Document généré le 9 mai 2024 22:15

Liberté

« Moi, pan de mur céleste »
Autour de Gaston Miron

Jean-Philippe Warren

Volume 50, numéro 2 (280), avril 2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34683ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Warren, J.-P. (2008). « Moi, pan de mur céleste » : autour de Gaston Miron. *Liberté*, *50*(2), 56–72.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2008

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/

ENTRETIEN

« Moi, pan de mur céleste »

Autour de Gaston Miron

Entretien de **Jean-Philippe Warren** avec **Pierre Nepveu**

Jean-Philippe Warren — Gaston Miron avouait avoir réellement débuté en poésie après avoir lu cette phrase de Patrice de La Tour du Pin : « Tous les pays qui n'ont pas de légende seront condamnés à mourir de froid. » Jacques Brault disait de Gaston Miron qu'il s'était « répandu comme une légende » au Québec. Y a-t-il un mythe Miron ?

Pierre Nepveu — Bien sûr qu'il y a un mythe Miron, si l'on entend par là un personnage plus grand que nature, chez qui la réalité tend toujours vers la fiction, et qui rassemble en lui et dans son œuvre un faisceau de significations qui le dépassent pour toucher des enjeux de même que des symboles collectifs. Ce mythe, je crois que nous avons contribué collectivement à le construire, mais nous n'en sommes pas les seuls responsables ! Miron lui-même y a mis du sien. Quand il disait — dans la « Note d'un homme d'ici », écrite en 1960 et que l'on peut lire aujourd'hui dans *L'homme rapaillé* — qu'il était « une légende pour la petite gang », il employait le ton de la fatigue et de la dérision, mais il est clair que cette image ne lui déplaisait pas. Il ne s'agit pas d'un simple masque, ni à plus forte raison d'un mensonge ! C'est une élaboration complexe qui tient à plusieurs facteurs. D'abord au personnage lui-même, à son pouvoir verbal et narratif. On ne compte plus, au Québec ou à l'étranger, les gens qui ont été subjugués par la parole de Miron, par sa charge orale et proprement physique. Mais, si Miron avait raconté n'importe quoi, le mythe n'aurait jamais eu lieu : il y avait un contenu qui faisait image, il y avait un grand récit, porté par un talent narratif indéniable. Je retiens deux traits essentiels de ce grand récit. Le premier,

c'est qu'il était constitué par une série d'anecdotes inlassablement répétées. Le mythe a besoin de la répétition, qui entretient sa véracité et tient de l'incantation. Le deuxième trait, c'est ce que j'appelle la révélation, et ce n'est pas par hasard que j'emploie un terme religieux.

J.-P. W. — Sa poésie ne se présente-t-elle pas d'ailleurs comme une révélation, comme une réalité qui attend d'advenir à elle-même ?

P. N. — Je dirais d'abord que sa poésie est préparée, portée et commentée après coup par un grand récit de la révélation. Toutes les anecdotes qui forment ce grand récit mironien se fondent sur ce modèle. On a parfois l'impression d'un saint Paul sur le chemin de Damas, frappé par l'illumination. Prenons l'histoire fameuse de son grand-père qui lui dit un jour : « T'es chanceux, toi, tu sais lire. Moi, je suis toujours dans le noir. » Le jeune Miron voyait en lui un héros, et voici qu'il découvre que c'est un analphabète. Un choc bouleversant ! Il y a un autre exemple bien connu : étudiant chez les frères à Granby, Miron est en train d'écrire dans son cahier ; son professeur se penche vers lui, constate qu'il ne fait pas son devoir, lui dit : « Monsieur, vous écrivez des poèmes ! » Autre révélation : il ne se doutait même pas que c'étaient des poèmes ! La découverte de Patrice de La Tour du Pin, que vous mentionniez au début, c'est encore le même éclair fulgurant. De plus, ce poète lui apprend que la légende, le mythe sont nécessaires à la vie des peuples. Plus tard, ce seront les propos d'Albert Memmi qui lui seront rapportés par un ami : les Canadiens français ont une mentalité de colonisés. Chaque fois, nous avons un homme qui marchait dans les ténèbres, inconscient d'une vérité fondamentale, et voilà que, subitement, tout devient clair. La charge mythique est très forte.

