GASTON MIRON:
POSTURE ET POSTÉRITÉ D'UN POÈTE

par

Julie Buchinger

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

août 2009

© Julie Buchinger, 2009

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN:978-0-494-66071-3
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-66071-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé / Abstract

L'écrivain n'est pas seulement un être fait de chair et d'os; il est également, depuis le romantisme, un personnage public qui arrive avec ses fictions, ses costumes, ses poses et ses tics, un « look », une « posture » (Alain Viala, Jérôme Meizoz).

Ce mémoire de maîtrise, qui porte sur Gaston Miron, voudrait en faire la démonstration en s'attachant au personnage singulier que forgèrent le poète et la critique entre 1953 (année du lancement de *Deux Sangs* aux éditions de l'Hexagone) et 2008 (année de la parution de l'album musical *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*). C'est à comprendre la construction de la posture de Miron et l'édification de sa légende que ce travail souhaite contribuer. Nous chercherons à montrer comment son attitude a façonné sa personnalité littéraire, son identité auctoriale, et a fondé sa spécificité au sein du monde littéraire québécois.

La plupart des études portant sur la posture d'auteur ont pour objet d'analyse un corpus autobiographique. Nous chercherons à élargir ce corpus en étudiant également des poèmes de Miron, des articles de journaux et des hommages rendus au poète, un essai, un documentaire, ainsi qu'un album comprenant des poèmes mironiens mis en chanson. Ces documents nous permettront d'étudier certains aspects encore à peu près ignorés des travaux sur la posture d'auteur, notamment le rôle que jouent les pairs, les médias et les commentateurs de l'œuvre mironienne dans la fabrication de sa posture, et la prise en charge par cette communauté de la légende mironienne après sa mort.

Not only is the writer a human being made of flesh and blood, he is also, since Romantism, a public character with his own fictions, costumes, poses and mannerism, his own looks and posture.

This is what this Master's thesis, which deals with Gaston Miron, aims to demonstrate by studying the singular character constructed by the poet and critics alike between 1953 (year of Miron's first publication, *Deux sangs*, published by l'Hexagone) and 2008 (year of publication of the musical album *Douze homes rapaillés chantent Gaston Miron*). This study will contribute to the understanding of the construction of his posture and of the edification of his legend. We will try to show how his attitude shaped his literary personality, his writer's identity and participated in creating his specificity within Quebec's literary society.

Most of the studies about the writer's posture analyze autobiographical texts. We will broaden such a corpus by also studying Miron's poems, numerous articles and tributes to the poet, an essay, a documentary, as well as a musical album which features some of Miron's poems sung by various artists. These documents will enable us to study certain aspects that have so far not been taken into account in the studies regarding the author's posture, in particular the role played by peers, media and commentators of Miron's work in the construction of his posture, and the appropriation of Miron's legend after his death by this same community.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur, M. Pascal Brissette, dont les conseils, les lectures patientes et éclairées et surtout l'enthousiasme, la générosité et la confiance m'ont permis de me « mettre en situation de rassemblement de moi-même » comme le dirait Miron, et de mener à bien ce projet. Je vous en suis grandement reconnaissante.

Ces remerciements s'adressent également à M. Yvan Lamonde, dont le soutien financier a contribué à la réalisation de ce mémoire.

J'aimerais saluer au passage MM. Pierre Nepveu, André Gervais, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, dont les conseils et témoignages de toute première main ont fait de moi un meilleur chercheur.

Merci à Mélanie V. d'avoir fait réviser ce travail.

Je tiens aussi à souligner ma gratitude envers toute la communauté McGilloise. Celle-ci a fait du Département de langue et littérature françaises ma seconde maison pendant ces nombreuses années à l'université.

Et finalement, merci, merci à ma famille et à mes amis pour vos escargots en porcelaine, applaudissements en boîte et autres mots bienveillants – vous vous reconnaîtrez sans doute. Je devine que certains d'entre vous serez certainement aussi heureux que moi de me voir, enfin, déposer ce mémoire de maîtrise.

