity.

Fracas : l'emportement mironien

PIERRE OUELLET

que vais-je devenir dans ma force fracassée

GASTON MIRON¹

DEUX CHOSES nous retiennent d'emblée dans l'œuvre de Gaston Miron : l'élan, l'*enthusiasmus* des Grecs, le « transport hors de soi », et ce qui le contrarie, l'amertume ou le dépit, le chagrin mêlé de colère, dû à la déception, qui le ramène à lui, en lui, dans le repliement. Une force, une énergie, le ton qui monte, la voix haussée : « je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse... » comme dit « La batêche² », puis, devant, la résistance butée, l'obstacle obstiné, qui fait fléchir la voix, baisser le ton, dans une colère rentrée, un retrait forcé, l'élan lové dans le chant contenu, le cri retenu : « Un jour de grande détresse à son comble / je franchirai les tonnerres des désespoirs / je déposerai ma tête exsangue sur un meuble / ma tête grenade et déflagration », dit « La vie agonique³ ». La force se « dépose », certes, repose sur son « meuble », exsangue, agonisante, vidée de sa substance, de ce sang qui monte à la tête et finit par couler, quand elle se cogne à ce qui résiste, mais elle gît là *agoniquement*, non dans un mort, que toutes ses forces auraient quitté, mais dans ce qui

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

2. « Séquences », p. 53.

3. « L'homme agonique », p. 57-58.

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

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

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

4. « La batêche », p. 51.

5. « La marche à l'amour », p. 39.

6. « La braise et l'humus », p. 64.

7. « L'homme agonique », p. 57.

8. « Les siècles de l'hiver », p. 62.

9. « L'homme agonique », p. 57.

10. « La marche à l'amour », p. 39.

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

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

La passion poétique

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

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

11. « Séquences », p. 55.

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

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

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

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

13. « La marche à l'amour », p. 41.

traignent un seul et même corps, une seule et même chair. D'un côté le *chant des chants*, l'exaltation amoureuse, dont la forme est l'adresse, l'invocation, le vocatif, la douce apostrophe de l'autre, l'appel et le rappel : « Tu as les yeux pers des champs de rosée / tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière¹⁴ ». De l'autre côté l'*apocalypse*, où l'événement tourne accidentellement en actes d'admonestation, d'objurgation, d'imprécation contre soi, qui chasse l'autre au profit d'un moi qui « gronde », geint, gémit — « je vais jusqu'au bout des comètes de mon sang / haletant / harcelé de néant / et dynamité / de petites apocalypses¹⁵ ». Il y a les furies, puis les fées : double élan qui se résout, au bout du compte, « dans [une] force fracassée », « qui fait de [s]oi / une épave de dérision¹⁶ », « telles ces forces de naufrage qui [nous] hantent¹⁷ ». L'autre, l'aimée, le tu des fées, lui fait dire ceci : « toi tu es la tête d'abîme douce n'est-ce pas¹⁸ » ; alors que le moi, le je haï, l'homme des furies, tombe dans cet abîme « la tête la première pour ne plus revenir », toute « [s]a vie dans un plongeon / une sorte de marais, une espèce de rage noire¹⁹ ».

La marche à l'amour est entravée, toujours : « je marche à toi, je tûbe à toi, je meurs de toi / lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme²⁰ ». Cet affalement, qui est affolement de la tête aussi, où il y a « beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection²¹ », c'est la vie en soi qu'on laisse tomber, descendre, glisser, la *vie agonique* où de petites apocalypses, comme autant d'anodines « révélations » (l'*apo-kalupsis* grecque étant « dé-couverte », « dé-nudation »), ne cessent pas de grever le cantique des cantiques auquel le poème aspire, comme mise en chant de la mise à nu, élan lui-même de l'affalement, *enthusiasis* de cette *kalupsis* à l'envers qu'est la parole révélatrice ou agonique dans la parole inspiratrice ou érotique. Les bras s'ouvrent, après l'étreinte, découvrant le vide où l'« absence [de l'autre] fait rage²² », devenue cette absence de soi à soi qui étreint la tête, « but[ant] au seuil muet des portes²³ » qu'une main ouverte, tendue, n'arrive plus à ouvrir, ni à faire bruire, geindre ou se plaindre, crier, grincer. Les mains sont des poings — « ô mains / ô poings / comme des cogneurs de folles tendresses » —, des coups en quoi se referment les caresses. Et la tête, « la tête de caboche²⁴ », fermée sur elle-même comme les doigts que l'on replie sur

14. *Ibid.*, p. 38.

