

## L'épopée de l'amour

Henri Meschonnic

Volume 35, Number 2-3, 1999

Gaston Miron : un poète dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036144ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036144ar>

[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

Meschonnic, H. (1999). L'épopée de l'amour. *Études françaises*, 35(2-3), 95–103.  
<https://doi.org/10.7202/036144ar>

### Article abstract

Contrary to the classical opposition between lyricism and the epic (an opposition brought to an extreme by some contemporary poets and critics who not only identify lyricism to poetry itself, but think that modern poetry is closer to the essence of poetry than poetry ever was), Gaston Miron's poetical work is epic poetry by being love poetry. It in no way separates political commitment and poetry of the self. It bears the paradox that all true poetry is epic if it transforms its subject and its object, whereas poetization mistakes celebrating and the sacred for poetry.

# L'épopée de l'amour

HENRI MESCHONNIC

Le monde entier sera changé en toi et moi

GASTON MIRON<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

C'est la vulgate. Sans insister ici plus qu'il ne faut, mais pour l'attester, je citerai seulement, dans *La voix d'Orphée* de Jean-Michel Maulpoix : « Au fil de son histoire, la poésie a avancé vers la reconnaissance de sa propre nature <sup>2</sup> » et : « L'époque moderne, en délivrant la poésie d'elle-même, permet l'éclosion d'une parole pure qui n'est plus reconnue comme le moyen d'une expression, mais dont se révèle en sa plénitude le très simple pouvoir. » (p. 215)

Pour cette vulgate, le lyrisme « dégage l'essence de la poésie » (p. 15). On situe par là un intérêt récent pour le sublime <sup>3</sup>. Puisque le lyrisme, dit Maulpoix, « constitue précisément le mouvement par lequel l'homme accède aux hauteurs du langage qui ne se distinguent guère de celles de son être » (p. 15). Par le sublime, *avoir l'être* de la poésie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tenir l'un par l'autre, ensemble au lieu de les opposer, l'intime et le politique, le lyrisme qui a « pour contenu le subjectif, le monde intérieur<sup>5</sup> », et l'épopée — « La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique<sup>6</sup> » — que Hegel définissait par « le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde<sup>7</sup> », c'est ce que montre le titre même, chez Gaston Miron, de « La marche à l'amour ».

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

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

6. *Ibid.*

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

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

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

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

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

Et Gaston Miron aime se voir — je le dis au présent parce que *c'est* présent — comme un poète d'Amérique. Avec l'exemple de Whitman. Par rapport, je suppose, aux poètes d'Europe, ou de France. Ses poèmes disent, et ils doivent bien avoir un peu raison, qu'il y a dans son dire les grands espaces. Son «anthropoésie québécoise». Et ici, pour l'écouter encore, je recopie ce qu'il disait<sup>8</sup> : «Je suis un ethnologue du poème», «je suis un poète sur le terrain», «en arrachant les mots un à un à ma non-langue», «il faut affronter toutes ces choses-là», «chaque poète doit trouver le classicisme de son époque», «c'est ainsi que tous les classiques sont des contemporains», «c'est une quête d'identité aussi», «quand je travaille sur le terrain du poème», et il parlait de «littérature émergente», et de «métissage perpétuel».

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

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

poétique : « Je suis un produit des plus mauvais poètes<sup>9</sup>. » Avec l'orgueil des grands. Quand on sait se situer, simplement.

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

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

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

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

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

La dynamique des titres « La marche à l'amour », « La vie agonique » évoque un rapport de la poésie à la vie tel que la vie est poésie, et la poésie est la vie. Dans un entretien de juillet 1982 avec Claude Filteau, Gaston Miron disait : « Je m'avance en poésie comme un cheval de trait<sup>10</sup>. »

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

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

9. Dit au cours de la même soirée.

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

frayères au fond du cœur d'outaouais<sup>11</sup>», ou « nous les raqués de l'histoire batèche<sup>12</sup>», c'est par son élan qui emporte un amour en même temps qu'une histoire, pour en faire un légendaire :

et parmi ces bouts de temps qui halètent  
 me voici de nouveau campé dans ta légende  
 tes grands yeux qui voient beaucoup de cortèges  
 les chevaux de bois de tes rires  
 tes yeux de paille et d'or  
 seront toujours au fond de mon cœur  
 et ils traverseront les siècles<sup>13</sup>

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

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

je marche à toi  
 je titube à toi

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

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

tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière  
 la douceur du fond des brises au mois de mai  
 pour les accompagnements de ma vie en friche  
 avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif<sup>14</sup>

La ville (« la grande Ste. Catherine Street galope et claque<sup>15</sup> »), le Québec, ce n'est pas parce qu'ils sont nommés qu'ils sont là, poétiquement, mais parce qu'ils sont emportés dans un courant de langage :

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

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

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

14. *Ibid.*, p. 36.

15. *Ibid.*, p. 58.

et je n'en finis pas d'écouter les mondes  
au long de tes hanches<sup>16</sup>

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

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

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

La batêche ma mère c'est notre vie de vie  
...  
je vais plus loin que loin que mon haleine<sup>18</sup>

et ce n'est pas l'amour qui fait le poème, mais l'invention du poème par  
l'amour, et de l'amour par le poème, comme une grammaire nouvelle  
qu'on invente à la vie. Ainsi, dans ce seul vers de « Ma femme sans fin » :  
« quand tu es belle partout dans mes bras<sup>19</sup> ».

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

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

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

Je constate en mon âme,  
Obscure émotion,

16. *Ibid.*, p. 67.

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

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

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

L'immense odeur de femme  
De la création.

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

C'est pourquoi, pour l'affectivité généralisée de la pensée qu'elle rassemble, et en offrande à Gaston Miron, je recopie ici cette phrase de Hugo : « On aime une femme comme on découvre un monde, en y pensant toujours<sup>20</sup>. » La condition même pour que le poème soit l'histoire d'une voix. Par quoi je dirais, pour finir, il n'y a pas de lyrisme. Il n'y a que des formes infiniment modulées de l'épopée. Le reste n'est que littérature.

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