Table des matières

Résumé / Abstract ii
Remerciements iii
Table des matières iv

INTRODUCTION 1

PREMIER CHAPITRE : CONSTRUCTION DE LA POSTURE MIRONIENNE ... 12
Premières poésies : *Deux sangs* 16
Miron le pauvre hère 20
Écrire la pauvreté : lettre du 1er décembre 1954 38

DEUXIÈME CHAPITRE : MIRON MAGNIFIÉ, MIRON RAPAILLÉ : USAGE COLLECTIF D'UNE POSTURE 44
Présence et absence de Miron 48
Miron le magnifié 53
Miron lecteur, Miron scripteur 60
Miron sur la place publique avec les siens : la Nuit de la poésie de 1970 64
Miron et la Nuit de la poésie, prise 1 65
Miron et *La Nuit de la poésie*, prise 2 72

TROISIÈME CHAPITRE : POSTÉRITÉ MIRONIENNE 81
Gaston Miron, après *L'homme rapaillé* 84
Hommages à Miron 88
Nouvelle(s) voix mironienne(s) : *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* 96
Genèse du projet 97
Un hommage, un objet 100
Du poème à la chanson : « Désemparé » et « Je marche à toi » 108

CONCLUSION 115

ANNEXES 123

Annexe I : Lettre de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1er décembre 1954 124

Annexe II : 1re et 4e de couverture de la pochette du disque *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, Anse aux Corbeaux – Ad Litteram, 2008 127

Annexe III : Extrait du poème « La marche à l'amour » et paroles de la chanson « Je marche à toi » 129

BIBLIOGRAPHIE 132

INTRODUCTION

L'écrivain est un personnage social[1].
Alain Viala

« Nous n'avons jamais traité Gaston comme un personnage, mais comme l'un d'entre nous tous et aussi comme l'un d'entre le peuple[2] », écrivait Pierre Vadeboncœur à propos de Gaston Miron à l'occasion de ses funérailles en 1996. Le texte livré par Vadeboncœur en guise de dernier hommage est celui d'un ami de longue date, d'un intime, mais en dépit de la connaissance de l'individu Miron dont il témoigne, ce texte se trompe sur un point : Miron est bel et bien un personnage. Un personnage qui, tout humble et modeste qu'il soit, ne peut se dérober au « théâtre d'images[3] » qu'est la littérature. D'ailleurs, comme le remarque José-Luis Diaz, « on pourrait démontrer que le refus affiché par les écrivains de participer à la comédie littéraire est une constante : une loi non écrite de la littérature qui prescrit que, pour *écrire*, au sens fort du terme, il faut commencer par jurer ne pas vouloir se prendre pour un écrivain[4] ». Diaz étudie principalement les auteurs de la période romantique ; pourtant, cette affirmation est tout aussi transposable au sujet qui nous intéresse ici, même si le poète de l'Hexagone répond autrement à cette « loi » que les petits romantiques étudiés par Diaz. Miron n'a-t-il pas déjà écrit à Claude Haeffely que la poésie était chez lui une « imposture », avant de glisser dans sa correspondance quelques vers d'un poème en préparation ? N'est-il pas celui qui, entre deux

---

[1] Alain Viala, « Sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 199.
[2] Pierre Vadeboncœur, « Hommage à Gaston Miron », *Liberté*, n° 233, 1997, p. 7.
[3] L'expression est de José-Luis Diaz. Voir *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, plus particulièrement l'introduction.
[4] *Ibid*., p. 28.

revendications politiques, aura contribué à organiser l'une des plus mémorables Nuits de la poésie, celle de 1970 ? Notre ambition ici n'est pas – à supposer que la chose fût faisable – de démontrer que Miron jouait volontairement double jeu. Nous chercherons plutôt à montrer *comment* son attitude a façonné sa personnalité littéraire, son identité auctoriale, et a fondé sa spécificité au sein du monde littéraire québécois.