15. *Ibid.*, p. 41.

16. *Ibid.*, p. 39.

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

18. « La marche à l'amour », p. 39.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 42.

21. « Poème de séparation 2 », p. 44.

22. *Ibid.*

23. « Chanson », p. 14.

24. « Tête de caboche », p. 70.

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

Coups de tête

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

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

25. « La marche à l'amour », p. 40.

26. « Chanson », p. 14.

27. « La braise et l'humus », p. 64.

28. « Tête de caboche », p. 70.

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

30. « Poème de séparation 1 », p. 43.

31. « La marche à l'amour », p. 39.

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

33. « La marche à l'amour », p. 39.

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

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

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

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

36. « La batèche », p. 51.

37. « La marche à l'amour », p. 38.

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

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

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

41. « La marche à l'amour », p. 41.

42. *Ibid.*, p. 39.

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

44. *Ibid.*

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

La tête flambée

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

45. « La braise et l'humus », p. 64.

46. « La marche à l'amour », p. 40.

47. « La braise et l'humus », p. 64.

48. « La marche à l'amour », p. 40.

49. « L'homme agonique », p. 57.

50. « La braise et l'humus », p. 64.

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

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

53. « Avec toi », p. 45.

54. « Le damned Canuck », p. 52.

55. « Ce monde sans issue », p. 30.

56. « Le temps de toi », p. 35.

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

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

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

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

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

58. « De contre », p. 114.

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

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

61. « Doublure d'un combat », p. 113.

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

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

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

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

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

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

64. « L'homme agonique », p. 57-58.

65. « La marche à l'amour », p. 42.

le dernier forçat de forçat
à force de
tête
de contre⁶⁶

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

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

66. « De contre », p. 114.

67. « La braise et l'humus », p. 64.

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

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

L'homme de peine, L'homme de poème

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

69. *Ibid.*

70. « Avec toi », p. 45.

71. « L'Octobre », p. 75.

72. « Avec toi », p. 45-46.

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

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

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

73. « La marche à l'amour », p. 41.

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

Dans le blason du corps mironien, la tête incarne, avec les poings et les mains, bien plus que l'âme et le cœur, trop intérieurs, trop intangibles, l'organe de la passion poétique, le membre supérieur de l'*émotion esthétique*, dont on sait depuis Kant qu'elle est liée à deux formes d'affection dont dépend le sentiment du sublime : l'*enthousiasme* et le *désespoir révolté* (le dépit en tant que colère désespérée). « Toute affection de l'espèce *énergique* (à savoir celle qui éveille la conscience de nos forces pour réduire toute résistance) (*animi strenui*⁷⁴) est *esthétiquement sublime*⁷⁵ », écrit-il dans la troisième *Critique*, donnant une place centrale à l'« enthousiasme » dans ce type d'affections, à la condition, toutefois, qu'« il excite l'énergie grâce à des idées », « celles-ci donn[ant] à l'âme un élan bien plus puissant et durable que l'impulsion par [les seules] représentations sensibles », et conférant du même coup un caractère dominant au « dépit en tant que colère » (et non comme « haine ou soif de vengeance », qui n'ont rien d'esthétique ni de sublime), dans la mesure où « la colère et même le désespoir (je veux dire, précise-t-il, le désespoir *révolté*, non le désespoir *pusillanime*)⁷⁶ » mettent en scène le jeu des forces et des résistances où se manifeste la « liberté de l'esprit [en tant qu'elle est] entravée⁷⁷ ». Kant dit des émotions qu'« il y en a de *fortes*, et il y en a de *tendres*. Ces dernières, si elles montent jusqu'à l'affection, sont vaines ; le penchant pour de telles affections s'appelle *sensiblerie*⁷⁸ », alors que le « sublime », qui dépend d'affections fortes, d'affects en acte (*strenui*), « doit toujours se rapporter à la *manière de penser*⁷⁹ », à la forme de la pensée, dont les sens à eux seuls, sans le recours de l'esprit, ne peuvent donner le sentiment. Le motif de la *tête*, plus que les figures des *yeux*, de la *bouche* ou du *cœur*, trop associées aux sens et aux émotions tendres, porte en lui ce double lien du corps à l'esprit et du désir (de la faculté de désirer dans toute sa liberté) à la finitude (à l'entrave que la nature du corps fini ne peut que lui opposer).

