

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Gaston Miron vu de loin

Georges Mounin

Volume 20, Number 2 (116), March–April 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60051ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mounin, G. (1978). Gaston Miron vu de loin. *Liberté*, 20(2), 79–87.

Chroniques

littérature québécoise

GASTON MIRON VU DE LOIN

Gaston Miron vu de loin. C'est-à-dire vu de France. Sans faire semblant surtout d'ignorer ce qui nous le rend difficile d'accès. Tout d'abord ces québécismes, qu'il ne s'agit pas de lui reprocher mais qui nous désorientent et qui, comme nos vieux textes français, voudraient déjà des gloses philologiques. Sans faire semblant de comprendre du premier coup, encore moins de sentir toute la charge qu'il y a ou qu'il peut y avoir dans « ma patrie d'haleine », ou « ton chagrin d'haleine », ou « mon pays d'haleine », « mes arpents d'yeux », « des abattis de poudrerie », « un regard épaillé », « ma terre amande », « tapoche », « ma tête effalée », « ma tête de tête », « mon accotée », « ma tanante », « notre vie de vie », « une vie magannée », « amironner », « le raqué », « un ciel de ouanani-

che», et pas mal d'autres mots ou tournures. Quand Miron dit :

« et je farouche de bord en bord
je barouette et fardoche et barouche »

(*Courtepointes*, p. 44),

est-ce parce qu'il a lu Henri Michaux, ou est-ce un écho de langue populaire québécoise ? Si on ne sait pas répondre à la question, on manque le poème. On fait semblant.

Il reste peut-être à lire Miron comme les autres, c'est-à-dire de notre point de vue d'ici, comme un poète français à part entière. Et, surtout pas, seulement comme un « témoin québécois », ni un porte-parole de la Résistance québécoise au colonialisme anglo-saxon, ni un document sur la francophonie. On peut avoir en effet l'impression que l'auteur de *l'Homme rapaillé* n'est pas encore lu comme il mériterait de l'être, ni au Québec, ni ailleurs. Il y a là sans doute un risque de prétention : comment croire qu'on peut apprendre aux Québécois à lire leur plus grand poète vivant, celui qu'ils célèbrent volontiers de ce titre ? Mais il faut toujours être sincère avec ses vraies impressions : j'ai souvent cru sentir, depuis sept ou huit ans, qu'on aime Gaston Miron au passé, parce qu'on l'a enfermé dans l'image du poète militant de la période héroïque — et, de plus, dans une image sommaire de la poésie militante. Je me sens profondément d'accord avec la conclusion d'Eugène Roberto, dans un Avant-Propos pour *Courtepointes* : « Miron n'est pas le greffier d'un monde défunt. » Finalement, un lecteur français a peut-être quelque chose à dire, même aux Québécois, sur Gaston Miron, parce que la distance, ici, joue le même rôle que le temps : le Miron que nous lisons, loin de chez lui, est sans doute le Miron qui traversera le plus certainement le temps, même chez lui.

Certes, Miron est bien le poète de la patrie québécoise appelée d'abord, attendue, promue, réalisée. Oui, d'accord. Mais il ne faut pas l'enfermer dans ses poèmes les plus revendicatifs, le plus immédiats, ceux qu'il a défendus au nom de la didactique militante, avec juste raison. Ces poètes resteront, comme de grandes traces d'un grand moment historique, ils sont de l'histoire. Pour maints lecteurs québécois,

peut-être sont-ils et doivent-ils être encore l'actualité. Mais l'histoire de la Résistance française, pour ne parler que d'elle, nous a enseigné que la majeure partie de cette poésie reste comme histoire, plus que comme poésie. Non parce qu'elle est liée à la circonstance, comme on disait contre elle après 1945 — mais pour de multiples raisons. Que, lorsqu'on parle de Miron, lorsqu'on pense à Miron, on pense d'abord à ses grands poèmes criés : oui, d'accord. Ce sont les plus visibles, les plus voyants. Mais il me semble (est-ce illusion de la distance ?) qu'ils ont éclipsé jusqu'ici de petits poèmes courts, mais puissants, qui risquent de représenter pour toujours Gaston Miron quand il est au meilleur de lui-même.

