Document généré le 3 juin 2025 04:18

Études littéraires

Noir sur blanc. Présentation de trois poètes québécois : Saint-Denys Garneau, Gaston Miron et Pierre Nepveu.

Flavio Aguiar

Volume 16, numéro 2, août 1983

Regards du Brésil sur la littérature du Québec

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500606ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500606ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Aguiar, F. (1983). Noir sur blanc. Présentation de trois poètes québécois : Saint-Denys Garneau, Gaston Miron et Pierre Nepveu. *Études littéraires*, *16*(2), 203–222. https://doi.org/10.7202/500606ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 16 — No 2, AOÛT 1983, pp. 203-222

NOIR SUR BLANC
PRÉSENTATION DE TROIS POÈTES QUÉBÉCOIS : SAINT-DENYS GARNEAU, GASTON MIRON ET PIERRE NEPVEU

flavio aguiar

Le blanc, comme mot et aussi dans sa nature de *blancheur* des pages, a fondé avec et après les poèmes et les livres (Le Livre) de Mallarmé une vraie lignée dans la poésie contemporaine qu'on désigne un peu vaguement par « modernité ». D'une certaine façon, cette « blancheur » est présente dans tous les poèmes et livres écrits ou publiés après ceux du poète français ; son existence dans les poèmes et livres antérieurs a commencé à jaillir après Mallarmé. La création poétique se présente encadrée (au moins) par un refus : le refus du lieu commun, de la formule achevée ; maintenant ce refus se con/centre dans l'option pour le « vide » de la page — vu comme une anti-présence graphique ou bien comme un symbole du silence. Dans le domaine du poétique, le silence précède la parole et celle-ci le présume, le prend sur elle-même comme un élément constitutif de sa nature et de son espace.

Il y a quelque chose d'une contemplation dans cette silencieuse blancheur des pages, la contemplation d'un Tout, d'une Unité imperturbable ou qui ne devrait pas être perturbée, peut-être le *tout-est-dit* de ce vers : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ». Cette sorte d'ennui du Tout illumine, après, dans le même poème de Mallarmé, « la clarté déserte de ma lampe ». Il n'y a rien qui puisse retenir le poète ; il part... ironiquement « sur le vide papier que la blancheur défend », pour le remplir avec le destin de son imaginaire.

Tout se passe comme si le poète prenait un raccourci, provoquant un court-circuit dans la longue recherche des essences, ou de l'Essence. Dante a traversé l'Enfer, le Purgatoire et encore sept cercles pour arriver à la Vision. Mais la matière de la poésie était le chemin, et par imitation de ce chemin dantesque l'univers poétique post-médiéval a pris forme. Cependant, la Vision de la Lumière est aveuglante, spécialement si on la trouve d'un seul coup, court-circuitant le

long chemin « naturel ». C'est déjà un lieu commun de dire que la poésie de Mallarmé est la poésie d'un monde sans religion mais où la poésie est devenue religion. Elle (la poésie) n'éclaire rien que son essence, son être-en-face du silence : le mot, la parole dans et avec la blancheur du papier. La poésie est devenue une étrangère dans le monde où le poète vit. Elle doit faire face, aussi, à une sorte de nostalgie de ce monde « commun » qu'elle finit par re-nier. Donc il y a un point noir dans cette option pour la « blancheur » du papier : la conscience d'une opacité de la conscience poétique. Le point de vue poétique se dédouble, il s'ouvre à l'auto-ironie, le poème s'affirme et se nie, la parole poétique ne coïncide qu'avec elle-même, entourée par son aura (pardon Benjamin) de silence où jaillit sa relation ambiguë avec le regard auditif du lecteur : dire *et* ne pas dire, dire *et* contre-dire, voilà la question. Le reste est bavardage.

□ □ □

Dans un autre poème, dans un autre temps, de l'autre côté de l'Océan, le poète brésilien Carlos Drummond de Andrade ferme le chemin de Dante :

No meio do caminho tinha uma pedra...
Au milieu du chemin il y avait une pierre...[1]

ce qui renvoie à un vrai court-circuit du premier vers de la Divine Comédie :

Nel mezzo del cammin di nostra vita... [2]

Dans l'anthologie des poèmes de Carlos Drummond, publiée au début des années soixante et organisée par l'auteur lui-même, ce texte ouvre un ensemble intitulé « Essai d'exploration et d'interprétation de l'être-au-monde ». Chemin égaré, même pas la fin mais le cul-de-sac d'un labyrinthe, la poésie s'est faite pierre. Elle pourra démontrer sa capacité de résistance. Elle pourra briser les vitres ou se jeter contre l'obscurantisme, mais elle ne pourra pas échapper à la contemplation de sa propre opacité, sinon elle se transformerait au point de devenir étrangère à elle-même. La pierre de Drummond, qui coupe le voyage du poète (ou qui coupe le poète du voyage), s'ouvre à cette nostalgie du monde dont je parlais auparavant : le monde est là, ici, à côté, mais dans quel enfer ont disparu

les mots pour le *dire*? Quel détour le poème nous fait-il prendre? Même le silence ne coïncide plus avec lui-même; dans ce cul-de-sac il est en même temps un *après* et une *fin*; une porte et un enclos; une révélation et une condamnation; la clé et l'étau.

