

L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron

Joseph Bonenfant

Volume 6, numéro 1, 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600256ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600256ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, J. (1973). L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron. *Voix et images du pays*, 6(1), 51–63.
<https://doi.org/10.7202/600256ar>

L'ombre de Mallarmé *sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron*

Depuis Saint-Denys Garneau, la poésie québécoise n'a cessé de formuler son malheur et de se heurter aux contradictions qui tentaient de définir ce malheur, comme si le fait de les rendre innombrables était un moyen de ne pas s'y empêtrer, comme si la reprise continuelle des mêmes réalités inconciliables pouvait être un sujet ou un fondement de la poésie. On peut se demander si la poésie doit d'abord tenir compte de ce qui semble toujours l'empêcher ? Doit-elle se dire elle-même ou parler d'autre chose ? Si par hasard elle était un discours ordinaire, on admettrait qu'elle prenne pour objet, par exemple, le pays avec toutes ses contradictions historiques, son ambiguïté culturelle, sa condition sociale. Certes notre poésie n'a pas eu tort de parler de quelque chose. Encore faut-il commencer par voir qu'elle a tout simplement parlé. Les contradictions et empêchements qu'elle disait trouver hors d'elle, comment a-t-elle pu si longtemps ne pas les voir comme inhérents à son propre exercice ? Comment en est-elle venue à se ridiculiser elle-même comme poésie ? À trouver son sujet hors d'elle-même ? Chamberland écrit : « Tant pis si j'assassine la poésie ». Et encore : « On cisèle l'aboli bibelot on sonorise ses névroses¹ ». Le poète (je, on) cherche un recul, il veut se faire le sujet de la poésie, s'excuse et s'accuse à la fois de son activité, se fait le pitre de sa propre honte, oubliant que la poésie possède ses propres contradictions qui sont bien suffisantes. Elle porte seulement à leur plus haut point les contradictions du langage qui s'annule ou s'abolit, qu'il y ait ou non travail de cisèlement et peu importe la forme du bibelot. Si cette affirmation a du sens, la poésie serait indifférente à celui qui

1. Paul Chamberland, *L'Afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 10 et 50.

parle à travers elle en même temps qu'à ce qu'elle dit. Par quelle aberration la ramène-t-on toujours à son sujet ou à son objet ? Quand elle se désespère de parler d'un pays impossible, ne peut-on pas voir dans ce malheur qu'elle affirme d'une autre chose son propre malheur et sa propre impossibilité ? Si la poésie est *la chose même*, le pays serait *l'autre chose* avec laquelle elle entre dans un rapport extérieur. L'impossibilité de la poésie serait alors le nom de ce rapport. Miron n'affirmait pas autre chose quand il écrivait que « le poème ne peut se faire qu'en dehors du non-poème² ». Nous y reviendrons.

C'est avec Mallarmé que la poésie a pris conscience d'elle-même. Elle l'a fait d'abord en marquant sa dissidence. En s'appelant l'œuvre. En se voulant *l'autre*. Le même serait ici l'espace social et culturel en marge duquel elle s'établissait, mais sans nier ses rapports. Elle s'affirmait autre en s'appropriant un contenu, le rendant ainsi étranger à celui du culturel. Puis elle s'est approprié une essence, pourrait-on dire, qui lui venait de sa forme ou de son opération. Enfin, beaucoup plus haut qu'au niveau du signifié et du signifiant, la poésie a pris conscience d'elle-même en s'ouvrant à la possibilité des systèmes de relations permises par le langage. On sait bien que c'est l'impossibilité de ces systèmes qui est devenue plus évidente et que le mot ou l'idée la plus fréquente pour nommer cette impossibilité a été celle de *manque*. Par là la poésie s'assignait une tâche démesurée qui l'obligeait soit à avouer son *échec* soit à établir un *tout autre* rapport avec l'informulable et l'inconnaissable. Devenue extrêmement consciente de ses limites matérielles, ou de la matérialité de ses pauvres moyens, elle s'est perçue en même temps comme « instrument spirituel » d'une pensée sans limites. La poésie est devenue le lieu de l'impensable. Cernant toujours mieux son identité, elle s'est établie dans *le même*. On voit l'inversion du premier rapport. Elle n'est plus — prenons le sens neutre des mots — *l'autre* poétique du *même* culturel : c'est le culturel qui est devenue l'extériorité, le dehors de la poésie. La poésie se saisit *elle-même* dans sa différence avec l'étrange, l'autre, l'étranger. Quand on dit que la poésie a comme objet la poésie, on la définit dans son essence comme pensée et opération sur elle-même. Le thème est le rapport avec le dehors, le pré-texte ou le hors-texte ; le texte de la poésie ne s'épuise pas dans le thème, ou le non-poème. Le non-poème est l'impensable du poème. D'où la nécessité pour la poésie de ne prendre conscience d'elle-même qu'en établissant de nouveaux rapports qui