Oserai-je dire qu'à mes yeux, dans *l'Homme rapaillé*, l'un des très grands poèmes, le plus grand peut-être, c'est le premier (qui est de 1969), « L'Homme rapaillé » (*H. R.*, p. 5), l'un des plus courts sinon le plus court du recueil, et sans cri, chose rare chez Gaston Miron. C'est un grand poème politique (ce n'est donc pas la liaison non distanciée à la circonstance, ni l'engagement, ni le militantisme qui mettent en cause la qualité de certains poèmes politiques). Notons en passant, contre les fanatiques de l'analyse formaliste immuable, qu'on perd plus de la moitié de la substance du poème si l'on ignore qu'il a été écrit le soir de la grande manifestation des 45,000 contre la loi 22 — et qu'on se fourvoiera plus qu'un peu si on ne sait pas qu'Emmanuelle est la fille du poète : un peu d'histoire littéraire tout venant peut écarter de la poésie, mais beaucoup d'histoire littéraire (c'est-à-dire une réflexion approfondie sur sa pertinence théorique) y ramène.

Notons encore, contre ceux qui méprisent la vieille philologie, qu'aucun Français de France ne peut entrer dans la plénitude de ce poème sans s'arrêter longuement sur le mot *rapaillé*, qu'il ne faut surtout pas faire semblant de comprendre, ici encore, approximativement. Rapaillé, ce n'est pas rempaillé ; c'est, au Québec, remis en ordre, rassemblé, réuni : on rapaille ses affaires avant de partir. Un peu de textologie nous apprend, ce qui n'est pas indifférent, que le texte a d'abord été publié en revue sous le titre : « L'Homme ressoudé ». Le nouveau titre apparaît l'année d'après, dans le

volume dont ce poème est le texte éponyme : le premier mot du livre, qui récapitule une longue affirmation du Québec, est un québécoïsme, et pas un québécoïsme rhétorique.

Tous les grands thèmes de la poésie mironnienne et du combat québécois sont là (sont là *aussi*, comme dans les grands poèmes). La reconquête des ancêtres, et du passé personnel et social (« ... de plus loin que de moi ») — la quête de l'identité personnelle et nationale (« il y a longtemps que je ne m'étais pas revu ») — la restauration de l'appartenance (« me voici en moi comme un homme dans une maison »). Miron y ajoute, miracle et modestie, cette touche qui fait peut-être à la fois penser à l'espèce d'engourdissement 1937-1946 et à sa propre action personnelle, minuscule et décisive (« une maison / qui s'est faite en son absence »). Celui qui revient n'est pas un immigrant, ni même un voyageur dans l'espace (« Je ne suis pas revenu pour revenir ») ; il revient à son enfant et à son pays à faire, son pays libre (« Je suis arrivé à ce qui commence »). En lisant et relisant ce grand texte, qui sonne à sa date comme une Déclaration d'Indépendance, je ne peux m'empêcher d'évoquer ce souvenir : un jour que je lui demandais d'essayer de se rappeler sa première prise de conscience poétique, il me raconta qu'il y a longtemps, dans son adolescence, passant dans la rue Saint-Laurent (peut-être l'une des premières fois), il fit la découverte des livres, des libraires et de la librairie ; il entra, ouvrit un gros volume et lut en haut de la page de gauche :

« Les pays qui n'ont plus de légende
Seront condamnés à mourir de froid. »

C'était *La Quête de joie* de Patrice de La Tour du Pin. Miron reçut un choc de ces deux lignes, qui lui semblèrent sans doute enfermer tout le destin de son Québec.