Pour le lecteur averti, ce poème de Drummond se mord la queue : il y a un chemin au milieu de la pierre. Cette pierre plonge le poème dans l'opacité de la parole mais aussi dans l'univers poétique des *Minas Gerais (Les Mines générales)*, région/province du Brésil réel et du Brésil poétique où le poète a vécu son enfance. Dans cette région, à l'apogée du cycle de l'or, au XVIII[e] siècle, on a jeté les fondements du futur projet d'une « nationalité brésilienne » en littérature. Cela s'est passé avec le mouvement néo-classique connu sous le nom d'Arcadisme, au Brésil. Les romantiques, après l'indépendance politique, achèveront ce projet dont les « arcades » resteront comme « grands-pères » dans l'histoire de la littérature au Brésil. Dans sa *Formação da literatura brasileira* [3], Antonio Candido dévoile comment l'image de la pierre (ou du rocher, des « montagnes rapées » qui caractérisent aussi quelques régions du plateau brésilien), agreste et sauvage, est liée à une ébauche de perception du pays natal (les *Gerais*) dans la poésie de Claudio Manoel da Costa (1729-1789), un des plus importants poètes du Mouvement « Arcadien ». Le texte d'Antonio Candido retrace comment, parmi les grèves, les ruisseaux, les bergers et les bergères typiques de ce néo-classicisme universel, les pierres, les rocs, les vallées et les montagnes de « l'autre monde » faisaient leur chemin, un monde différent qui commençait à peine à être reconnu comme « natal ».

Évidemment la pierre de Drummond n'est pas là pour faire du paysagisme. Elle évoque plutôt cette « altérité », cette « opacité » du monde qui se heurte à la parole du poète. Même les pierres et les rochers de Claudio Manoel da Costa, deux siècles auparavant, évoquent plus que le paysage de son enfance, pendant ses études à Rio et au Portugal. Cette « imagination de la pierre » (expression utilisée par Antonio Candido d'après Bachelard), tout en témoignant de l'altérité du nouveau monde — agreste, rustique, barbare, sauvage, bégayant — pour la conscience du colonisateur, posait en

même temps les fondements d'une autre conscience, d'un autre moi. Le pur colonisateur verrait le nouveau pays sous le signe d'un sol étranger, exotique, ou, à la limite, pittoresque. Mais cet « autre moi » de Claudio n'avait plus un pays natal donné d'emblée : il lui fallait délimiter, en poésie, un « autre territoire », composé, complexe, où on pourrait trouver, côte à côte, des rochers et des grèves, des pierres et des bergers. Elle (cette imagination) fondait déjà un « moi-en-dérive », d'une certaine façon à la recherche d'une coïncidence avec soi-même.

Cette digression sur des images de pierres au XVIII^e siècle nous sert à exposer la double dimension de la pierre chez Drummond. Elle est vue sous l'angle de la petitesse et du hasard qui nous met en présence d'un objet trouvé et aussi du point de vue de l'immensité d'un obstacle qui ferme tous les chemins. On peut la prendre dans ses mains mais en même temps elle vient clore le discours, ouvrant un abîme sous ses pieds ou bien se dressant comme un pan de mur infini, qu'on ne peut franchir mais sur lequel on peut inscrire quelque chose. Cette pierre enracine la poésie de Drummond et dans la modernité du silence et dans les origines de la littérature brésilienne. Le silence qui là se pose nous « parle » en même temps de l'être comme d'une altérité perdue et de la présence d'*une* histoire, par laquelle et dans laquelle, en situation, cette perte (ou bien cette fragmentation de la conscience) prend forme et se dévoile.

Ces images — division ou fragmentation de la conscience, perte de l'être, ou du sens d'être — sont un patrimoine universel. Elles ne sont le privilège d'aucun pays, d'aucune culture, ni des pays « hégémoniques » ni des « périphériques », ni des cultures très anciennes, enracinées dans leur Moyen Âge, ni des plus récentes, issues des « métissages » du colonialisme. Elles habitent parfois même chez les cultures qu'on appelle « primitives » ou « archaïques » où survit la pensée mythique. On peut dire, cependant, que ces schismes intérieurs ont un style plus dramatique — ou même une insistance mélodramatique — dans les cultures d'origine coloniale, puisque dans celles-ci on trouve souvent dans l'esprit de l'artiste — littéraire ou autre — l'aspiration à représenter un drame collectif : celui de sa nation. Comme Antonio Candido dit

dans la *Formação*... on a toujours l'impression que l'écrivain, en écrivant, « fait » un peu sa nation. Le point central de cette réflexion est qu'un tel schisme ou une telle division de l'être, dont la perception est la pierre fondamentale de la modernité en poésie, ne se manifeste qu'en situation, circonscrite par une histoire particulière ; donc qu'il n'y a pas contradiction mais complémentarité entre l'universalité d'un poème et son appartenance à une tradition particulière quelconque ; *et qu'on ne peut pas comprendre l'une si on perd l'autre de vue.*

Une littérature nationale — suivant encore la pensée d'Antonio Candido — prend appui sur une relation triangulaire constante et plus ou moins stable. Les éléments de cette relation sont un groupe d'auteurs, un ensemble d'œuvres et un public — y compris les critiques. Dans ce triangle, chaque élément intervient dans le rapport des deux autres. Donc le rapport entre le public et l'auteur se fait grâce à l'œuvre, ce qui est une tautologie ; le rapport entre le public et l'œuvre passe par l'image de l'auteur, une médiation un peu plus complexe que la précédente, et le rapport entre l'auteur et son œuvre a comme « point de vue » le public. Ici la médiation devient très complexe, puisqu'elle se fait non seulement d'une façon superficielle, quand le public a de l'influence sur les choix de l'auteur, mais aussi d'une façon plus profonde, puisque l'auteur inévitablement incorpore à son œuvre, comme un élément formel de création, le rapport qu'il a ou qu'il aimerait avoir avec le public, même quand ce rapport est négatif.