Vous parlez des poèmes, du fait qu'ils font « advenir quelque chose ». C'est vrai, mais, au-delà des poèmes pris individuellement et lus dans leurs contenus respectifs, il y a la genèse et la nature même de l'œuvre dans son ensemble. Miron s'est beaucoup raconté et il a beaucoup raconté son œuvre. Il y a ici une

autre composante du mythe Miron, lequel repose sur une formidable contradiction. Les mythes ont besoin de répétition, mais il leur faut aussi de la contradiction ou du moins de fortes tensions entre des pôles opposés. La pure rationalité ne fait pas bon ménage avec les légendes. D'un côté, Miron a toujours été, à l'entendre, un poète au passé, un poète qui avait fini d'écrire. Il le disait déjà en 1950, à 22 ans ! Mais, de l'autre côté, il s'est toujours efforcé d'être un poète au futur, un poète qui travaillait encore et toujours au grand livre à venir, à l'œuvre enfin complète et réalisée. C'était incroyable et un peu affolant : il n'écrivait plus, et pourtant, il n'avait pas fini d'écrire, c'était la ruine et la promesse en même temps !

Sa réticence à publier a fait le reste : c'est ce qu'on pourrait appeler « le syndrome de l'œuvre cachée » ou du « monument enfoui ». Après avoir publié la mince plaquette de *Deux sangs* avec Olivier Marchand en 1953, le poète Miron se fait attendre. Il élabore de grandes suites. Forcément, il en parle à droite et à gauche. Plusieurs années passent. De sorte que, lorsque paraît « La marche à l'amour » en 1962 (dans *Le Nouveau Journal*) et « La vie agonique » en 1963 (dans *Liberté*), les gens ont patienté longtemps et ils en veulent davantage : car même ces deux publications tiennent en une colonne du *Nouveau Journal* et dans quelques pages de *Liberté*. L'impact est grand, ce sont des poèmes forts, mais le livre se fait toujours espérer. Puis arrive la superbe et mémorable conférence de Jacques Brault en 1966, « Miron le magnifique » : Brault n'a sûrement pas voulu construire ou renforcer le mythe, mais la teneur même de son propos le nourrit forcément. Brault explique qu'on ne connaît encore que des fragments de l'œuvre mironienne ; les pièces déjà publiées feraient partie d'un ensemble beaucoup plus vaste. Or, même lorsque Miron fait enfin paraître *L'homme rapaillé,* en 1970 — les gens l'oublient aujourd'hui parce qu'ils lisent l'édition Typo —, un grand nombre de poèmes ou de sections se présentent encore sous la forme de fragments ou d'extraits. On lit : « La marche à l'amour (fragment) », « L'amour et le militant (fragment) » ou encore « extrait de *La batèche* », ce dernier titre étant en italique, comme si c'était celui d'un livre encore inédit. L'œuvre de Miron

se présente donc par morceaux. Elle est comme un immense monument caché qui va finir par se révéler. Or, ce n'est pas le cas ! Non pas parce que Miron était un mystificateur, mais parce que sa manière de travailler supposait une très lente décantation qui produisait en route beaucoup de déchets. Des longues suites projetées et entreprises, il ne retenait que la quintessence. Le reste est matière résiduelle, du « bois mort », comme il aimait le dire. Il n'y a donc pas de monument caché, mais cette hypothèse a aussi contribué au mythe Miron.

J.-P. W. — Diriez-vous que sa vie se présente aussi, à la manière de son œuvre, comme une « suite » faite de fragments et de morceaux, lesquels sont liés ensemble par un processus de lente maturation ?

P. N. — En effet ! J'ai parlé de ces révélations, de ces illuminations qui scandent, de loin en loin, le récit de vie de Miron. Mais ces moments forts — entre lesquels il y a d'ailleurs de grands vides — s'inscrivent dans un processus global. Miron était hanté par l'idée de maturité : chaque prise de conscience devient alors une étape sur cette voie, sur ce « long chemin ». Miron s'est lui-même longtemps considéré comme un homme incomplet, inachevé, aussi brouillon que l'étaient les brouillons de ses poèmes. C'est un sentiment assez commun, au fond, que de se sentir incomplet ou inachevé, mais il lui donne une intensité exceptionnelle. De ce point de vue, comme je l'ai expliqué dans un colloque qui s'est tenu en Belgique, *L'homme rapaillé* est une sorte de roman d'apprentissage, mais qui ne s'est pas écrit comme un roman, qui a échoué ou renoncé à être un roman. Ce roman sous-jacent, c'est l'histoire d'un homme qui, un jour, accédera enfin à sa pleine maturité, à la plénitude de son humanité. Un homme qui, à travers la pénible succession de ses échecs amoureux, apprendra au bout du compte le secret de l'amour et atteindra à sa pleine réalisation, bref un homme qui se tiendra un jour enfin debout dans son destin.