2. Gaston Miron, *l'Homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 130.

la mettent en échec, ou d'admettre que ces rapports sont les formes qu'elle prend pour surmonter l'échec qui est au centre de sa prise de conscience.

Je voudrais ici poser quelques jalons dans l'évolution historique de notre poésie concernant cette prise de conscience. Quand et de quelle manière la poésie québécoise se pense-t-elle comme poésie sans se nier comme québécoise ? A-t-elle même jamais pris conscience que ses contradictions sont celles du langage ? Je pourrais même m'interroger sur la légitimité de cette question et me demander si l'on peut parler de notre poésie sans tenir compte de la *thématique* et de la *problématique* de la dépossession et de l'appartenance, pour reprendre les termes de Chamberland³. Rien ne m'en empêche mais rien ne m'y oblige. Cette référence peut être mise entre parenthèses. Elle n'est pas décrite, seulement toujours indiquée. Cela revient à poser le problème de notre poésie dans les perspectives mallarméennes. En somme essayer de n'y voir que le problème du langage.

Commençons par le plus explicite. Deux poètes d'ici ont nettement pris leurs distances vis-à-vis de Mallarmé. Ouvertement, passionnément. Chamberland a écrit :

Adieu Mallarmé, je te laisse à ton coup de dés, au sonnant minuit de l'absence, et je reprends « ma bohème » avec le sombre et fougueux gamin de « Charlestown »⁴.

Deux autres textes de Chamberland tirent leur sens de leur titre : « les Fleurs consolatrices et leur agonie » et « Conversion au monde ou l'anti-Mallarmé ». À les lire, on ne sait plus si l'adieu à Mallarmé est possible réellement. L'évocation du poète français ne sert-elle pas plutôt à dénoncer la stérilité québécoise, d'abord à la reconnaître, puis à s'en délivrer ? Soit le paragraphe suivant :

Il suffit d'un souffle chaud contre la vitre de l'hiver pour que l'égale buée blanche dissolve l'apparence même et m'enferme dans l'écrin-miroir. Je m'aperçois captif insisté au sein de la grinçante rotation des images, insubstantielle chaleur panique au milieu des idoles hiérarchiques assemblées dans l'insoluble cercle magique⁵.

Chamberland exorcise son double mallarméen, ce double maléfique qui l'empêche de se convertir au monde. Sortir du cercle des miroirs devient une tentative d'ouvrir les possibilités de la poésie. Pourrait-on affirmer que l'opposition à Mallarmé a du sens par elle-même ? Autrement dit, que la négation de l'entreprise

3. Lire l'avertissement de *l'Afficheur hurle*, édition de 1969.

4. Dans Guy Robert, *Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 327.

5. *Ibid.*, p. 335.

mallarméenne puisse n'être vue que comme négation ? Cela a peut-être du sens au point de vue de l'intentionnalité poétique. Poétiquement parlant, être coupé du monde ou se convertir à lui sont deux choses incompréhensibles et l'opposition renvoie les poètes dos à dos. Les images viennent du monde et retournent à lui dans le même acte poétique. Rien ne peut les enfermer dans la rotation d'un cercle. La position de Chamberland a un sens culturel évident, compréhensible. Elle ne me révèle rien d'important sur ce que sa poésie en retire pour devenir plus consciente d'elle-même. J'ajouterais même que la tournure négative et consciente de cette prise de position ne donne pas le change sur l'intérêt et la valeur des éléments étrangers d'une pensée quand il est question de fonder ou de raffermir la sienne propre.