Les technologies poétiques à la mode essaieraient en vain de réduire un texte à son immanence, comme on dit, à ses structures, à l'idée jakobsonnienne qu'en poésie la forme est le fond. Sûrement on peut y trouver des « formes » identifiables, quoique presque invisibles. « De plus loin ~ que de moi » est une antithèse, mais pas classique, c'est-à-dire pas rhétorique, presque surréaliste mais sans contrefaçon. « Abracadabrants » est un mot extraordinaire ici, extraordinaire

d'inattendu dans le ton de ce texte. Mais attention : ce mot, c'est tout Miron, son volume d'air, ses grands moulinets de bras, son fracas ; c'est parce que c'est le voyage de Miron raconté par Miron que c'est un voyage abracadabrant. « Je ne me suis pas revu », « Me voici en moi » sont aussi des images et des antithèses subtiles, à côté d'autres plus transparentes : « pas revenu ~ pour revenir », « arrivé ~ à ce qui commence ». Et puis après ? On peut bourrer un poème d'antithèses, et même d'antithèses subtiles, et ne produire qu'un peu de rhétorique bien faite. La pertinence de ces formes, ou de ces structures, n'est pas dans leur nombre, ni leur agencement, ni même leur qualité intrinsèque. Il ne faut donc pas insister pesamment sur ces formes ; il n'y a pas recherche, il y a adéquation parfaite. Ce sont des formes efficaces ici parce que ce sont des *moyens* efficaces au service d'une *fin*, ce que Miron avait d'énorme à dire au soir du 19 octobre 1969. Et cette efficacité vient du non-crié : « Je te salue, silence. » Les grandes émotions *ne peuvent pas* faire de grands discours.

Un autre très grand poème de Miron, très court aussi, c'est le dernier, « En une seule phrase nombreuse » (*H. R.*, p. 88). Grand par la franchise, énorme aussi, la simplicité, quasi la gaucherie. Encore un grand poème sans cri, presque invisible. Poème de la dernière période également, puisqu'il était inédit en 1970.

La franchise est dans le contenu et dans le ton à la fois, dans les mots eux-mêmes (« pardon », « pillés », sans clause de style). Pourquoi *énorme*, au-delà de ces mots déjà gros ? Par l'insistance (« tous les pays », « toutes époques ») et surtout par la place dans le livre : le dernier poème, la dernière impression. Mais il faut être fier de soi, aussi, pour un tel aveu, pour une telle conclusion. L'analyse mécaniquement formelle, ici non plus, ne donnerait pas grand-chose. A quoi bon souligner l'allitération sur l'occlusive bilabiale dure des deux premiers vers (pardon, poètes, pillés, poètes, pays, époques) ? Et les quatre *d* dentales, plus douces, du deuxième et du troisième vers ? En quoi tout cela est-il pertinent, en quoi tout cela contribue-t-il à faire naître ce qui doit naître en nous à la lecture ? Non, en dépit du titre (exact, mais qui

suggère la recherche rhétorique de l'harmonie d'une longue phrase savamment articulée), il n'y a dans ce poème aucune recherche traditionnelle formelle, ni peut-être aucun des traits les plus visibles du style de Miron. Rien de commun avec « les fous fins fils du mal monde », ni avec « Je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille », ni avec « la mort acétylène », ni avec « et qui perds gagnes », ni même avec « en petits coups des à-coups », etc. Rien de commun non plus avec les longs poèmes à pleine voix. Ici, tout est, non pas dans des formes rythmiques préfabriquées par une prosodie ou une poétique externe (que tirer de la succession syllabique 12 / 12 / 12 / 8 / 8 / 10 / 9 / 9 / 2 ?) — mais dans le ton créé par un vrai rythme interne au texte, à ce texte : dans la pudeur (le mot *écritures*, presque enfantin, pour dire *langue*, ou *style*, ou *poésie*) ; dans les sursauts d'une diction née d'une émotion contenue, un peu tremblée, peut-être transmise uniquement par les enjambements et les coupures : « d'autres écritures / que les vôtres », « d'une façon / frères / c'est un grand bien », « d'un homme à l'autre / il y a... », « qui sont / leur propre fil... ». Ce sont sans doute là les seules articulations *pertinentes* de la grande « phrase nombreuse », avec ces deux gaucheries, qui sont à leur place parce que l'émotion, rarement sans doute, peut avoir le pas sur la syntaxe : « d'un homme à l'autre / il y a des mots *entre eux* » (léger pléonasme) et « d'un homme à l'autre / il y a... *leur* propre fil conducteur de *l'homme* » (autre léger pléonasme).