C'est par là, évidemment, qu'a pu se faire le passage du personnel au collectif. Quoiqu'il ait ironisé sur la Grande Noirceur,

disant qu'il ne faisait pas si noir que ça, Miron a été l'un des grands constructeurs de ce récit, parce qu'il a su fonder de manière particulièrement forte et convaincante l'histoire collective sur sa propre autobiographie. Il semble avoir vécu personnellement le destin de tout un peuple. Son histoire incarne de manière exemplaire le passage du Québec religieux au Québec politique, d'une certaine indigence culturelle à une affirmation littéraire, d'une passivité aveugle à une prise en charge éclairée. C'est l'homme qui se lève, à partir de sa pauvreté natale. Mais, cette pauvreté, elle n'est pas donnée, il faut que Miron la réinvente, en trouve les racines mythiques. C'est très intéressant : il est né à Sainte-Agathe dans une famille de classe moyenne ; son père était loin d'être pauvre, il était même assez prospère. Miron va jusqu'à écrire dans son journal, vers 1948, qu'il a eu une enfance « presque bourgeoise » ! Mais il va se refonder en quelque sorte à partir de Saint-Agricole, où ses grands-parents maternels avaient été des pionniers. Saint-Agricole, c'est l'arrière-pays, un coin perdu, misérable au possible. Il faut lire l'*Histoire des Laurentides* de l'historien Serge Laurin, par exemple, pour se rendre compte que Saint-Agricole fut sans doute la plus misérable « mission » des Laurentides — ce n'était même pas une paroisse, il n'y avait même pas de prêtre permanent. « La pauvreté natale de ma pensée rocheuse » : de tels vers viennent directement de Saint-Agricole.

J.-P. W. — Maurice Richard ne voulait pas être un héros national, René Lévesque ne voulait pas être chef de parti, et... Gaston Miron ne voulait pas être poète. Comment se fait-il que le Québec semble résister à la grandeur, au sublime, et comment se fait-il qu'il accepte le héros ou le chef-d'œuvre s'il se refuse sans cesse à soi-même ? Miron est le poète par excellence de l'âge de la parole. Or, c'est un poète qui écrit peu et qui fait paraître son maître ouvrage très tard, en 1970, une fois close l'effervescence de la Révolution tranquille.

P. N. — Il y a là une énorme ambiguïté, qui est aussi celle du « chanteur ordinaire » de Robert Charlebois. Miron visait très haut, il avait une conception noble, assez sublime, du métier de

poète et il savait bien que cette aspiration le plaçait parmi l'élite, mais en même temps il voulait rester parmi le « vrai monde », parmi les gens du peuple. Avant qu'il découvre la pensée de gauche, ce désir était chez lui d'ailleurs très conservateur, tout à fait conforme à la vieille pensée traditionaliste canadienne-française : rester fidèle au « terroir », proche de « l'âme du peuple », des « fils du sol ». Grâce à Marie-Andrée Beaudet, j'ai eu accès — c'est récent, ce sont des documents qu'on croyait perdus jusqu'à maintenant — au journal intime qu'il a tenu entre l'âge de seize ans et de vingt-deux ans. Avec l'idéologie du terroir, un mot revient sans cesse : simplicité. Il a toujours conservé cette valeur en lui. C'est ce qui fait aussi que c'était un bon raconteur et un pédagogue crédible. Quand on le revoit aujourd'hui dans des films, on sent toujours que c'est un homme qui prend et tient parole. Il parle de son métier d'écrivain comme le ferait un travailleur : il évoque comment il s'assoit à sa table de « travail », comment il retrousse ses manches de chemise et comment il dénoue sa cravate avant de prendre la plume et d'écrire un poème. Il a toujours admiré le petit artisan du coin, le chauffeur d'autobus, l'humble travailleur. Il était touché par cette simplicité des gens ordinaires, des gens du peuple.

J.-P. W. — Vos derniers propos me font penser au dilemme que j'avais cru trouver chez Fernand Dumont. En analysant ses poèmes, j'avais eu l'impression qu'il voulait, en quelque sorte, « mettre sa parole à l'écoute d'un silence ». On dirait que Miron veut charrier dans ses poèmes l'enténèbrement de ses ancêtres. Sa simplicité est aussi une écoute, une volonté de ne pas rompre avec ses origines.

P. N. — Miron dit le silence de ses ancêtres. Il témoigne dans la parole, mais d'un silence. La « langue prostration des pères », par exemple. Ou encore : « nous sommes nus, silencieux, raboteux, charbonneux ». Cette référence est très importante et vraiment paradoxale. Voici quelqu'un qui pouvait parler trois, quatre heures au coin d'une rue, s'emballer et gesticuler, sans jamais être à court de mots. Et ce même homme n'a cessé de dire, au moins