Le triangle auteur-œuvre-public s'étend dans le temps, formant une tradition avec ses continuités et ses ruptures. Et le caractère rationnel se con-firme quand continuités et ruptures s'enracinent dans son intérieur, même s'il y a des influences du dehors. La nationalité n'est donc pas une substance que la littérature découvre ou invente ; elle n'est pas non plus un possible caractère encyclopédique d'une littérature et qui sert à couvrir l'horizon des lecteurs. Le « national », en littérature — et ailleurs aussi — n'est qu'un espace ; un espace contingent, mouvant, transformable, mais nécessaire, où les différents modes d'être d'une culture se dévoilent les uns aux autres et ainsi disent d'eux-mêmes et de leur présence dans le patrimoine commun de l'humanité. Il y a

les modes dominants et les modes dominés, et « se dire » comporte autant de parole que de silence.

Je propose dorénavant, encadrée par ces considérations, une lecture « à six mains » du motif de la non-coïncidence du moi dans la littérature québécoise. Cette lecture est axée sur trois poèmes de trois poètes qui appartiennent à des situations historiques très différentes les unes des autres. Les trois poèmes et poètes sont : *Accompagnement* de Saint-Denys Garneau, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron et *Rentrée* de Pierre Nepveu[4]. Les trois font des variations sur un même thème : le silence qu'il y a dans *se dire*. Ces poèmes soutiennent dans le temps qui les sépare un vrai dialogue sur la précarité d'être et de l'être. Ce dialogue les enracine dans la modernité poétique, les uns dans les autres, et dans la production culturelle globale du Québec. Ils disent aussi, dans le silence qu'ils invoquent, quelque chose de cette Amérique latine à l'ombre des empires.

□ □ □

Le poème de Saint-Denys Garneau se conduit comme une fugue à deux temps. Le premier se clôt sur cet impossible « Voilà, c'est moi ». Il dessine un casse-tête dont les morceaux ne s'ajustent point. Le « moi-sujet » du poème ressemble à un acteur qui sait son rôle par cœur mais ne le comprend pas ; il peut répéter la phrase dont il ne reconnaît pas le sens : *Voilà, c'est moi*. Ce *moi* devrait énoncer le sujet du discours dans sa plénitude. Tout au contraire, il annonce une contradiction, quelque chose qui est et qui n'est pas, une possibilité qui ne se concrétise jamais, même si elle est là tout le temps. Ce premier temps du poème a sept vers, pendant lequel il énonce six fois le mot « je » — qui résonne aussi dans la rime de « joie ».

Au deuxième temps, qui commence avec le « Je me contente... », le poète joue, comme un équilibriste, avec sa condition. Le rythme, plus *vivace* qu'avant, quand le poème tendait à un *staccato*, impose une opposition entre la *danse* des *pas de joie* et le *bruit* des autres pas. La danse suggère, pour aussi vague qu'elle soit, une sorte d'harmonie, une sorte d'être-en-soi fugace et volatile. Le bruit de l'autre pas, même s'ils sont

les pas du moi, accompagné par les allitérations monotones — « ... la perte de mon pas perdu... » — suggère quelque chose de machinal, de compulsif, d'automatique, qui, ironiquement, rappelle les définitions du comique données par Bergson. L'ironie est pertinente : au deuxième mouvement le poète se permet presque un troisième point de vue (celui d'une possibilité ultérieure — *afin qu'un jour*) d'où il peut observer, comme s'il s'éloignait pour le moment, la division dramatique du moi qui se dévoile. Dans cette optique, la danse, le mouvement harmonieux et discipliné quand même, rime avec la création poétique ; à la paire « je-moi » se superpose la perception d'un *moi* qui n'arrive pas à se reconnaître. En tant que « part du monde » ce « moi » appartient au royaume du « pas-bruit » ; mais comme sujet possible d'un langage poétique, il appartient au royaume du « pas-danse ». Qui est cet étranger du dernier vers ? La question reste sans réponse : il est l'énigme même, le « moi » qui se regarde comme sphinx, devant la rue qu'on ne peut jamais traverser. « Monde » et « poésie » deviennent des extrêmes qu'on ne peut toucher que par ce déchirement du sujet.

Cette « fugue » prend comme thème l'éloignement entre le langage (poétique) et la réalité à laquelle il devrait renvoyer mais qu'en vérité elle refuse. La danse-poème a, elle aussi, quelque chose d'inflexible, d'automatique, une logique exaltée qui emporte le poète. Si cette danse est une libération fugace, elle est aussi une condamnation inépuisable de cette moderne « quête égarante » sans Graal ni terminus. Le trait d'union entre les deux « temps » du poème est la ville déserte qu'ils ont comme décor. Ce moi qui se défait en équilibre avance par une rue où la seule réponse est l'écho de ses pas. Le drame du poète se présente entouré d'une solitude absolue. Il y a quelques suggestions d'un monde extérieur, pourvu d'une certaine logique (« opérations »), d'une histoire (« alchimies »), d'échanges (« transfusions de sang »), d'une science quelconque (« déménagements d'atomes ») et quand même d'un vague esprit collectif, présent dans l'idée de spectacle que « jeux d'équilibre » éveille. Mais c'est tout. Si ce monde signifiant et peuplé existe vraiment, il se perd dans la distance, ou dans cet « indéfini » qui entoure le moi. Il n'y a personne pour entendre le « Voilà, c'est moi ». Voilà pourquoi on ne peut pas le dire, et, si on le dit, comme c'est le cas, voilà pourquoi