Dès ses débuts en littérature, Miron confiait à son ami Claude Haeffely qu'il ne serait « jamais qu'une bestiole de la pensée et qu'un chicot de la poésie[5] ». Qu'à cela ne tienne : ce « chicot » parviendra tout de même à faire son chemin jusqu'à ce que certains de ses textes se retrouvent dans des dizaines d'anthologies portant sur la poésie québécoise. Sur treize anthologies francophones consultées, parues entre 1968 et 1999, une seule ne contient aucun poème de Miron[6]. De plus, sa poésie est l'une des mieux représentées par rapport à celle des autres auteurs. Certaines anthologies, comme celle dirigée par Lucienne Couvreux-Rouché, Jean Breton et Michel Breton, *Les poètes de l'identité québécoise* (parue en 1982), lui accordent un nombre de pages nettement supérieur à celui consacré aux autres poètes (deux fois plus de pages que pour Gilles Vigneault ou Jacques Brault, par exemple). Pour un auteur dont l'œuvre est relativement mince du point de vue quantitatif, ces quelques données signalent déjà l'importance des poèmes mironiens au sein du paysage littéraire québécois.

---

[5] Gaston Miron, lettre du 29 juillet 1954, dans *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 14.

[6] Il s'agit de l'anthologie *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*, présentée par Lucien Francoeur. Cette anthologie s'intéresse principalement à la génération des jeunes poètes de ces années, ceux qui, « contrairement à leurs aînés, ne se posaient plus les questions de québécitude (identité à reconquérir, territoire à s'approprier…) » (p. 7-8). Gaston Miron est pourtant abondamment cité dans la préface de cet ouvrage.

Mais les anthologistes ne soulignent pas uniquement la qualité des poèmes mironiens en leur accordant une grande visibilité au sein de leurs ouvrages. L'homme à l'origine de ceux-ci fascine tout autant. À grande œuvre, grand poète : l'étude des notices biobibliographiques qu'on y trouve contribue à renforcer cette perception. Jean Royer, dans son anthologie *La poésie québécoise contemporaine*, affirme que Miron compte « parmi les plus grandes voix de la poésie de langue française depuis Villon et Rutebeuf ». Bien que les notices ne soient pas toutes dithyrambiques, le poète est certainement considéré, au Québec, comme un auteur de première importance. On dit de lui qu'il est le « [p]oète le plus célèbre et le plus célébré du Québec contemporain[7] », ou encore qu'il est le « poète québécois le plus connu[8] ». Quant à Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, ils écriront dans leur anthologie *La poésie québécoise des origines à nos jours* qu'il « domine de sa personnalité la poésie québécoise contemporaine[9] ». Miron n'est pas seulement un poète d'importance, il est un personnage « dominant », supérieur aux autres auteurs de poésie québécoise contemporaine.

Cette description de sa personne est aux antipodes de celle que Miron proposait de lui-même. Mais malgré le fait qu'il ne se soit jamais distingué par sa vanité ou par son désir de faire autorité auprès de ses amis et collaborateurs, son œuvre poétique a été saluée par de nombreuses et prestigieuses distinctions. De plus, c'est par son

---

[7] Victor-Lévy Beaulieu et Philippe Couture (dir.), *Les Gens du fleuve : anthologie*, Montréal, A. Stanké, 1993, p. 250.
[8] Jean Royer (dir.), *La poésie québécoise contemporaine*, Montréal/Paris, L'Hexagone/La Découverte, 1987, p. 234.
[9] Pierre Nepveu et Laurent Mailhot (dir.), *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université de Québec, Montréal, L'Hexagone, 1980, p. 345.

irremplaçable voix et son imposante présence physique que Miron a su dominer et conquérir le milieu littéraire québécois. Car si l'on dit de Miron qu'il a peu écrit, on peut également affirmer qu'il a beaucoup parlé (et gesticulé).