pour ce qui est de l'écriture, à quel point il n'était pas bien dans sa langue, à quel point il écrivait mal. En fait, ce « mal-écrire », qui se manifeste fréquemment dans des torsions syntaxiques assez bizarres, dans des formules tordues qui ne résisteraient pas à l'analyse grammaticale, c'était précisément là où se trouvait sa personnalité d'écrivain. Je crois que ce « mal-écrire » était précisément le lieu où il pouvait assumer et rendre expressif le silence des ancêtres. C'est dans cette synthèse entre la pauvreté d'expression et l'expressivité la plus énergique que se trouve la grandeur de Miron. D'une certaine manière, Miron fait parler même les rochers, même les vieilles pierres de Saint-Agricole et du pays laurentien. N'y a-t-il pas un peu de cela dans les rocs précambriens d'un de ses grands amis, René Derouin, à Val-David ? Les rochers massifs des Laurentides — qui sont les plus vieilles montagnes du monde — sont comme l'incarnation d'une sorte d'atavisme silencieux. Miron s'est beaucoup reconnu là-dedans. Je dirais que sa poésie en porte la trace, elle tient une partie de sa force d'activer au plus profond le passage vers la parole sans perdre l'origine, sans rejeter la mémoire pesante et opaque dans l'indifférence. Miron tenait ses distances par rapport aux automatistes (bien qu'il ait fini par reconnaître la grandeur de Borduas et qu'il se soit rapproché de Gauvreau) parce qu'il se méfiait d'un langage qui se libérait dans un pur geste de rupture, en rejetant l'origine. Il y a du conservateur et du traditionaliste chez lui. À ses yeux, le poète véritable, c'est quelqu'un qui accepte tout le poids, toute la substance du passé. Le nouveau ne peut émerger que de l'ancien. La simplicité va de pair chez lui avec la fidélité, la continuité. Contrairement à certains de ses contemporains, Miron n'a d'ailleurs pas d'amertume, ou de hargne envers le passé, pas même le passé religieux, car sa propre expérience religieuse est loin d'avoir été négative.

J.-P. W. — Il est évident que la poésie de Miron est autobiographique. Il écrit au « je », il écrit son histoire, et même une petite histoire. On connaît d'ailleurs les femmes à qui il pensait en écrivant ses poèmes. Pourquoi dès lors Miron dit-il écrire « contre lui-même » ? Pourquoi dit-il vivre dissocié de lui ?

P. N. — Quand Miron dit qu'il écrit contre lui-même, à mon avis, c'est de manière rétrospective, c'est une relecture *a posteriori*. Ces affirmations tardives ne rendent pas tout à fait compte de son cheminement. Vous pensez bien sûr au texte « Un long chemin », publié en janvier 1965 dans le fameux numéro de *Parti pris* qui a pour titre « Pour une littérature québécoise ». Miron commence son texte par cette affirmation : « Tout écrivain conscient de sa liberté sait qu'il doit toujours écrire contre lui-même. » Miron enchaîne en citant tout de suite Jean-Paul Sartre. Or, l'essentiel de *L'homme rapaillé* est déjà écrit à cette époque. S'il avait appliqué cette recette à son travail de poète, je ne suis pas sûr qu'il aurait jamais écrit son maître livre. D'ailleurs, Sartre n'était pas, à ce que je sache, un très bon conseiller pour ce qui est d'écrire des poèmes !

J.-P. W. — Ou du théâtre !

P. N. — En 1965, en devenant sartrien, en devenant marxiste, Miron soumet toute sa démarche de poète au processus dialectique qui consiste pour l'écrivain et l'intellectuel à dépasser sa conscience de classe, sa conscience bourgeoise ou petite-bourgeoise. Le sujet individuel est forcément aliéné, aveuglé par ses conditionnements idéologiques. Je ne nie aucunement qu'il y ait eu un processus de prise de conscience chez Miron et qu'il ait, grâce à des lectures, à des amitiés et à une longue réflexion intérieure, accédé à une vision collective des choses. Mais il ne l'a sûrement pas fait en écrivant « contre lui-même », bien au contraire. Quand il commence à écrire, dans la deuxième moitié des années 1940, il puise dans sa propre substance, il touche quelque chose de très physique en lui-même. Je pense à un poème qu'il publie dans *Deux sangs* et qu'il ne reprendra pas dans *L'homme rapaillé*. Beaucoup de gens qui le connaissent alors, ses amis Olivier Marchand et Claude Caron par exemple, rapporteront plus tard qu'il leur récitait ce poème : « Je suis le laid ». À l'époque, il est vrai qu'il se trouve laid. Il écrit donc un poème très cru, misérabiliste, qui rend bien compte de ce qu'il ressent. Il se considère comme un sous-homme à tout point de vue — il occupe des emplois minables, il est pauvre, les femmes