son sens est « suspendu ». Cette absence des autres, de l'autre, est la cause efficiente (causa eficiente) du dédoublement du moi, comme si de l'absence du dialogue naissait le déchirement du langage. L'énoncé de son être (Voilà, c'est moi) devient l'énoncé de son impossibilité d'être. Nous sommes proches de la schizophrénie comme mode ou style de vie ; cependant le « je me contente... » annonce un certain refoulement, un recul devant l'abîme et la chute dans la suspension complète de tout langage : un pas de plus et nous tomberions dans la blancheur aveuglante de la page et dans la noirceur suffocante du néant. En même temps l'étranger qui prend la rue transversale laisse dans l'air un regard ironique qui « sauve », pour ce moi, une sorte de « débris d'être », une « rapaillée » de condition humaine qui soutient le poème devant le chaos. Le texte se bâtit sous l'empire du présent. Le deux « temps » de la fugue commencent par ce temps verbal ; l'avenir est là aussi, mais comme une divagation. Il n'y a pas de futur, mais seulement le subjonctif, un temps verbal subordonné à un autre et qui annonce un désir plutôt qu'une réalité future. Le passé n'est pas là non plus : si cette solitude a une source autre que l'absence de dialogue, elle se cache sous le silence. Le passé est silence : le moi dédoublé n'a pas de mémoire, il avance par un présent continu, comme un point dans l'espace vide.

L'œuvre de Saint-Denys Garneau, délicate, avec l'aura aristocratique qui l'entoure, ne joue point le rôle de *l'œuvre maudite* qui fait s'affronter le poète et sa société. Il demeure plutôt un écart entre les deux. Je pense que cette observation doit accompagner au moins la lecture d'un essai comme celui de Jean Le Moyne [5], publié dans *Convergences*, où il présente le poète comme la victime d'un drame, crucifié par une société d'inspiration janséniste et trop étroite pour l'ampleur qui convient à l'écrivain moderne. Le poète maudit n'est jamais un *solitaire*. Il peut éventuellement être contre tout et contre tous, mais le *contre* lui-même le met nécessairement en compagnie, même s'il y est indésirable. Et la solitude absolue est un thème présent et constant non seulement dans ce poème et l'œuvre de Saint-Denys Garneau, mais aussi dans la production de toute sa génération, comme l'observe Gilles Marcotte dans *Le Temps des poètes* [6].

Selon les mots de Mailhot et Nepveu dans l'introduction de *La Poésie québécoise*, Saint-Denys Garneau est mort « trop tôt, sur une grève déserte »[7]. Cette solitude radicale accompagne, d'un côté, une sorte de « complexe de solitude » qui alimente et informe une partie considérable de la production culturelle du Québec, même si dans l'œuvre du poète on ne trouve jamais l'intention d'être la voix d'un esprit collectif quelconque. Cela rapproche Saint-Denys Garneau de son contexte immédiat. Mais d'un autre côté, Marcotte avait déjà signalé — et Mailhot/Nepveu le souligneront — que la solitude poétique de Saint-Denys Garneau signale une « prise de conscience des difficultés et du rôle du poète moderne ». Cela nous ferait voir dans son œuvre, parmi d'autres choses évidemment, l'arrivée de la poésie québécoise à la modernité et vice versa. Laquelle des deux lectures doit-on préférer ? Un choix exclusif, éliminant un des deux pôles de cette question, appauvrirait le poème, qui en vérité n'est qu'un point d'appui où ces deux frontières de la lecture arrivent à se toucher. Pour définir ce point instable, précaire, mais absolument nécessaire pour qui ne veut perdre de vue ni poésie ni histoire, j'emprunte d'autres vers de Saint-Denys Garneau lui-même, en reprenant, sous un autre angle, le même drame de son *Accompagnement* :

Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

□ □ □

Pour sa part, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron pose une distance indicible entre le *je* qui prend pour soi l'action de retourner et le *moi-maison* d'absence. On peut lire dans ce « voyage abracadabrant » autant la mort que la naissance. Il est destin et liberté, fin et début ; ce voyage appartient au royaume de la nécessité. Dans un autre poème Miron dit qu'il n'a jamais voyagé

à autre pays que toi, mon pays.

Son voyage à lui semble être une « réponse » aux voyages de Grandbois, qui avaient rempli le Québec avec les quatre coins du monde. C'est une réponse et aussi une « récupération », puisque Miron non seulement est un héritier du vers grave de Grandbois, mais maintenant il veut remplir les quatre coins du monde avec le Québec. La « nation » de Miron peut être tout,

sauf isolée, chauviniste, mesquine. Et le jeu de la récupération des voix se dissémine à travers toute la poésie de Miron, qui fait de ses textes de vraies « boîtes-à-résonance ». Dans son livre on trouve de tout partout : Grandbois, Saint-Denys Garneau, Rina Lasnier (« Voici passer vos chevaliers, ceux que nous avons bannis, / ceux qui sont partis de plus loin que la vie et qui vont plus / loin que la mort...), l'esprit du chant des vieux bûcherons, le brouhaha, le chahut, les voix de la ville ; Miron dépasse les frontières ; il évoque du Bellay, Rutebeuf, Neruda, dans une poésie qui n'a rien à refuser et qui propose carrément une sorte de diction multiple — comme, explicitement, dans le poème *En une seule phrase nombreuse*, où il avoue avoir pillé les poètes

... de tous les pays, de toutes époques.