Les travaux portant sur la posture d'auteur sont encore peu nombreux dans le domaine de la littérature québécoise. Cela est sans doute attribuable au fait que ces concepts, tels que proposés par Jérôme Meizoz ou Alain Viala, en sont encore à leurs premières démonstrations. On a abondamment commenté l'œuvre de Gaston Miron, on a beaucoup écrit sur l'homme aussi. Mais un travail sur sa posture auctoriale et sur la postérité de son personnage reste encore à faire. Ce mémoire de critique littéraire aura donc le personnage mironien – Miron « le cabotin », Miron « le magnifique », Miron « l'universel » – comme objet d'étude. C'est à comprendre la construction de sa posture et l'édification de sa légende que ce travail voudrait contribuer.

Comme le proposent à leur manière Viala et Meizoz dans leurs ouvrages sur les « postures littéraires », l'écrivain n'est pas seulement un être fait de chair et d'os ; il est aussi un personnage public qui arrive avec ses fictions, ses costumes, ses poses et ses tics, et tout ce qui tient de ces représentations auctoriales témoigne de la place qu'entend occuper l'écrivain sur la scène littéraire. Jusqu'à présent, ce sont principalement les textes autobiographiques qui ont servi à étayer ce type d'études[10]. C'est pourquoi nous avons choisi, dans un premier temps, d'étudier un tel

[10] Jérôme Meizoz note que les « textes autographiques en général (autobio- et autofiction, mais aussi la correspondance, le journal intime) manifestent […] une construction de la posture ». (Jérôme Meizoz, « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *Littérature*, n° 126, juin 2002, p. 7.)

fragment de l'œuvre mironienne – sa correspondance avec Claude Haeffely – afin d'identifier les principaux traits posturaux du poète.

Une large part de notre travail aura toutefois comme objet d'étude un corpus plus diversifié que les seuls textes autobiographiques : nous étudierons également des poèmes, des articles de journaux et des hommages rendus au poète, un essai, un documentaire, ainsi qu'un album musical des poèmes de Miron mis en musique. Ces documents permettront de nous intéresser à certaines questions encore à peu près ignorées des travaux sur la posture d'auteur. Quel rôle jouent les pairs, les médias et les commentateurs de son œuvre dans la fabrication de la posture ? Dans son compte rendu du plus récent livre de Jérôme Meizoz (*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*), Pascal Brissette note que « l'analyse posturale présuppose l'existence forte de l'image de l'auteur, ainsi qu'un public intéressé par les traits et gestes du "créateur"[11] ». Comment ce public perçoit-il, justement, les traits posturaux mis de l'avant par un auteur donné ? Contribue-t-il, à sa manière, à construire ou tout au moins à renforcer certains de ces traits posturaux ? Les corpus non « autobiographiques » peuvent-ils nous aider à répondre à ces questions et à définir plus précisément l'implication des « amis » et de la critique dans la fabrication de la posture auctoriale ? Autrement dit, un changement de corpus peut-il nous aider à envisager la construction de la posture moins comme une entreprise individuelle que comme une collaboration collective ? Voilà certaines des questions auxquelles ce mémoire voudrait répondre.

---

[11] Pascal Brissette, « Postures et mises en scène d'auteurs », *@nalyses,* Comptes rendus, Théorie littéraire, 2008-02-28 (en ligne : http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1014 [page consultée le 25 avril 2009]).