Ce court texte de neuf lignes est un grand poème politique aussi, un grand poème militant. Il proclame à la fois le point de départ très modeste d'une poésie presque sans ancêtres, et son point d'arrivée qui est l'affirmation du succès de 1970, au dernier mot de *L'Homme rapaillé*. Ici non plus, des recherches et des gloses de pure histoire littéraire ne seraient pas déplacées : Miron a dit explicitement dans « Ma bibliothèque idéale » (*H. R.*, pp. 102-107) quels étaient quelques-uns de ces poètes de tous les pays, et de toutes les époques, auxquels il sait qu'il doit quelque chose. Et des recherches formelles aussi, pour nous éclairer sur d'autres influences, responsables peut-être autant des quelques tics et autres manières de la poésie mironnienne, que de sa vraie

qualité. Ces gloses n'ajoutent rien à la perfection du texte, mais elles nous assurent que ce que nous ressentons correspond exactement à ce que le poète a voulu nous communiquer. Pour le reste, la grande phrase émue est portée par trois mots en équilibre dans leur parenté de timbre : *pardon*, *frères* (juste au milieu), *merci*.

Ce serait sans doute ici l'endroit d'étudier toutes les tentatives de Miron dans toutes les directions, de parler de son influençabilité. Il l'a dit lui-même, oui. Mais il faut distinguer entre imitation et initiation. Les poètes qui se sont trompés sur eux-mêmes imitent toute leur vie, plus ou moins adroitement, des formes prestigieuses, qui par définition sont inimitables. Pour les vrais poètes, un jour vient où l'initiation prend fin, ils parlent eux-mêmes. Ainsi les huit lignes de *Lieux communs* (*H. R.*, p. 85), inédites en 1970, peuvent encore faire penser à Eluard (premier et dernier vers) et à Michaux (les autres). Pourtant, c'est totalement Miron, l'autre Miron, celui qui ne crie pas toujours ; c'est l'émotion qui trouble la parole, aux limites de la paraphrasie et de l'aphasie (dont Miron n'a peut-être jamais entendu parler). Ainsi aussi les onze lignes de *Seul et seule* (*H. R.*, p. 70), daté de 1977, avec son balbutiement syntaxique (savant, c'est-à-dire juste, non rhétorique). On est devant la douleur quand, comme on dit, « elle ne trouve plus ses mots ». Devant la parole désorganisée d'un homme sonné par le chagrin. On ne pourrait pas soutenir longtemps ce ton sans tomber dans le procédé. Onze lignes, c'est tout, mais avec ces onze lignes et les huit de *Lieux communs* (on pourrait y joindre *Rue Saint-Christophe*, *C.*, p. 25) Miron est un grand poète classique de la douleur.

Il est aussi un très grand poète de l'amour, en français. Le plus grand sans doute depuis Eluard — autrement. Par exemple, dans *L'amour et le militant* (*H. R.*, pp. 64-65, le mouvement I ; 1963). D'abord, il est un poète qui, comme tous les plus grands, sait qu'il faut parvenir à dire aussi la chose la plus difficile, l'amour physique, la joie physique — mais qu'il faut la dire à sa hauteur, dans sa nudité, osons dire dans sa pureté, loin de la pacotille actuelle érotico-pornographique des sexes, des vagins, des clitoris et des sper-