Miron également s'est fait l'iconoclaste des fleurs mallarméennes :

... tu vois pour ton compte se lever les couchers de soleil de la beauté et les oiseaux et les fleurs faire cui-cui et belles hampes avec corolles à cinq rangées dans tes vers. . .⁶

Pauvres fleurs ! Pas celles de rhétorique, mais les « absentes de tout bouquet ». Il faudrait tout reprendre à zéro et dire pourquoi, dans la présence ou dans l'absence, nous avons la même fleur dans le poème que dans le jardin. Beauté futile des fleurs poétiques, semble dire Miron. Pourtant son « *Matin d'obus lilas*⁷ » est beau, poétique. En est-il pour cela moins futile ? Le problème est de savoir si, en poésie, on s'arrête au signifié, au signifiant, ou aux rapports nouveaux qui les dépassent tous les deux.

Beaucoup plus intéressant, sous ce rapport, nous apparaît un poème de Miron qu'on passe habituellement sous silence, et pour cause, car, ô merveille, il semble ne rien dire :

COROLLES Ô FLEUR

(sur un ton faussement mallarméen)

Corolles ô fleur ton sourire
Ouvrées échappent des abeilles d'or
reviennent les soirs bruns ivres
Infante des jeux du sort
née la beauté aux arches de tes rives
nos yeux marée sur ton corps
enfante pour eux les perles de vivre.

6. « Aliénation délirante », dans *l'Homme rapaillé*, p. 109.

7. « L'Ombre de l'ombre », dans *l'Homme rapaillé*, p. 80.

On reconnaît le lexique, la syntaxe, le tour elliptique et peut-être le ton propres à Mallarmé. Miron explique qu'il a écrit ce poème pour se venger d'une femme qui, critiquant le recueil *Deux sangs*, avait trouvé certains poèmes plus hermétiques que ceux de Mallarmé⁸. Ce poème est important dans l'œuvre de Miron parce qu'il situe toute sa poésie dans *une* différence. Le poème « Cantique des horizons » (sur un ton faussement valéryen⁹, fausse imitation du « Cantique des colonnes », établit *une autre* différence. Combien de nos poètes n'ont pas écrit de ces poèmes sur des tons faussement ceci ou cela : Éluard, Claudel, Péguy, Char, etc. L'important est de reconnaître comment et pourquoi un poète fait la différence. Si Miron avait écrit : « sur un ton mallarméen », il aurait affiché la naïveté, l'impuissance ou la prétention. En disant : « ton faussement mallarméen », il fait montre de finesse, d'ironie, voire de dérision. Il ne prétend ni imiter ni piller Mallarmé. Il délivre sa poésie d'un modèle étranger, d'un faux éclat. Ce n'est vraiment pas un adieu à Mallarmé, mais, comme il est dit dans le poème « En une seule phrase nombreuse », où Miron « demande pardon aux poètes [qu'il a] pillés¹⁰ », plutôt une reconnaissance, « un bien grand hommage », un salut fraternel. Miron indique, entre tous les mots, ceux qui sont « fil conducteur de l'homme ». Comme Chamberland, Miron se libère des caricatures de la poésie mallarméenne. Il délivre sa poésie d'un résidu culturel tellement anémié qu'il lui était d'autant plus facile de le faire. Mais aucun poète ne peut se libérer de la question essentielle retournée dans tous les sens par Mallarmé et présente partout dans sa poésie : la question de « ce jeu insensé d'écrire », qui parle de l'écriture en termes de nécessité et de futilité, le rapport avec l'obscur et l'inconnu, le possible et l'impossible, le commencement et l'éternel inachèvement de la réponse, le retour à la question et son retournement dans tous les sens, les détours et les détournements de sens jusqu'à l'affirmation du *manque de sens* total, la fragmentation de l'œuvre en sens aléatoires, leur mutuelle neutralisation et parfois la chance fortuite des sens accumulés qui laisse percevoir ce que pourrait être une *surabondance de sens*. Bien avant la critique, la poésie a dévoilé son envers et son endroit ; jamais elle n'a saisi *la Chose* ; du moins s'est-elle saisie *comme Chose*.