ne l'aiment pas. Il souffre beaucoup, au tournant de 1950, de ne pas être aimé. Il écrit donc à partir de sa douleur, de son déchirement intérieur. Il écrit à partir de ce qu'il vit, et même son rapport au pays est fortement conditionné par son mal d'amour. Miron ne veut pas faire une littérature de l'art pour l'art, une littérature à la Mallarmé. C'est un paradoxe aussi : faire une grande poésie en voulant à ce point témoigner de la vie, vouloir à ce point parler en « homme simple avec des mots qui peinent », comme il le dit dans *L'homme rapaillé*, cela pourrait donner quelque chose de terriblement mauvais. D'ailleurs, « Le laid » n'est sûrement pas un poème réussi, et c'est pourquoi, après l'avoir publié dans *Deux sangs* en 1953, Miron ne le reprendra pas dans *L'homme rapaillé*. Mais chose certaine, si Miron s'était mis à se dire, en 1950 ou 1954, que sa propre petite douleur personnelle n'était qu'un alibi petit-bourgeois, il n'aurait jamais rien écrit de valable...

Il y a un autre problème dans cette conception de l'écriture où l'écrivain serait d'emblée son propre adversaire. Le Nord, la « voix des ancêtres » qui le pousse à écrire, dès les années 1940, cela faisait partie de ses fibres : c'est en puisant au plus profond de lui-même qu'il a pu faire entendre cette voix, cette parole venue des lointains.

J.-P. W. — Est-ce pour cela que Gaston Miron est, en un certain sens, un poète « oral » ?

P. N. — Oui, cela aussi fait partie d'une continuité. Bien sûr, il transpose beaucoup la tradition orale, il en fait de la littérature. Mais cette tradition orale est d'autant plus désirée en lui qu'il a l'impression de s'en être éloigné. Comme beaucoup d'écrivains, il écrit pour reconquérir une part de lui-même qu'il a perdue en cours de route. Son séjour chez les frères à Granby a été décisif à cet égard. Mais ce ne sont pas seulement les Laurentides, Sainte-Agathe et Saint-Agricole, qui lui ont échappé, c'est une bonne part de la réalité. Miron, à vingt ans, est un irréaliste et un étranger au monde. Tout en voulant faire une littérature très incarnée, dans son corps et dans le monde, il se sent absent. Il souffre dans sa

tête. « Ma tête est en furie, ma tête est en chaos » : il voudrait sortir de sa tête. Il a cette expression dans un de ses poèmes : « ma très très-tête au loin ». C'est quand même significatif, c'est une tête littéralement superlative ! On le constate à la lecture de son journal et de ses nombreux carnets de notes : il est très évasif par rapport au monde extérieur, il est incroyablement avare de renseignements et de précisions. Par exemple, il habite pendant trois ans chez un oncle sur la rue Duluth. C'est son premier logement à Montréal, sa première pension. Et pourtant, il n'en dit rien dans son journal. Les emplois qu'il occupe ? Pas davantage, il faut souvent d'autres sources pour savoir au juste ce qu'il faisait. Le monde concret, la réalité sociale, cela a été une lente et dure conquête pour lui. Je pense que c'est une des raisons pour lesquelles, malgré quelques tentatives vite avortées, il ne parvenait pas à écrire de romans. Il ne parlait toujours que de lui.

J.-P. W. — Vous avez dit dans une de vos études que, chez Miron, le « je parle » est un « je te parle ». Qui est le « te » dans le « je te parle » ?

P. N. — Ce destinataire marque évidemment une tentative pour sortir du pur monologue et même du solipsisme. Il parle à ses amis, aux gens les plus proches et, souvent, à des femmes. Atteindre les femmes, ou plutôt LA femme, quel fantasme, quel travail épuisant pour Miron !

J.-P. W. — Parlons-en, de ces femmes qui habitent sa poésie. N'a-t-il pas écrit, dans une lettre datée du 20 juillet 1958 : « L'amour fut, dans la projection de ma vie, la pierre d'angle, la raison de vivre unique » ? Quelle est la place de l'amour chez Miron ? Qu'est-ce que l'amour pour lui ?

P. N. — Ah ! c'est toute une histoire ! Première réponse — ce qui explique en partie ses nombreux échecs amoureux : l'amour, pour lui, c'est être sauvé. Pendant longtemps, il écrit à Dieu : « Seigneur, Seigneur, que vienne une femme qui m'aimera et je serai sauvé. »

C'est la rédemption par la femme. Il attend tout de cette femme-là. Il ne sait pas très bien ce qu'il va donner, lui, en échange.

J.-P. W. — Sauvé de quoi ?