mes à tout bout de ligne. Les onze premiers vers de la page 65 de *L'Homme rapaillé* sont exemplaires dans cet effort, encore tâtonnant, vers le grand chant de la jonction physique, avec deux ou trois moments de perfection que je laisse au lecteur le plaisir de trouver. Miron est grand aussi parce qu'il sait, comme les plus grands toujours, que le moment qui suit l'amour est un grand moment de l'amour, de la confiance, de l'ouverture totale à un être, le moment de la confiance que l'on ne ferait jamais à aucun autre moment, à aucun autre être. Et c'est l'admirable strophe de grande ode, sept vers, ceux qui commencent ainsi inimitablement : « Parle-moi de toi, parle-moi de nous... » (p. 65).

Miron est le poète du couple d'aujourd'hui, facile à former, facile à rompre — mais aussi le poète qui n'a jamais pris son parti de la fragilité des couples et des amours successives. Il est éclatant dans le naturel biographique, comme les plus grands à cet égard, Villon, Umberto Saba, Nazim Hikmet. Il n'embellit rien, ne farde rien. Quel poète aurait osé écrire : « Il me faut t'aimer, femme de mon âge » ? Il est solidement établi pour toujours dans la non-rhétorique, il peut écrire un texte inouï dans notre littérature : *Le quatrième amour* (*H. R.*, p. 84, 1968). Le quatrième : ce seul mot prouve que la distanciation biographique tant prônée par les « artistes du verbe », la non moins fameuse transposition du vécu, sont des béquilles poétiques pour ceux qui croient que la poésie, c'est de transformer leur prose en « poésie ».

Les poèmes de Miron sont toujours tendus vers l'unité du couple. Le couple existe pour lui. Le mot *couple* (mot rarissime dans la poésie française, un hapax peut-être) est d'ailleurs au centre des poèmes intitulés *L'amour et le militant*. Aimer et militer, c'est la même chose, parce que la femme doit devenir une camarade de l'homme (mot rarissime aussi dans notre poésie ordinaire). D'où ce mouvement de la page 64 (*H. R.*), « Quand je te retrouve après les camarades... » et page 65, « Je te parlerai de nous de moi des camarades ».

Sûrement, tout n'est pas parfait dans ces pages. Les « manèges du désir », les « salives solaires », les « bêtes brûlantes », les « rafales fabuleuses », les « fulgurants déplacements des ga-

laxies », les « lumineuses mouvances moirées », c'est encore les alentours de la rhétorique traditionnelle de la joie physique. Mais il faut être surtout sensible à l'effort, même imparfait, à la tension vers une perfection qui est sobriété, nudité, pureté verbale : « Tu me hâtes en toi... », « du milieu de nous... » ; peut-être plus encore : « Ainsi nous sommes un couple / toi s'échappant de moi / moi s'échappant de toi » ; et : « Largués l'un dans l'autre... », avec les trois derniers vers du *Quatrième amour*. Il faut répéter que par de tels textes Miron prend place dans la troupe très petite où il y a René Char avec *L'épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente* et le grand Supervielle du *Désir*.

Il y aurait encore bien des choses à dire pour Miron, pour avoir l'audace, en 1978, d'attirer l'attention sur un Miron peut-être toujours mal entendu. Il faudrait mettre en lumière, c'est-à-dire très haut les huit lignes de *Félicité* (C., p. 26), les quatorze lignes intitulées *Art poétique* (H. R., p. 79, vers 1965)... Il faut que chaque lecteur aille lire, ou relire, ce que Miron a eu le courage étonnant de mettre sous ce titre.

Oui, Miron, dérythmé, toujours soliloquant, le poète qui a laissé tant de poèmes pas finis, livrés comme ça, tels quels, parce qu'il ne faut jamais mentir à la poésie, jamais tricher avec les mots toujours si complaisants, par nature, à la triche. Un très grand poète, pour longtemps.

GEORGES MOUNIN