D'une manière réelle mais voilée, la poésie québécoise a pris conscience d'elle-même selon des modes différents. Considérons-en quelques aspects plus implicites, moins conscients. Tous ne vont pas dans le même sens, mais contradictoirement,

8. Lors d'une rencontre, le 1^{er} mai 1970.

9. *L'Homme rapaillé*, p. 17.

10. *Ibid.*, p. 88.

ils prennent tous leur origine dans une sorte de point central de l'œuvre qu'on pourrait décrire comme sans références externes ou littéraires. Mallarmé est bien absent de cette zone de hantise quand une œuvre s'approfondit vers son centre. Si la poésie est la grande question abordée par la poésie de Mallarmé, autant dire que toute écriture qui réfléchit sur elle-même renvoie à cette poésie qui est à elle-même sa propre question. Non plus l'œuvre de Mallarmé comme référence, mais la question de l'écriture comme telle. L'écriture s'offrant à l'écriture.

* * *

La poésie de Saint-Denys Garneau est parfois arrivée à un comble de malheur qu'on pourrait désigner comme un centre de réflexion et situer à l'extrême commencement d'une pensée poétique. Ce malheur ne peut être considéré comme pure négativité car dans sa pureté il se décrit lui-même sans référence au bonheur. Ce serait le malheur de la lucidité qui est à la fois manque et surcroît de lumière. C'est une sorte de malheur neutre qui ouvre l'inconnaissable à la réflexion et qui d'aucune manière ne pourrait renvoyer à l'idée commune qu'on s'en fait dans le souvenir ou dans la vie quotidienne. C'est une sorte de malheur proprement inconnaissable, nouveau, qui se nie lui-même en se rapportant au centre d'une absence. Il faut citer longuement un texte de l'oubli et de l'absence, un texte intitulé par ses premiers mots : « Non, je ne veux pas le soleil » et dont la progression n'est pas logique ou pensable.

Et moi, je n'existe pas. Et quand je dis soleil je détruis le soleil sur le monde entier autour de moi parce que j'attaque le soleil par son nom et que le soleil ainsi quant à moi crève et s'embrume et se fond et disparaît dans je ne sais quel trou de sable qui ne se souvient de rien¹¹.

Saint-Denys Garneau parle de cette dé-création qui est attachée à toute nomination. On peut rappeler des textes de Maurice Blanchot, célèbres, sur le sujet : « Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. [...] Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas. [...] Le langage ne commence qu'avec le vide ; nulle plénitude, nulle certitude ne parle ; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. La né-

11. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 750.

gation est liée au langage¹² ». « Attaquer le soleil par son nom », produire son absence, faire le vide avec les mots, oublier ce que les mots désignent. Ces actes de pensée émanent de l'activité poétique essentielle : celle de la nomination. Mais nomination toujours décevante si l'on ne voit pas en elle l'acharnement à répondre à l'impossible, à s'ouvrir sur l'impensable. Les mots font table rase du monde connu. Ce texte sur l'oubli se prolonge en un texte sur l'absence.

Mais ceux qui ont vu le mur savent qu'il y a le soleil. Ils veillent, eux, et conservent une présence permanente de lumière en eux et la lumière n'est pas perdue. Mais je n'arrête rien du soleil sur son passage et les murs crèvent dans mes yeux et s'effacent jusqu'au désert complet. Il n'y a pas de murs ni de soleil¹³.