Miron *pille* — il ne copie pas. Il partage en soi, et avec les autres, ce qui appartenait à l'autre. Le lecteur est devant un *je* qui vraiment a fait de plus loin que soi un voyage abracadabrant.

On a déjà beaucoup parlé de l'oralité de *L'Homme rapaillé*, du québécisme de plusieurs expressions, du ton déclamatoire que le vers long donne à certains des poèmes. Mais on a aussi beaucoup parlé de la conscience aiguë et aiguisée que Miron a de son écriture, ce qui le rend capable de réécrire et réécrire ses poèmes interminablement. De là sa réputation d'être un profond connaisseur de la poésie en langue française. Ces deux pôles — le Miron « oral » et le Miron « écrit » — convergent vers le fait que la poésie de *L'Homme rapaillé* naît d'un élan profondément dramatique. Pierre Nepveu, dans son « Miron dépaysé »[8], a remarqué cette tendance vers le théâtral :

Ce qu'il y a de mise en scène chez lui tient non pas du récit ou du mythe, mais précisément du théâtre, un théâtre où ne joue qu'un seul acteur, où l'on peut moins parler de représentation que de pure expression, un théâtre qui n'objective pas vraiment l'aventure subjective, mais qui la fait entendre dans le déroulement même de son discours, dans ses soubresauts et ses découragements, dans la distance qu'elle tente désespérément de franchir.

Le « monologue multiple » de Miron, si cela se peut dire, se met en scène : le poète *joue* la solitude. Il n'y a pas de « nous » qui puisse l'absorber. Il est devant sa collectivité, cherchant son identité à lui, le territoire de sa poésie, un pays poétique dans le langage commun :

je te salue, silence.

Ce pays, d'une certaine façon, se trouve dans l'intimité avec le silence : là se trouve le vrai pont entre la quête individuelle et l'esprit collectif. Et c'est grâce à ce pont que le discours du poète peut rejoindre les contre-discours de l'histoire, le silence des vaincus, des humiliés, des exploités. Le « J'ai fait » initial de ce poème suggère que le poète *raconte* quelque chose. Même si nous ne sommes pas dans le territoire des objectivités narratives du récit, ce « j'ai fait » qui ouvre non seulement le poème mais le livre tout entier impose un certain souffle épique au discours que, d'ailleurs, le vers long mironien soutiendra dans les poèmes suivants. Donc il y a, dans sa poésie, un temps qui passe, et une mémoire qui le retient : la poésie de Miron s'immerge dans l'histoire et émerge d'elle, même si ces notions — temps, mémoire, histoire — sont là parfois par absence : délire, aliénation, oubli. Le poème de Miron voyage de toutes les gammes du passé vers le présent ; ce voyage est si bouleversant que le sujet qui l'entreprend se fragmente et arrive même à se dissoudre parfois, pour se refaire après et reprendre ce chemin radicalement immergé dans le temps.

Le silence qui suit après la finale de *L'Homme rapaillé* où résonnent les trois rimes *commence-absence-...* met en scène le lecteur lui-même, et l'invite à être le point-futur de ce voyage abracadabrant. La poésie de Miron, en ce sens, décentre le lecteur qui se découvre en même temps spectateur ironique et coadjuteur en quelque sorte de la quête de la parole poétique et de sa place dans la communauté, racines de l'aliénation et de l'espace du dialogue.

On peut donc dire qu'il y a un véritable « accompagnement » dans ce poème et dans la poésie de Miron. Son univers est peuplé par l'altérité. Ici le regard — ce regard dramatique de l'autre — se divise en regard *d'autres* : il y a un tout-puissant Autre, dont la présence dans et devant le « damned Cannuck » aide celui-ci à con-former son aliénation ; il y a les autres, les compagnons de dés-aliénation ; il y a l'autre — la femme, la jeune fille, la terre de Québec à posséder et — qui sait ? — peut-être même qu'il faut arriver à féconder avec

la douleur universelle dans chaque homme ravalé.

Miron est devant plusieurs autres : c'est cette présence qui provoque, dans sa poésie, la séparation et la convergence du

je et du moi, ce jeu d'aller-retour en dedans de soi-même qui transforme la personnalité poétique en une triade : le je d'action, le moi d'absence, et la muette contemplation entre les deux.

Cette marge de silence Miron va finir par l'incorporer au territoire de sa poésie par la constance du « fragment » dans son œuvre. Il y a une insistance sur le « recours didactique » dans son livre ; mais Miron n'est pas didactique, il est anti-didactique. Son discours est plein de fractures, de craquements, il s'interrompt, saute, compose une mosaïque consciemment inachevée.