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

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

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

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

77. *Ibid.*, note 2.

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

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

vement de la « liberté de l'esprit », que l'*enthousiasme* poétique dénote avec plus ou moins de force, et des « entraves » que les contre-forces ou les résistances combinées de la Nature toute-puissante et de l'impuissance corrélative de l'Homme imposent à la liberté de l'esprit pour lui faire sentir son irréductible finitude. L'homme du poème est « homme de peine », selon l'expression même de Gaston Miron, qui n'y voit pas seulement l'« Homme aux labours des brûlés de l'exil⁸⁰ », qui peine dans son pays en friche, où il se sent étranger à lui-même, mais aussi l'homme en peine dont il dit qu'il est « descendu à sa boue / chagrin et pluies couronn[ant] [s]a tête⁸¹ ». Si le poète « avance en poésie comme un cheval de trait / tel celui-là de jadis dans les labours de fond⁸² », selon l'élan qu'imprime à sa langue l'énergie poétique qui l'anime, cette « force de faire » ou cette *Bildungskraft* propre à la passion esthétique, la peine qu'il a à vaincre les résistances qui lui viennent du bruit, du silence ou du non-poème le transforme vite en « bison qui fonce dans son destin », en « bœuf de douleur qui souffle dans ses côtes », le laissant languir bientôt dans sa « force fracas-sée », dans son désespoir révolté, comme dit Kant, dans sa colère désespérée. On écrit la tête contre les murs, comme la bête de somme donnant du front contre le vent, contre le temps, la tête la première pour prendre élan, mais pour plonger aussi, tomber en fait, dans cette désespérance, l'affalement de soi, qui prend la mesure exacte de sa finitude : « Ma pauvre poésie en images de pauvre / avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire / avec tes efforts de collier au cou des délires / [...] de quel front tu harangues tes frères humiliés / [...] et ces charges de dynamite dans le cerveau / et ces charges de bison vers la lumière⁸³ ».

Il faut avoir beaucoup *avancé en poésie* pour savoir, comme Miron le savait, d'un savoir qui franchit « les tonnerres des désespoirs » où sa « tête grenade » se « dépose » au bord toujours de la « déflagration », pour savoir, donc, d'une sorte de savoir désespéré, qu'on n'aura fait que *reculer*, dans le contrecoup du « tir juste⁸⁴ » qu'est tout poème, qui pousse à se « tapir au fond de soi », non pas, encore une fois, pour y « mourir de langueur », dans « l'affection du genre *languissant*⁸⁵ », comme dirait Kant, mais pour « retendre le ressort » de la passion énonçante ou de la parole passionnée, qui puise sa force dans le dépit, dans la colère désespérée à quoi le poème, qui confine au non-poème comme l'élan à l'emportement, nous aura réduits, ne sachant plus que faire entendre le pur fracas de sa « force fracas-sée ».

80. « Pour mon rapatriement », p. 61.

81. « Poème de séparation 1 », p. 43.

82. « Paris », p. 94.

83. « La pauvreté anthropos », p. 93.

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

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