Le soleil détruit, les murs disparus, il reste la lumière. Même pas ; le soleil disparaît dans le trou de sable. L'obscurité a surgi, lieu de l'inconnaissable, rupture du souvenir. Saint-Denys Garneau voit que le langage ne détruit rien, ne tue personne, mais il affirme quand même : « Mais nous, en disant : « que le soleil ne soit pas au ciel pour nous, parce que le soleil crevait au ciel pour nous », nous sommes morts. » C'est toute « disparition élocutoire » de lui qui parle, éminemment celle du poète. Tout sens doit mourir avant de naître, comme si la condition du sens exigeait l'effacement de toute commune mesure. Négation, absence, oubli, mort se disent dans tout commencement de sens. L'aube du texte se lève sur cette hécatombe. Témoin cet autre extrait du même texte :

Alors cette espèce d'attente et cette espèce de soif, cet appel de pouvoir appeler le soleil, de pouvoir appeler la lumière, d'avoir le droit d'être ensoleillé et de voir le soleil au ciel comme tout monde, sans mourir.

On pourrait ici multiplier les rapports entre écrire et mourir qui naissent si spontanément sous la plume des écrivains. La poésie, ou la mort différée. Ou la mort attendue. « Tu te suicides sans mourir¹⁴ », écrit Miron. « Écrire, c'est quand même mourir¹⁵ », écrit Jean Basile. « Toute véritable tentative de connaissance par l'écriture est vouée tôt ou tard au silence, à la mort¹⁶ », écrit Nicole Brossard. L'écriture est une mise en forme de l'attente. On peut dire : de l'attente de la mort, comme le fait Maurice Blanchot : « La mort, considérée comme un événement attendu, n'est pas capable de mettre fin à l'attente. [...] L'attente est ce qui nous

12. Maurice Blanchot, *la Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 325-327.

13. *Oeuvres*, p. 751.

14. *L'Homme rapaillé*, p. 111.

15. *La Presse*, 21 mars 1970, p. 36.

16. *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. IX.

permet de savoir que la mort ne peut être attendue¹⁷ », car elle mettrait fin à l'attente. Ce qui revient à dire que la mort est un terme facile à poser. Cela est bien compréhensible, car la mort est impensable. Mais ce que désigne la mort, c'est l'impensable lui-même. Il faut toujours voir dans l'allusion à la mort dont parle la littérature la hantise qu'elle ressent devant l'inconnaissable et qui s'avive continuellement dans l'exercice de toute écriture. C'est pourquoi l'obscur est le mot immédiat de l'impensable. Saint-Denys Garneau a bien saisi tous ces rapports nouveaux, ou ces ponts impossibles, que la poésie jetait sur le passage des mots.

Chacun interrogeant des signes. Le poète pour qui toute chose, toute la vie est signe. Et lui cherche des signes intelligibles, des signes formés pour présenter le sens trouvé, le sens obscur, profond. Il nous offre des signes à son tour, ces signes et cette obscurité, cherchant à comprendre cet autre, cet étranger, à reconnaître en nous le sens qu'il a trouvé. Il participe à cette obscurité de la création pour nous, il nous ouvre des fenêtres sur une obscurité plus profonde, plus exigeante et plus significative. Il participe au mystère, à sa lumière et à son obscurité. Il nous emmène à l'invisible, nous ouvre des portes sur l'au-delà¹⁸.

Ce que Marcel Raymond appelle l'informulable, ce que Blanchot appelle l'impensable, Saint-Denys Garneau, en peintre qu'il était, l'appelle l'invisible. « Cherchant à comprendre cet autre ». Il s'agit d'une tentative. L'obscur est par définition ce qui ne peut être révélé ; il faut le préserver en tant qu'obscur. L'invisible, ce qui ne peut être vu ; l'impensable, ce qui ne peut être pensé. Tout se passe comme si après avoir parcouru mille circuits possibles l'écriture devait renoncer à ses hantises et les accepter comme telles, ne signifiant rien d'autre qu'elles-mêmes, et même pas un malheur, condamnées au ressassement, travaillées sans cesse par un appel sans espoir ni désespoir, un appel neutre qui ne repose ni sur l'affirmation ni sur la négation, mais qui libère du sens, soit fantôme, soit simulateur, un appel indifférent à sa propre impatience ou aux réponses qui pourraient lui venir. Mais d'où ? Si c'est d'un au-delà, il ne se situe pas en dehors de l'appel qui ainsi se nierait en accueillant une effraction étrangère.