P. N. — De la solitude ! De lui-même, de sa propre tête fiévreuse dont il est prisonnier ! Cela le frappe particulièrement après son arrivée à Montréal en 1947. Il a quitté la communauté des Frères du Sacré-Cœur et il est par ailleurs éloigné de sa mère et de ses sœurs, qui habitent à Saint-Jérôme et auxquelles il rend souvent visite. À Montréal, il se fait vite des amis, les frères Gilles et Guy Carle, notamment. Mais aucune amitié, aucune fraternité ne semble remédier à sa solitude, de sorte qu'on dirait qu'il y a une fuite en avant : ses activités sociales deviennent frénétiques. En 1950, 1951, 1952, cela ne s'arrête pas : le clan Saint-Jacques, l'Ordre de Bon Temps, une danse un soir, une soirée de folklore un autre soir, une réunion par ici, une excursion dans les Laurentides par là, et puis les revues : *Godillot, La Galette.* Il participe à tout, il rentre chez lui le soir complètement épuisé. Mais, malgré ces rencontres et ces activités, malgré ses allures de boute-en-train et de joyeux luron, la solitude continue de le ronger. Il a l'impression que seule la femme pourrait combler ce vide.

J.-P. W. — Est-ce qu'on peut parler d'amour mystique ?

P. N. — Il est certain qu'il y a eu chez lui une grande idéalisation de la femme. C'est une femme très abstraite, qui doit sans doute beaucoup à la figure chrétienne de la Vierge et de la Mère, comme il l'a expliqué dans un entretien de 1981 avec son traducteur brésilien, Flávio Aguiar. Il ne faut pas oublier que le jeune Miron n'avait que des sœurs ; de plus, comme il avait perdu son père quand il n'avait que douze ans pour ensuite entrer dans une communauté de religieux, sa mère est restée pour lui une figure centrale. Il avait beaucoup d'amour pour elle, c'était une femme pleine de générosité et de courage. Toutefois, l'idée d'une femme concrète avec qui il aurait pu traiter d'égal à égal était très loin de ce qu'il pouvait concevoir, même au-delà de l'âge de vingt ans.

J.-P. W. — Et cette femme, alors, est-elle venue ?

P. N. — Pendant longtemps, il n'y a pas de femme dans sa vie, seulement des figures éphémères qu'il croise dans des groupes, qu'il aperçoit dans la rue, dans un restaurant. Il en souffre énormément. En 1952, il a maintenant 24 ans et il n'en peut plus. On sent une sorte de tension épouvantable. Il rencontre alors Isabelle Montplaisir à l'Ordre de Bon Temps en février 1952. Là, d'un seul coup, c'est l'illumination, la révélation. Mais, sur le plan très concret, il n'a pas la préparation nécessaire pour vivre un amour au quotidien. Et puis il est absorbé par ses nombreuses activités. Une des raisons, semble-t-il, pour lesquelles sa relation avec Isabelle n'a pas marché — cela se reproduira avec d'autres femmes par la suite —, c'est que, d'un côté, il proclame que la femme est tout pour lui et il se cramponne à elle dans la mesure même où elle est sa planche de salut, mais, de l'autre, il néglige de lui accorder une attention suffisante et se précipite sans cesse dans ses activités extérieures. Il faut dire aussi qu'à l'époque, il n'a pas vraiment de métier et il a constamment les poches vides. Par-dessus le marché, il est loin d'être un modèle de délicatesse et de tact, il a un côté fruste, énergumène. Les femmes se demandent vite quel avenir elles auront avec un homme de ce genre. Avec Isabelle en tout cas, c'est rapidement l'échec malgré une tentative de reprise en 1953. « La marche à l'amour », un de ses grands poèmes, naît en grande partie de cette relation brisée, de cette rechute dans la solitude et le mal d'amour. Pas le poème en entier, bien sûr, mais de très nombreux vers et toute une conception de la femme, à la fois présente et pourtant toujours lointaine, impossible à atteindre.

J.-P. W. — Le thème de la quête du pays se mêle-t-il à celui de la marche à l'amour ?

P. N. — La conscience du pays est très ancienne chez Miron, mais au départ elle correspondait aux conceptions les plus traditionnelles, c'était le terroir, la « patrie intime » de Nérée Beauchemin,

un vieux poète qu'il aimait beaucoup. Dans sa poésie, le thème du pays commence vraiment à s'actualiser, d'une façon intéressante et personnelle, en même temps qu'il vit son premier grand échec amoureux. Pour moi, il y a un vers fondamental chez Miron, qu'on trouve aujourd'hui dans « Héritage de la tristesse » : « Il est ce pays seul avec lui-même et neiges et rocs. » Ce vers-là, il apparaît très tôt, c'est-à-dire vers 1953, et il fait partie à l'origine de son grand poème à Isabelle, qui avait pour titre : « Paroles du très-souvenir ». Ce vers, on le trouve alors sous cette forme-ci : « Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes ». Nous avons de nombreux brouillons où il ne cesse de répéter ce vers-là, il le développe de toutes sortes de manières. C'est intéressant parce que dans ce « pays seul », le « seul », c'est aussi lui-même, l'homme sans amour, l'homme que la femme, c'est-à-dire le monde entier, ne veut pas reconnaître. C'est sa propre solitude qui se projette dans un espace géographique, et qui va devenir politique. C'est à travers la peine amoureuse que s'amplifie ce thème du pays. D'ailleurs, la personnification est importante dans « Héritage de la tristesse » : ce pays-là apparaît sous des termes très anthropomorphiques. C'est une conscience humaine au moins autant qu'un espace géographique.