Miron écrit sa poésie comme quelqu'un qui découvre des fragments : son travail s'approche d'une véritable archéologie de l'être, en particulier de l'être colonisé. Le fragment mironien a donc un sens particulier, précis, un rapport avec *une* histoire, *une* situation, *un* amour, *une* image de femme. Il n'y a pas beaucoup de choses abstraites dans sa poésie : on n'y trouve pas l'oiseau mais certains oiseaux — le pluvier (dont la migration relie les bords du Saint-Laurent aux rives brésiliennes), la corneille, par exemple. Il n'y a pas la montagne, mais ces « vieilles montagnes râpées du nord » ; il n'y a pas la « grande ville » non plus, mais Montréal tout entier. Cependant ces fragments ont aussi une arrière-nature (si on me permet le jeu de mots) allégorique, qui renvoie, elle aussi, au travail de l'archéologue. Celui-ci, par les fragments, les débris, les ruines qu'il rassemble, arrive à recomposer l'image d'une civilisation ; le poète, par la contemplation (non passive, mais passionnée) des fragments, de ses débris d'être, des ruines de sa mémoire (collective) arrive à recomposer, au moins dans le terrain vague de l'espoir, l'horizon de la totalité et de la plénitude. Entre les deux — l'horizon et le fragment — se pose le silence, comme une *aura* encore nécessaire pour faire le pont entre la vie et son sens. L'aventure de Miron, celle de faire réverbérer ce silence parmi les débris d'histoire qu'il rapaille, est profondément enracinée dans sa situation — poète devant sa nation qu'il aperçoit comme colonisé — et dans ce qu'on appelle la modernité universelle de la poésie.

Pour clore ce bref commentaire sur la poésie de Miron, je veux « mettre en scène » une sorte de rapport de fraternité que j'observe constamment entre elle et la poésie du brésilien

Ferreira Gullar[9]. Les valeurs de chacun de ces deux univers poétiques — le portugais/brésilien et le français/québécois — sont très différentes les unes des autres. La poésie de langue française parle toujours sur un ton plus « élevé » que celle de langue portugaise, particulièrement dans sa version brésilienne, où on valorise beaucoup les constants changements de ton. D'ailleurs le style des deux poètes diverge beaucoup aussi, celui de Miron étant plus proche des racines traditionnelles de la poétique française que celui de Gullar des traditions brésiliennes/portugaises. Le vers de Gullar est légèrement plus « tortueux » et plus ouvert aux expériences de langage que celui de Miron, qui restera toujours dans un univers plus cristallin que celui de son confrère d'ici. De toute façon les deux peuvent être considérés comme des contemporains sur le plan poétique puisque contemporains de la guerre froide, de la guerre d'Algérie, de la Révolution cubaine et de tant d'autres aventures et échecs de la « désaliénation délirante », si on me permet un (dernier, c'est promis) jeu de mots. Et toutes les différences dont je faisais état tantôt n'empêchent pas qu'il y a une profonde fraternité poétique formelle entre les deux, en ce sens que parmi la dérive de la grande ville (Montréal et Rio surtout), parmi la dure expérience de l'exil (soit cet « exil chez soi » que Miron fait arriver à sa scène, soit l'exil politique auquel Gullar a été soumis), tous les deux rapaillent le fragment de leur identité en tant que poètes-devant-leur-communauté. C'est-à-dire que les deux dramatisent, dans les paroles respectives, cet exil intérieur permanent qui renvoie et à des conditions historiques particulières et à la condition universelle de la poésie contemporaine.

De son exil géographique, à Buenos Aires (en 1975), Gullar a écrit un long poème rassemblant des débris, des fragments, des « morceaux de mémoire », évoquant son enfance et sa ville natale, São Luis do Maranhão, dans le nord-est brésilien. À la fin de ce voyage aussi « abracadabrant », (le poème s'appelle « Poème sale ») Gullar écrit :

la ville est dans l'homme
mais jamais de la même façon
qu'un oiseau reste dans l'arbre
ni de la même façon qu'un oiseau
(son image à lui)
est/était dans l'eau
et ni même [pas] de la [même] façon

que le sursaut qu'il éprouve
est dans l'oiseau que j'écris

la ville est dans l'homme
presque comme l'arbre vole
dans l'oiseau qui la quitte

chaque chose est dans l'autre
d'une façon à soi
et d'une façon autre
de la façon qui comme elle est en soi

la ville n'est pas dans l'homme
comme elle est dans ses
halles, places et rues

Je pense que dans les deux cas — le début/fin de voyage qui est dans *L'Homme rapaillé* (le poème) et le début/fin de voyage qui est dans ces vers — on peut lire une sorte de salut de la distance, une acceptation du temps et de ses chemins parfois miraculeux, parfois labyrinthiques, souvent les deux en même temps. Sans trop forcer, on peut dire que le je d'action et le moi d'absence que Miron rapaille convergent l'un vers l'autre

presque comme l'arbre vole
dans l'oiseau qui le quitte.

De même Gullar, reconnaît à travers l'expérience de l'exil que la ville et la pluralité de vie qui y habite sont des choses qui ne pourront jamais coïncider avec n'importe quel type, genre ou couleur de conscience, qu'il pourrait, lui, inscrire quelque part dans le silence final de son poème :

je ne suis plus revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence.

□ □ □

Rentrée de Pierre Nepveu s'ouvre et se ferme sous le signe de l'*on. On glisse..., on tâte sa clé...* Cet *on*, qui est n'importe qui et en même temps personne, cache, sous ce masque sans visage, le sujet voyageur du poème. Il est vrai que dans le parler quotidien français et québécois,*on* peut désigner aussi un « nous » flou et vague : bien ! on s'en va ! on arrive ! Le *on* du poème, si on garde sur les lèvres cependant cet arrière-goût de pronom, va établir une complicité peu commode entre le lecteur et le poète. Le lecteur est et n'est pas ce masque sans

visage. Il est en même temps devant et dans l'entrebâillement de cette porte qui s'ouvre et se ferme (avec le poème) sur la noirceur. Il y a un regard qui parcourt le paysage et qui fait office de guide à la porte d'entrée de ce petit enfer. Cet arrêt fait penser aux « hollow men » de Eliot lisant Dante — ceux qui étaient tellement rien dans sa vie, qui n'ont pas de droit, pas même à l'Enfer, condamnés à jamais à la salle d'attente et à sa petitesse. Mais ce regard ne se pose jamais comme un sujet du poème ; tout se passe comme s'il cherchait sa condition et son identité parmi les objets qui sont en face : il est condamné à ne pas les dépasser.