De plus, ce choix de documents nous permettra d'appréhender les questions concernant la postérité du personnage mironien. Après avoir analysé les représentations projetées par Miron auprès de ses pairs, nous chercherons à voir, à l'aide du corpus postérieur au décès du poète, ce que la collectivité (d'abord littéraire, mais également celle formée de différents producteurs culturels : cinéastes, musiciens, etc.) a projeté dans sa « vie » et son « œuvre ». La question du mythe littéraire est à considérer : comme l'a montré Jacques Marchand dans un ouvrage portant sur Claude Gauvreau, l'écrivain est en partie responsable de sa fortune. Le qualifiant d'emblée de « poète et mythocrate », Marchand stipule en introduction qu'« il [Gauvreau] avait lui-même programmé depuis longtemps chacune des réactions éplorées des hagiographes d'un jour au moment de sa mort ou des représentations de ses pièces[12] ». Marchand avance donc que l'écrivain joue lui-même un certain rôle dans la fabrication éventuelle de son propre mythe. Bien entendu, les personnalités québécoises – tous genres confondus – à qui l'on peut accorder presque unanimement le statut de figure mythique sont peu nombreuses. Dans l'histoire littéraire, le poète Émile Nelligan est sans doute, avec Claude Gauvreau et peut-être Saint-Denys Garneau, l'un des rares écrivains à jouir d'un tel prestige[13]. Au cours du dernier siècle s'est progressivement construit autour de la vie et de l'œuvre d'Émile Nelligan un mythe, c'est-à-dire un « récit mercenaire se pliant toujours aux règles hégémoniques pour demeurer au goût du jour[14] ». Ce récit mercenaire serait doté d'un

---

[12] Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 1979, p. 37.
[13] À propos de la formation du mythe d'Émile Nelligan, voir Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 223 pages.
[14] *Ibid*., p. 32.

ensemble de lieux communs (le poète angélique, le poète maudit, etc.), d'un répertoire de mythèmes (la chute du sommet, dont le poème « La romance du vin » serait le témoignage, etc.) et de métaphores *ad hoc* (Nelligan est une comète, Nelligan est un Christ, etc.). Plus récemment, Benoît Melançon s'est prêté à un exercice semblable en étudiant Maurice Richard dans son livre *Les yeux de Maurice Richard : une histoire culturelle*[15]. Comme son titre l'indique, Melançon constitue une véritable histoire culturelle de Maurice Richard et montre comment l'accumulation et la variété des représentations (sportives, commerciales, politiques, privées, etc.) de ce dernier depuis le début de sa carrière ont contribué à faire du hockeyeur un mythe.

Ainsi, Brissette et Melançon ont tous deux soutenu qu'un mythe ne naît pas spontanément et que plusieurs récupérations sont nécessaires avant que d'« objet de discours », l'écrivain ou le joueur de hockey devienne un mythe. Or, l'objet de discours « Gaston Miron » commence à peine à bénéficier de telles resémantisations, mais on constate que certains traits propres à l'élaboration du mythe sont déjà repérables dans le métadiscours mironien (tout particulièrement l'emploi de certaines métaphores tirées du domaine spirituel ou religieux).

Miron, pour sa part, portera longtemps le costume de l'« imposteur » et du « chicot » de la poésie. Ses amis et collaborateurs, avant comme après le décès du poète, le verront toutefois sous un tout autre jour : il est plutôt un « géant », un « totem », un

[15] Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle* (nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, 315 pages.

« maître » qui serait « au cœur de la poésie québécoise[16] ». Ces perspectives ne sont pas contradictoires ; au contraire, elles commentent et interprètent la même vêture, arborée par le même poète. Une approche qui tiendrait compte à la fois des notions de posture auctoriale et de constitution du mythe nous permettrait donc d'analyser conjointement ces différentes représentations.