J.-P. W. — Quelle est la rédemption pour ce pays esseulé ?

P. N. — La rédemption, le salut, ne pourront surgir qu'au terme d'un long processus. Au départ, le pays a mal à l'âme. Puis, progressivement, surtout dans la deuxième moitié des années 1950, une conscience politique émerge, par étapes. Prenons par exemple le « Damned Canuck », que nous lisons aujourd'hui dans la section intitulée « La batèche ». Quand Miron entreprend une grande suite, un recueil peut-être, qui a pour titre *La batèche*, vers le milieu des années 1950, la figure du « Damned Canuck » y est totalement absente. Il semble plutôt que ce soit après être arrivé à Paris, en 1959, que Miron prend vraiment conscience de sa « canadianité », et que cette appellation méprisante lui revienne ainsi en mémoire. En se découvrant « Canadien » à Paris, et fier de l'être, il se rappelle du même coup combien le Canadien français

peut être méprisé à l'époque au Canada. Il écrit alors toute une série de notes au sujet de l'identité « Canuck » dans un de ses carnets parisiens. Bref, la « rédemption » vient à travers un long cheminement, c'est comme si chaque pièce devait se mettre en place pour qu'émerge finalement dans toute sa clarté la dimension politique. Mais, pour cela, il faudra aussi les circonstances fulgurantes de l'époque : Miron quitte Montréal pour Paris au moment de la mort de Maurice Duplessis et, quand il rentre dix-huit mois plus tard, en février 1961, le Rassemblement pour l'indépendance nationale est déjà fondé !

J.-P. W. — Quelle est l'évolution de ses convictions politiques ?

P. N. — Dans les années 1950, il le dit à un moment donné (c'est la dernière phrase d'un des cahiers) : « Le fond de ma nature est profondément réactionnaire. » Un « réactionnaire » qui déteste les injustices et qui a la plus grande sympathie pour les gens humbles et les travailleurs ordinaires, on admettra que ce n'est pas si banal ! Je crois qu'il veut dire par là qu'il y a toujours eu en lui une résistance profonde à la modernité, dans la mesure où la modernité a souvent cru, d'une manière arrogante et hautaine, qu'on en avait fini une fois pour toutes avec les vieilles choses, avec l'archaïsme sous toutes ses formes. Quand le jeune Miron, vers 1947-1948, se met à tenir un discours un peu idéologique, il entonne le refrain éculé du retour à la terre et aux valeurs anciennes. En juillet 1948, Miron écoute le résultat des élections à la radio avec Guy Carle (le frère du cinéaste, Gilles) : Duplessis est alors réélu avec une écrasante majorité, et les deux amis jubilent, Miron y voit le triomphe de tout le Canada français ! Quand on songe qu'on est à l'époque du *Refus global* ! Mais Miron va évoluer : dès 1949, il s'aperçoit que l'autonomisme ne suffit pas. Il reproche à Duplessis de vendre la province au capital étranger. Dans les années suivantes, il devient résolument antiduplessiste, comme une bonne partie de sa génération. En 1958, il fait signer une pétition par de nombreux intellectuels (Fernand Dumont est l'un d'eux) après une déclaration de Duplessis assimilant la gratuité scolaire à un mythe et à un leurre. Tout désormais le sépare

de ce nationalisme assez obscurantiste, qui ne voit pas la nécessité de l'éducation pour tous.

J.-P. W. — Politiquement, Miron a tourné le dos au nationalisme réactionnaire, au nationalisme des « anciens ». Mais peut-on dire qu'il en reste quelque chose dans sa poésie ? Le pays de sa poésie n'est-il pas encore très tellurique, très traditionnel en un sens, très près du folklore et du terroir ?

P. N. — Oui, je le pense, à condition de ne pas donner un sens purement passéiste aux notions de terroir et de folklore. Miron se réclamait parfois de Bartók, qui parcourait la campagne hongroise pour y recueillir les musiques populaires traditionnelles. Pourtant, le langage poétique de Miron, comme le langage musical de Bartók, a quelque chose de très moderne. Il faut seulement penser Miron en dehors de cette antinomie trop simple, typiquement moderniste, entre le folklore et la modernité. Je pense que Miron, de ce point de vue, n'était ni un avant-gardiste ni un révolutionnaire, bien que sa poésie puisse se faire l'écho, à l'occasion, de « l'octobre rouge », et même se rapprocher du FLQ et de Pierre Vallières, version années 1960. Un fait demeure : entre le nationalisme et le socialisme, dans ce débat virulent qui n'a cessé de déchirer l'intelligentsia québécoise dans les années 1960 et 1970, il a toujours privilégié le nationalisme. Le discours de Miron n'a jamais été celui de la rupture, mais plutôt celui de la prise de conscience et de la prise en charge. Apprendre à se tenir debout, voir clair, s'affirmer face au monde, tels étaient les fondements de sa pensée.