L'œuvre de Saint-Denys Garneau pourrait passer pour le déploiement de ce rapport entre les signes et le sens obscur, entre le tangible et l'invisible. On y verrait l'alternance entre ce que le jugement commun appelle du nom de bonheur et de malheur. Un poème comme « Monde irrémédiable désert » serait un poème malheureux.

17. Maurice Blanchot, *l'Attente, l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 55.

18. *Oeuvres*, p. 752-753.

Dans ma main
 Le bout cassé de tous les chemins
 [...]
 La distance infranchissable
 Ponts rompus
 Chemins perdus
 [...]
 Trouver peut-être les visages tournés
 Et me heurter d'un grand coup sourd
 Contre l'absence¹⁹.

Mais l'entreprise poétique ne saurait être malheureuse. Camus n'affirmait-il pas qu'une pensée absurde est une contradiction dans les termes ? Le danger est toujours d'appliquer à la poésie ou à la pensée sur la poésie des critères qui leur sont extérieurs, c'est-à-dire d'oublier ce qui les caractérise chacune selon les formes du langage auxquelles elles recourent et ce qui les spécifie littérairement. Ce qui veut dire que la familiarité que nous avons acquise de leur objet ne doit pas nous cacher ce qu'on appelait autrefois leur nature, ce que nous désignerions mieux maintenant par le nom d'opération. La poésie est une opération, une mise en forme et en œuvre, du langage, ni plus fermée ni plus ouverte que lui.

* * *

Miron représente une autre sorte de prise de conscience. Dans une perspective mallarméenne, son œuvre se présente d'une manière incohérente, reliée qu'elle est au hasard d'un moment historique aigu. S'enfonce-t-elle dans les apparences absurdes de ce hasard, le désignant, le décrivant, le dénonçant ou réussit-elle à l'aplanir en le pliant à la nécessité de la poésie ? Il est probable que les circonstances qui entourent l'activité poétique puissent longtemps prédominer sur ce qu'elle devient dans sa production et dans sa réflexion. On voit encore beaucoup la convenance historique de cette poésie, sa justesse et sa force, sa fierté et son élan exemplaires, ses humilités et ses humiliations. Mais comment peut-on ne pas voir que ce que dit *cette* poésie, parce que c'est vrai, c'est aussi *la* poésie qui le dit. Nous sentons bien qu'il y a une vérité particulière dans l'affirmation suivante :

Je marche dans mon manque de mots et de pensée
 hors du cercle de ma conscience, hors de portée
 père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille²⁰.

19. *Oeuvres*, p. 178-179.

20. *L'Homme rapaillé*, p. 81.

Quelle poésie ne manque de mots ou de pensée ? Le problème est-il plus grave que chez Saint-Denys Garneau ? De même quand Miron dit qu'un homme (il le désigne par « il ») vous regarde « par à travers les tunnels de son absence », est-ce différent de l'absence dont parlait son aîné ? « À travers cette absence je me désolle » ne renvoie-t-il pas directement au « droit d'être ensoleillé » que Saint-Denys Garneau évoquait plus haut ? Pour l'un et l'autre, le soleil est la métaphore de la plénitude. Miron préfère dire amnésie plutôt qu'oubli. Cette amnésie évoque le grand manque. Et reparait l'image du soleil.

Ce sont les trous noirs de mon esprit (mon esprit cette passoire), ce qui faisait dire à Gilles Leclerc, au cours d'une conversation où je titubais sur mes néants, que j'avais des tâches solaires sur le cerveau²¹.

Le même manque de mots appelle les mêmes images. Il faut parler surtout du manque des mots, du manque qu'ils sont. « À qui parle, quelque chose d'essentiel fait défaut. » C'est ce défaut que la poésie cherche à combler.