Du point de vue chronologique, ce sont deux périodes de la trajectoire auctoriale de Miron qui nous intéresseront : une première d'un peu plus d'une quinzaine d'années, soit de 1953 à 1970 ; une seconde, de longueur comparable, s'échelonnant de 1996 à aujourd'hui. Ce découpage comporte une ellipse d'une trentaine d'années qui nous permettra de comparer deux périodes distinctes : une première au cours de laquelle Miron, jeune poète très peu connu, commence à peine à intégrer la scène littéraire ; puis une seconde, où, au contraire, ce même poète est tenu pour magnifique et prend une dimension de personnage central au sein de cette même scène. Les deux premiers chapitres de ce mémoire porteront donc sur la première période (1953-1970). Cette dernière est fondatrice : c'est celle de l'entrée de Gaston Miron dans le monde littéraire. Le jeune poète, qui ne publie que dans des journaux et dans des revues, n'a pas encore connu le triomphe dont il jouira dans les décennies suivantes (particulièrement dans les années 1970-1980). Le premier chapitre portera principalement sur la correspondance entre Miron et son ami Claude Haeffely, parue en 1989 sous le titre *À bout portant : correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954 à 1965*. Cette correspondance – qui ne comprend, dans les faits, que

[16] Serge Brindeau, *et al.*, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973, p. 563.

les lettres signées de Miron – nous permettra d'identifier les principaux traits posturaux du poète tel qu'il se présente dans la période qui sépare la publication de *Deux sangs* de celle de *L'homme rapaillé*. Déjà, à l'époque, Miron réussit à se forger une enviable réputation au sein du milieu littéraire québécois. Pourtant, on verra comment le poète se dépeint lui-même en pauvre hère, esseulé et sans le sou, déshérité de sa propre langue et insatisfait du moindre vers qu'il compose. Comment un tel personnage est-il donc parvenu à se faire une place si enviable parmi ses pairs ? Ce sont là les premières questions qui seront abordées dans ce mémoire.

Nous nous intéresserons, dans le second chapitre, à la manière dont est perçue, par ces pairs, la posture mironienne. La première publication de Miron, *Deux sangs*, est reçue modestement au moment de sa parution, mais le personnage qui fait ses premières apparitions dans le « théâtre d'images » littéraire ne fait pas qu'écrire : il parle aussi. La période s'échelonnant entre 1953 et 1970 est marquée par l'omniprésence du poète dans le milieu littéraire et éditorial. Bien qu'il se refuse toujours, à cette époque, à publier ses poèmes épars en recueil, Miron fait entendre sa « voix de Stentor » dans de nombreux lancements et récitals de poésie, en plus de déclamer ses poèmes à tout venant au coin des rues. Cette voix, redoublée de son imposante présence physique, constitue le principal tremplin de son œuvre dans les années qui précèdent la parution de *L'homme rapaillé*. C'est du moins ce qui ressort de la lecture du corpus non autobiographique étudié dans ce chapitre : des articles de journaux portant sur Miron, l'essai « Miron le magnifique » de Jacques Brault, ainsi que du documentaire de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*.

La période portant sur les années s'échelonnant de 1996 à aujourd'hui sera étudiée dans le troisième chapitre de ce mémoire. Nous nous intéresserons à la manière dont sera récupérée et réinterprétée la figure mironienne après la mort du poète, dont la disparition crée soudainement un « vide » dans le milieu littéraire. Divisé en deux parties, ce chapitre traitera dans un premiers temps des hommages posthumes qui lui sont rendus dans les mois qui suivent son décès. Nous verrons que ces textes, signés principalement par des gens ayant connu personnellement le poète, tendent à rejouer la posture mironienne. Toutefois, en l'absence du poète désormais silencieux, certains de ses traits posturaux subiront un étonnant processus de sacralisation. Dans un second temps, nous analyserons un document qui paraît une douzaine d'années plus tard. Il s'agit de la compilation musicale *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*. Le poète, dont l'œuvre comptait déjà de nombreux lecteurs, comptera désormais des auditeurs parmi ses nouveaux admirateurs. Cette transition gauchit la fortune littéraire de Miron, mais laisse néanmoins présager, pour le moment, une enviable postérité.

