

## Poésie des deux rives

Gilles Marcotte

Volume 35, Number 2-3, 1999

Gaston Miron : un poète dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036140ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036140ar>

[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

Marcotte, G. (1999). Poésie des deux rives. *Études françaises*, 35(2-3), 57–66.  
<https://doi.org/10.7202/036140ar>

Article abstract

In order to read Gaston Miron 's poetry, that is to say begin to read it, a detour through French contemporary poetry is proposed, that of André Frénaud especially, a poetry Miron had often hailed as having had a tremendous liberating influence on him. One of the poet's least often quoted poems, the first one of the collection « Vamour et le militant », is analyzed in the light of that encounter.

# Poésie des deux rives

GILLES MARCOTTE

COMMENT LIRE Gaston Miron? Comment *arriver* à le lire<sup>1</sup>? Il semble qu'il soit toujours déjà là, interprété par sa propre légende, occupant tout l'espace de ce qui peut être dit sur lui-même, sur ses poèmes, produisant un discours général qui empêche ou retarde indéfiniment l'arrivée, la surprise de la lecture, ce par quoi elle commence vraiment. Je le lis moins que je ne l'entends, que je ne le vois, clamant avec de grands gestes son poème ou son discours national, dans tel colloque ou au coin de la rue. Et je suis reconnaissant, certes, à la mémoire de me redonner ainsi sa présence charnelle, mais j'ai aussi, de plus en plus souvent, l'impression qu'elle me dérobe en même temps quelque chose d'essentiel, le temps même et pour ainsi dire l'énergie propre de la lecture. Il est trop facile de parler de Gaston Miron (je lui disais : « L'éloge de Gaston Miron, c'est devenu pour moi un véritable genre littéraire ! » et nous riions ensemble). Il est également trop facile de ne pas lire Gaston Miron.

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

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

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

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

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

écrit Frénaud; et Miron, en écho:

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

Miron qui créera, sur le même modèle, le « non-poème ». On notera aussi, chez le poète des *Rois mages* comme chez celui de « La marche à l'amour », l'attention au quotidien, le sens de la fraternité, voire l'appel d'un « pays » qui ne peut évidemment avoir tout à fait le même sens dans les deux œuvres ; enfin, un goût pour le verbe abondant, éloquent, souvent anaphorique, distribué dans des vers largement déployés. Mais je ne veux pas aller plus loin dans cette voie, je ne suis pas à la recherche d'influences. Ce qui frappe et excite l'imagination, quand on lit côte à côte Frénaud et Miron, c'est à la fois la proximité et l'écart, le sentiment très fort que ce dernier est allé chercher dans la poésie française, non pas de simples modèles mais précisément l'autorisation de n'être pas elle, ou plus justement d'écrire dans l'« entre-deux<sup>2</sup> », dans la différence. Il faut le dire avec insistance : sans la poésie française de son temps, sans l'étroite amitié qu'il a nouée avec elle et dont Frénaud est la figure la plus explicite, la poésie de Gaston Miron n'aurait pu naître à elle-même, découvrir sa propre originalité. C'est Paris qui a délivré Miron de la vieilleries poétique, plus que l'exemple de ses contemporains locaux, les Saint-Denys-Garneau, Alain Grandbois, Rina Lasnier, Anne Hébert, sur lesquels il a toujours été étrangement discret<sup>3</sup>. On est réduit à l'hypothèse suivante : Gaston Miron devait s'autoriser d'une origine plus lointaine, dans la mesure même où il voulait rendre vie à un complexe thématique éminemment local, celui du « pays », dont la proximité même constituait un danger pour la poésie. C'est de Paris que Miron a besoin pour sauver Saint-Agricole de l'insignifiance ; et, en contrepartie, Saint-Agricole lui permet de n'être pas qu'un poète de convention parmi les centaines qui occupent la place de Paris. Il a mis en œuvre, librement, ce qui avait été imposé par les circonstances à l'ancêtre Octave Crémazie : le double exil, la double origine, la double perte. Ce n'était pas d'abord affaire de pensée, d'idéologie ; c'était affaire de poésie.