Ce qui me frappe le plus dans la poésie de Miron, c'est la tentative interminable de chercher les causes du manque, de connaître le pourquoi de la rupture originelle. Or cette tentative semble vouée à l'échec. D'où la rage qu'elle met dans sa poursuite. On pourrait établir un long lexique de la rupture : « dépoétisé dans ma langue », « déphasé et décentré dans ma coïncidence », « couple désassemblé », « monde décollé de la rétine », « vies désamorçées de leur être », « fixité discontinue », « poésie désespérée », « phrases détachées », « ce qui déraile », « ce qui déboussole », « je déparle à voix haute ». Nous sommes dans un monde de la rupture qui est proprement celui de « l'homme carencé²² », l'homme des manques, le poète « vrai de vrai dépossédé ». On retrouve aussi les mots : désintégrer, décomposition, déréluction, déraison, détresse, désarroi, déchirure, démence, dérision. La force de la poésie de Miron repose sur une préoccupation de l'homme québécois. Tout ce que sa poésie affirme de ce dernier, elle l'affirme aussi d'elle-même. Les raisons historiques sont *une* et non *la* raison de la poésie. Chez Miron, la dépoétisation voulue et assumée autant et aussi héroïquement que chez Chamberland, menace et consolide l'opération poétique.

Un autre trait de la poésie de Miron est la négativité, je dirais, comme condition d'une parole neutre, située ailleurs qu'on ne la situe habituellement. Une négativité propre au langage mais conjointe à une situation historique et, dans le poème,

21. *L'Homme rapaillé*, p. 100.

22. *Ibid.*, p. 121.

s'équilibrant avec la positivité de l'affirmation. Il était naturel que celui qui a écrit : « Je mis le meilleur de moi-même à détruire ma condition de poète, à me caricaturer, à me ridiculiser, voire en public²³ » ajoute à cette affirmation-négation (à cette parole neutre, apoétique) l'illustration, ou plutôt l'expérience, du « non-amour sans espace » qui renvoie à « l'en-dehors du temps de l'amour²⁴ ». Ce ne sont pas des concepts, ni des équilibres de haute voltige. Sont-ce davantage des images ? Je ne crois pas. Ici rien de métaphorique, mais le langage qui se retourne contre tout ce qui le nie et qu'il nie, s'affirmant comme puissance négative et permettant la pensée, ouvrant l'inconnaissable sur lui-même. Il faudrait ici, dans cette perspective, étudier longuement les « notes sur le non-poème et le poème²⁵ » où *le même* et *l'autre* sont nommés, opposés puis dialectisés. C'est le neutre qui vocalise ce poème. Quand Miron écrit : « Poème, je te salue/dans l'unité refaite du dedans et du dehors » il surmonte les contradictions du « ceci » agonique de l'extériorité et de « ce poème là » ; l'unité du poème c'est l'existence même du poème, si peu « normal » soit-il.

On trouve dans ce poème-manifeste la mention capitale de l'irréel. C'est logique. Déjà Saint-Denys Garneau avait posé le problème du rapport des mots avec le réel. Il écrivait : « Tous mes voyages, je les ai faits par les mots. On les envoie en reconnaissance et ils rapportent tous les pays. On voit si les pays rapportés sont réels, assez réels, surréels²⁶ ». Miron, lui, trouve que le pays rapporté du voyage par les mots est irréel ; cela d'une manière générale. Plus précisément, il applique à lui-même le qualificatif :

mon poème
entre haleïnes et syncopes
ce faible souffle phénix d'un homme cerné d'irréel
dans l'extinction de voix d'un peuple granulé.

Mais il est toujours près d'appliquer cette irréalité à sa poésie. C'est ici qu'il faut comprendre que la poésie parle au nom de celui qui l'écrit et de ceux qui la lisent. Ce faisant, elle parle d'elle-même, elle ne peut affirmer qu'elle-même ; et quand il est question, à son propre sujet, d'irréalité, cette négation d'on ne sait quoi, elle accuse le manque des mots et de la pensée. Miron interpelle sa poésie, il lui parle pour mieux la faire parler.

23. *L'Homme rapaillé*, p. 113.

24. *Ibid.*, p. 73.

25. *Ibid.*, p. 122-130.

26. *Oeuvres*, p. 753.

Poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes
luttant contre mon irréalité dans ce monde
nous voici ballotés dans un destin en dérive
encore nous agrippant à nos signes méconnaissables
notre visage disparu, s'effaceront tes images.

Avant de signifier, le poème est. Son équilibre d'existence est difficile à obtenir. Les signes et les images sur lesquels il s'appuie tombent dans l'oubli. Le poème devient le lieu d'une vision insaisissable, fugace repère de réalité mais stable espace de vérité. Plutôt qu'elle ne la précède, cette vision s'échappe de la poésie, rend son opération et son action permanentes et se dessine comme simulacre d'un sens qui serait une réponse offerte à l'impossible entrevu.

cette vision me devance : un homme de néant
silence, avec déjà mon corps de grange vide, avec
une âme pareillement lointaine et maintenue minimale
par la meute vacante de l'aliénation, d'où parfois
d'un fin fond inconnu arrive une onde perceptible...²⁷

Dans cette prise de conscience que la poésie réussit, mieux, qu'elle ne peut empêcher, en paraissant parler d'autre chose, le langage arrive à appréhender et à dévoiler ses limites. Il ne trouve plus son appui dans un je ou ses références dans le culturel. Il se met lui-même en situation d'œuvre, en opération poétique. Ce n'est pas « l'individu Miron » qui se prête à « ce détournement de fonds de lui-même par lui-même²⁸ ».

Ce n'est pas le « sujet Miron » qui compte dans cette parole que Miron s'adresse à lui-même : « Tu t'avances titubant de plus en plus dans la plus gigantesque saoulerie d'irréel ô mon schizophrène dans le plus fantomatique des mondes²⁹ ». Non, c'est le langage qui est menacé d'irréalité, qui détourne le sens à son avantage autant qu'à son détriment et qui donne lieu à un sens fantomatique. L'entreprise échoue d'attendre de l'impensable autre chose qu'une onde perceptible.

Voilà, seulement esquissée, la description d'un aspect de la pensée de Mallarmé, à savoir la réflexion, au sens large et à partir du langage, que la poésie peut faire d'elle-même. Nous sommes partis de la seule dimension du langage qu'on peut relier aux contradictions, c'est-à-dire des possibilités d'affirmation ou de négation qu'il recèle et qu'il exerce soit pour se refermer sur lui-même soit pour

27. *L'Homme rapaillé*, p. 83.

28. *Ibid.*, p. 99.

29. *Ibid.*, p. 112.

se disperser dans ses références. La poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron, on le sait, est fortement marquée par un contenu historique qu'on pourrait appeler des incidences extérieures. Nous n'avons pas établi le rapport entre les thèmes contradictoires que chacune de ces poésies entretient avec elle-même, ou chacune l'une vis-à-vis de l'autre, ou chacune, en son temps, avec les formes précises d'une culture. Nous avons seulement voulu montrer la force de ces deux poésies, escamoter l'affirmation que chacune fait de son échec, rendre évident qu'un sens ne peut commencer qu'avec l'affirmation du manque de sens. Il y a trois autres aspects de la pensée mallarméenne qui pourraient permettre une nouvelle description de la poésie québécoise : la matérialité du livre, l'anonymat de l'œuvre, le jeu insensé de l'écriture. Chacun d'eux permettrait d'ouvrir la réflexion à la conscience poétique absolue. Miron aime répéter qu'il n'est pas un poète ; il faut prendre ce qu'il dit au pied de la lettre. Certes il écrit des vers ; tout s'arrête là. Il reste que la poésie trouve en lui son lieu et sa forme, que le langage connaît avec lui certaines aventures dont il ne sort pas innocent. Il faut croire Miron quand il se renie comme poète. Il faut bien ajouter foi à ce qu'affirme un sujet parlant. Mais cela fait, il faut se tourner vers sa poésie et essayer de comprendre pourquoi elle-même se renie sans pouvoir s'effacer. On rejoint ainsi, après quelques mouvements incertains de doute et de soupçon, la vérité incompréhensible énoncée par Mallarmé dans un moment de conscience poétique aiguë : « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout ».

JOSEPH BONENFANT
Université de Sherbrooke