J.-P. W. — « La seule voie de ma génération, disait-il dans une lettre du 13 février 1958, c'est l'action. » Qu'en est-il de cette action chez Miron ? Sa poésie est-elle au service d'une cause ?

P. N. — Toute sa vie, Miron a cru à l'action. Mais je crois qu'il aurait fait un très mauvais politicien. Les champs d'action où il a été le plus pragmatique, le plus efficace, ont été les mouvements de jeunesse, jusqu'en 1953, puis le travail d'édition à l'Hexagone

et à l'intérieur d'organismes comme l'Association des éditeurs canadiens. Sur le plan politique, c'était davantage un pédagogue ou un motivateur qu'un vrai militant. Il avait des passions et des impulsions très fortes, mais pas le sens de la continuité, pas la patience des travailleurs de terrain qui peinent au jour le jour. Pour ce qui est de sa poésie, elle a été fortement motivée, inspirée par des causes, mais jamais *au service* d'une cause. C'est très différent. Et cela tient au fait qu'il avait une haute idée de ce que doit être la poésie et aussi un sens magistral de l'image, de la tournure expressive. On ne comprend pas toujours ce que ça veut dire dans le détail — qu'est-ce par exemple qu'un « pays d'haleine » ? —, mais on saisit l'expressivité, on est pris par le souffle. Cela est irréductible à quelque cause que ce soit. Et puis — je l'ai souvent dit ces dernières années —, il avait un jugement poétique d'une remarquable sûreté, de sorte qu'il savait, comme on dit, séparer le bon grain de l'ivraie. Il suffit de regarder un peu de près ses brouillons pour le constater. Miron a toujours créé des vers magnifiques parmi des amas de déchets. Je pense au début de son poème « Paris », qui a déjà eu pour titre (combien révélateur !) « Depuis Saint-Agricole », comme nous l'a appris Marie-Andrée Beaudet dans son superbe *Album Miron.* Les deux premiers vers de ce poème se lisent comme ceci : « Dans les lointains de ma rencontre des hommes/le cœur serré comme les vieilles maisons d'Europe ». Seul un vrai poète peut écrire ce deuxième vers ! Un tel vers est irréductible à l'idéologie. On connaît le début de « L'héritage de la tristesse » : « Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées ». Ce vers magnifique, il n'était pas du tout là dans une multitude de versions antérieures. On pourrait citer de nombreux autres vers de cette nature. L'action, ici, est poétique avant tout, même si elle engage le politique au sens large, c'est-à-dire l'être et le vouloir vivre en société.

J.-P. W. — On a publié un nombre incalculable d'articles et d'études sur Gaston Miron. Au seuil d'écrire sa biographie, peut-on croire qu'il y a encore quelque chose qui nous échappe ? Y a-t-il un Miron que nous avons mal compris et qu'il nous reste à découvrir ?

P. N. — Il serait tout à fait présomptueux de croire qu'il n'y a plus rien à découvrir chez Miron. Quand Marie-Andrée Beaudet et moi avons publié les *Poèmes épars* en 2002, Yvon Rivard, qui est un romancier et un essayiste que j'admire beaucoup, a tout de suite remarqué que « le cheval de lumière » qui apparaissait dans l'un de ces poèmes s'opposait au « cheval de trait », au cheval de labour que l'on trouve dans *L'homme rapaillé*. Selon lui, il y a le Miron terrestre et terrien, d'une part, et le Miron de l'illumination, de la transcendance, celui qui écrit : « moi, pan de mur céleste ». C'est seulement un exemple : il y a une foule de lecteurs, jeunes et moins jeunes, qui arrivent ces dernières années avec d'autres lectures de Miron, et pas seulement de ses poèmes inédits ou peu connus. Quant à la biographie, je ne pense pas qu'elle va changer de fond en comble notre vision de Miron. Oui, des éclairages nouveaux sur certains moments ou épisodes peu connus de sa vie vont apparaître, la vision qu'il a donnée de son enfance va se trouver relativisée, des contradictions vont mieux apparaître, des histoires d'amour vont se préciser. Mais, pour l'essentiel, Miron va demeurer Miron. Et surtout, *L'homme rapaillé*, augmenté des « poèmes épars », va demeurer un livre unique qui ne ressemble à aucun autre dans la poésie contemporaine.