Rentrée ferme le premier cycle du livre *Voies rapides*, où le voyage, le pays ancien, dans la demi-prospérité d'après la Révolution tranquille, d'après l'après-guerre, s'est encadré dans une affiche — un out-door — pour le tourisme interne et externe. Ce premier cycle évoque plusieurs voyages — dans Montréal, autour de Montréal, hors de Montréal et de retour à Montréal — la ville/monstre qui mange tout. Le parcours du poète — pour qui l'utilisation du *je* est toujours parcimonieuse — ironise et en même temps s'identifie avec la féerie, la sensation de passe-temps qui couvre toute expérience dans la version québécoise d'une « affluent society ».

Rentrée ferme et cristallise une poésie qui est faite de petits éclairs, d'instantanés qui s'accumulent et se succèdent sans former tout à fait un temps, un *continuum* dont on pourrait dire qu'il s'écoule, qu'il partirait d'un point pour arriver à un autre. Ce *on* du poème se tient exactement sur le seuil de n'importe quoi — c'est ce qui le fait être un *on* et rien de plus : il est toujours à l'entrée de lui-même, du temps et de la mémoire. Dans le poème de Saint-Denys Garneau le temps renvoyait à une sorte de présent absolu, sans passé ni avenir ; ici le temps se disperse dans une succession de petites illusions d'absolu :

un arbre naît et meurt au long d'un virage...

Le regard du masque dépersonnalisé est, paradoxalement, chargé d'un égoïsme extrême ; le monde n'existe que comme victime de ce regard : après lui le déluge.

Évidemment il y a un côté « comédie de mœurs » dans cette rentrée par la ville et l'immeuble endormis. Mais le poème dépasse cette condition. Ce masque pur est aussi l'objet du

poète, l'objet de sa recherche, la poésie elle-même. Elle s'est perdue parmi ce monde d'une pseudo-abondance servie en doses homéopathiques. Son seul poids perceptible reste dans l'ironie en même temps raffinée et sauvage qui lui permet d'ironiser le passe-temps mais de se découvrir comme peut-être rien de plus qu'un autre passe-temps, rien qu'

une autre allée scandée de numéros.

Sous la comédie de mœurs se cache un jeu de vie ou de mort : le masque sans visage peut être le seul visage vraiment possible. Sommes-nous en train de retourner au monde de Saint-Denys Garneau ? Oui et non ; la vie est déserte, c'est vrai, la ville, l'immeuble sont endormis et silencieux. Mais le tragique de ce poème vient du fait qu'il est plein de traces de l'autre, des autres, d'altérité — fleurs jaunes, feux verts, petites ampoules... Mais il n'y a que des traces. La main de l'homme (des hommes) est partout, mais l'homme s'est consommé, s'est fini dans et par les objets qu'il a créés. Dans ce monde, le silence est une condamnation (— « sur un épais tapis qui engloutit les pas... »). Le mot — n'importe lequel — est un supplice et une dénonciation.

Cependant ce silence-condamnation est aussi le chemin de la révélation. Comme dans la *Divine Comédie*, il n'y a d'autre chemin possible que la traversée de l'Enfer. Il y a une sereine beauté à découvrir dans la contemplation du monstre endormi :

... puis une autre allée d'asphalte luit embrasée d'éclairs et d'ici à très loin se figent les feux verts...

Pour tuer le monstre, il faut plonger dans ses entrailles ; pour tuer la mort, il faut mourir, arriver à son cœur ; pour découvrir la mascarade il faut se faire masque. Le cœur de cet espace démesuré est le petit espace de l'appartement du sujet masqué — sa « nue propriété », pour ainsi dire, en soulignant « propriété » et non pas « nue » comme dans le vers de Miron. C'est devant et avant ce cœur que le cercle de la ville se ferme sur le rectangle de « enfin la porte » — dont la forme fait une vraie rime avec celle de la page devant laquelle se trouve le poète.

La porte est enfin la révélation de cette *Rentrée*, de ce retour au cadre de la poésie. Là co-existent le connu et l'inconnu ; elle est point d'arrivée et nouveau point de départ ; elle confond dans une seule image la lumière qui s'annonce et

l'obscurité — la noirceur — qui ferme le chemin. Nous sommes devant un espace vierge et inachevé, (déc)ouvert par le geste — aussi dramatique que celui de Miron — qui ferme le poème, d'arriver au seuil d'un univers-tombeau. D'une certaine façon, le fait de s'appuyer sans appui au seuil des choses reprend métaphoriquement un sujet, un motif, qu'on trouve souvent dans l'histoire culturelle du Québec, soit dans la poésie, soit dans la fiction, soit dans l'essai : le seuil permanent, l'hésitation découverte devant le fait qu'on peut être et ne pas être, cette non-coïncidence vue comme condition même d'être au monde. La porte/page de Nepveu reprend, d'une façon parodique, la situation du poète devant sa feuille de papier. On écoute, à distance, le chant de départ de Mallarmé [10]. Il faut dire qu'au Québec ré-écrit par Miron, l'aventure de « partir » est souvent celle de rentrer. Il faut dire aussi que le poète mallarméen souvent reste pris par la blancheur du papier et devant sa lampe tandis que le poète à la manière de Nepveu semble être encombré par les

> **petites ampoules jetant à ras de sol chacune son halo**
> ...