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

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

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

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

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

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

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

L'auteur de ce poème est-il bien celui qui écrivait à Claude Haeffely, en 1957 : « tu sais que je suis l'écrivain de langue française qui écrit le plus mal aujourd'hui<sup>4</sup> » ? On a trop souvent cru Gaston Miron sur parole, lorsqu'il se désolait des lacunes de sa formation linguistique, des faiblesses de sa langue. La langue française, cette langue dont Miron a tant de fois clamé qu'elle avait été corrompue en lui par le bilinguisme officiel, est présente, vivante dans ce poème avec une évidence tranquille qui ne doit rien à l'exotisme. Tout, ici, donne à imaginer un contact heureux, non seulement, non même surtout avec la femme aimée, qui demeure extrêmement abstraite tout au long du texte, selon la convention littéraire à laquelle se réfère le texte, mais avec la langue elle-même, la langue de la plus profonde mémoire. L'ample tunique de l'alexandrin se déploie librement, amputée ou augmentée de quelques pieds, et la rime fait une apparition fugitive dans le premier quatrain (corps, bords), comme pour saluer une tradition avec laquelle on ne prendra que des libertés mineures.

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

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

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

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

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

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

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

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

Faudrait-il recourir à la philosophie ou même à la théologie pour rendre compte de ce que porte le thème du corps chez Miron, du lien qu'il a avec la mort, de l'illimitation qu'il produit ? On est tenté de lire ici quelque reliquat de la pensée chrétienne, du dogme de la résurrection des corps ; et l'hypothèse n'est pas sans fondement car, on le sait, la poésie mironienne fait jouer abondamment le langage de la tradition chrétienne. Mais on s'inspirera plus volontiers de Mikhaïl Bakhtine, de l'image qu'il propose d'un corps non fermé, inachevé, troué, ouvert par ses blessures mêmes sur un monde dont il se distingue à peine, et dont il tient une conviction de permanence qui non seulement résiste à la souffrance, à la blessure, mais l'inclut, et la mort même<sup>6</sup>. C'est pourquoi le sentiment tragique de l'absurdité de la condition humaine, qui fonde la poésie de Frénaud, est résolument absent de la poésie mironienne. « Le poète, dit Georges-Emmanuel Clancier dans son essai sur Frénaud, s'est donné un interlocuteur : le Néant<sup>7</sup> », et il donne à juste titre la majuscule à un Néant qui a la même consistance que l'Être, qui en est la figure purement négative. Le néant, chez Miron, n'habite pas ces lointains métaphysiques, il est tout près, il harcèle (« harcelé de néant »), il fait bijou (« à mon cou je porte / comme une amulette / un vertical néant »), et surtout il se fait pluriel : « ... au cours d'une conversation où je titubais sur mes néants, que j'avais des taches solaires sur le cerveau ». Les « néants » de Gaston Miron sont concrets, immédiats comme le corps est immédiat ; ils appartiennent au corps, ils en attestent, paradoxalement, l'incroyable réalité. Ne faudrait-il pas aller jusqu'à dire que les « néants » sont ce qui contredit le plus forte-

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cette déclaration n'est pas d'une limpidité totale, et l'on peut penser qu'il est difficile de désarticuler la langue sans qu'il y paraisse un peu. Mais il est permis d'y entendre, me semble-t-il, plus qu'un refus des nouveautés purement formelles — Gaston Miron n'a jamais été séduit par les expériences extrêmes de l'automatisme, et la critique d'avant-garde n'a pas manqué de le lui reprocher. Le classicisme, pour Miron, est un rêve («J'ai toujours rêvé...»), et plus précisément la référence à un idéal esthétique de discrétion et d'innovation dont la figure est essentiellement française. Mais dans cette fidélité même, ce retour ou ce recours, il ne peut s'empêcher de marquer une différence qui est à la fois la sienne, la plus personnelle, et celle de son propre lieu. Cette différence apparaît, discrètement et profondément, dans le sens, dans la portée de quelques mots. Le corps ouvert à la prolifération cosmique<sup>9</sup>; le néant même se faisant pluriel, échancrure dans le tissu du réel. Nous voilà bien loin, semble-t-il, de cette «fantastication» de la langue d'origine dont parle Frank Kermode à propos de Wallace Stevens<sup>10</sup>, et qui se produit de manière éclatante dans les grands poèmes de Gaston Miron. Nous sommes, plus secrètement, indiscutablement, chez Miron; nous sommes, de même, au Québec.

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

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

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