Dans ce monde, il n'y a pas d'identité, il n'y a qu'altérité : c'est ce qui mêle toutes les identités pronominales possibles dans cet « on » flou et sans visage. Dans ce paradis infernal de la réification il n'y a que des choses à regarder ; il n'y a personne qui puisse effectivement se nommer. D'une certaine façon le poème de Nepveu, plus précisément le point de vue qu'il ouvre dans son langage, vient former un cercle où sont comprises, parmi d'autres éléments, la crise de Garneau et la division dramatique de Miron. On pourrait dire peut-être mieux : il vient *dissoudre* le cercle de l'identité ; ce geste met en scène, pour ainsi dire, le *on* que le poète accompagne, pris devant la blancheur (possible) de la poésie et la noirceur aussi aveuglante de son histoire.

Ici, j'interromps ce discours déjà trop long. En vérité, il doit servir d'introduction à une étude/présentation de la poésie de *L'Homme rapaillé* au public brésilien. Une discussion du livre lui-même suivra, prenant comme point de départ comment Miron, dans son archéologie de l'être, récupère la voix ou le silence des autres ; après viendront une traduction du livre et une interview avec le poète, où celui-ci discute, vers par vers,

quelques-uns de ses poèmes, pour éclairer le travail du traducteur. La discussion de ces trois poèmes aidera un public qui méconnaît ou ne connaît pas du tout la poésie québécoise à percevoir celle de Miron comme un *moment* d'une littérature. Je suis sûr qu'on pourrait partir d'un autre choix, et suivre d'autres chemins pour l'analyse. Mais je pense que ce choix est largement suffisant pour présenter la poésie québécoise comme un « possible d'articulations internes ».

Universidade de Saõ Paulo

Notes

[1] Voilà le poème de Drummond dans la traduction de Jean Michel Massa :

AU MILIEU DU CHEMIN

Au milieu du chemin y avait une pierre
y avait une pierre au milieu du chemin
y avait une pierre
au milieu du chemin y avait une pierre.

Jamais je n'oublierai cet événement
dans la vie de mes rétines si fatiguées.

Jamais je n'oublierai qu'au milieu du chemin
y avait une pierre
y avait une pierre au milieu du chemin
au milieu du chemin y avait une pierre.

(« Littérature du Brésil », *Europe*, août-septembre 1982, 640-641, p. 47).

[2] Antonio Candido remarque que l'image de la pierre apparaît dans trente-trois poèmes parmi un ensemble de cent vingt-neuf, c'est-à-dire presque 25% de la production du poète.

[3] Il écrira, par exemple :

Vous, rocs muets, triste
Image de la constance de mon cœur
...

Claudio Manoel da Costa est mort en prison, accusé de sédition contre la Couronne portugaise. La version officielle parle d'un suicide, mais il y a encore des doutes là-dessus.

[4] **ACCOMPAGNEMENT**

Je marche à côté d'une joie,
D'une joie qui n'est pas à moi,
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre.

Je marche à côté de moi en joie,

J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi,
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir,
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là et
[dire : Voilà, c'est moi.

Je me contente pour le moment de cette compagnie,
Mais je machine en secret des échanges
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang,
Des déménagements d'atomes par des jeux d'équilibre,

Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie,
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi,
Avec la perte de mon pas perdu s'étiolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger qui prend une rue transversale.

(*Regards et Jeux dans l'espace*)

L'HOMME RAPAILLÉ

Pour Emmanuelle

J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant
il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence
je te salue, silence

je ne suis plus revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence
(*L'Homme rapaillé*)

RENTRÉE

on glisse sur de longues voies
plongeant leur lames lumineuses
dans le nœud obscur où se terre la ville
fines traînées de feu s'enfoncent dans la nuit
et la nuit avale de tous ses boulevards inassouvis

un arbre naît et meurt au large d'un virage
puis une autre allée d'asphalte luit embrasée d'éclairs
entre des tours éteintes et des pelouses noires
et d'ici à très loin se figent les feux verts
jusqu'à une fontaine encerclée de fleurs jaunes
devant les dix étages d'un immeuble endormi
et l'ascenseur s'élève inerte sans secousse

comme s'il ne montait pas vraiment ou descendait peut-être
jusqu'à une autre allée scandée de numéros
et de petites ampoules jetant à ras de sol chacune son halo
sur un épais tapis qui engloutit les pas
et nerveusement on tâte sa clé pour vite ouvrir enfin la porte.
(*Voix rapides*, HMH, 1971, p. 42)

5 « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », in *Convergences*. Montréal, HMH, 1961.

6 « Solitudes et ruptures », in *Le Temps des poètes*. Montréal, HMH, 1969.

7 Laurent Mailhot et Pierre Nepveu. *La Poésie québécoise*. Montréal, L'Hexagone, 1981.

8 « Miron dépaysé » dans *Les Mots à l'écoute*. Québec, les Presses de l'Université Laval, 1979.

9 Ferreira Gullar est né au Maranhão, dans le nord-est brésilien, et se trouve maintenant dans la cinquantaine. Il est un des poètes brésiliens les plus importants et un des mieux connus actuellement. Il a touché à tous les genres : à la poésie intimiste, avant-gardiste, ou engagée, ce qui ne l'a pas empêché de garder un style tout à fait personnel.

10 **BRISE MARINE**

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots.

(Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1979, Nrf/poésie, p. 40.)