PREMIER CHAPITRE :
CONSTRUCTION DE LA POSTURE MIRONIENNE

« Engueulez Miron! » Voilà comment Pierre Maheu, dans un texte paru en février 1968[1] dans la revue *Parti pris*, suggérait d'inviter les amis et collaborateurs de Gaston Miron à convaincre ce dernier de publier ses poèmes : « Si chacun fait sa part et persévère, il devrait y avoir moyen de décider le Miron de gré ou de force… » Peut-être cette amicale « offensive généralisée » aura-t-elle porté ses fruits puisque la première édition de *L'homme rapaillé* verra le jour deux ans plus tard aux Presses de l'Université de Montréal, dans la collection « Prix de la revue *Études françaises* ».

Dans l'enthousiasme généralisé qui entoure la publication de ce recueil tant attendu, on omet parfois de mentionner que Miron avait pourtant *déjà* été publié. En 1953, il signe, conjointement avec Olivier Marchand, ce qui sera le premier ouvrage publié aux Éditions de l'Hexagone, dont il est également cofondateur : *Deux sangs*. Gilles Marcotte, dans une courte critique parue dans *Le Devoir*, souligne la « sincérité » du travail des poètes, sans toutefois manquer de critiquer l'« âpre désenchantement, [la] révolte amère, [que Miron] s'entête à vouloir traduire en laborieuses élégies[2]. » Marcotte n'en reconnaît pas moins le potentiel de Miron, dont il met les maladresses sur le compte de l'inexpérience, en concluant sa critique sur un encourageant « Nous attendrons ».

La parution de *Deux sangs* est loin de provoquer un intérêt semblable à celui qu'on accordera, près de vingt ans plus tard, à *L'homme rapaillé*. Comment expliquer que ce jeune poète, qui ne suscite visiblement pas un grand enthousiasme chez la critique

---

[1] Pierre Maheu, « Engueulez Miron! », *Parti pris*, n° 5, février 1968. Cité dans « Absence de Miron et présence de Laffont », *La Presse*, 23 mars 1968, p. 27.
[2] Gilles Marcotte, « Gaston Miron », *Le Devoir*, 12 septembre 1953, p. 7.

en 1953, deviendra le grand poète de *L'homme rapaillé*, celui que célèbre Jacques Brault dès 1966 dans son essai « Miron le magnifique » ? Que fait-il entre 1953 et 1966? D'abord, Miron est très actif dans le milieu de l'édition. En 1953, il fonde, avec la collaboration de cinq camarades[3], les éditions de l'Hexagone, maison d'édition dont il assurera la direction jusqu'au début des années 1980. De plus, il s'investira dans diverses actions sociales et s'impliquera dans plusieurs partis politiques de gauche, dont le Parti social démocratique et le Rassemblement pour l'indépendance nationale[4]. Mais surtout, c'est entre ces deux parutions que Miron devient progressivement un personnage dans le milieu littéraire. Étrange personnage, certes, qu'on pourrait qualifier de poète sans œuvre, puisque celle-ci se trouve encore dispersée dans divers journaux et revues[5]. Pourtant, c'est déjà à cette époque qu'il devient « l'un des poètes les plus célébrés du Canada français[6] ». On va même jusqu'à le désigner de « légende vivante » et de « mythe[7] ». C'est à comprendre la fondation de cette légende que le présent chapitre voudrait contribuer. Plus précisément, nous chercherons à établir les principaux traits posturaux de Miron tels qu'ils se laissent saisir dans sa correspondance que les éditions Leméac ont publiée en

---

[3] Il s'agit d'Olivier Marchand, de Jean-Claude Rinfret, de Mathilde Ganzini, de Gilles Carle et de Louis Portugais.

[4] Miron s'engagera également, entre 1960 et 1969, au M.L.P. (Mouvement de libération populaire), au P.S.Q. (Parti socialiste québécois), au M.U.F.Q. (Mouvement pour l'unilinguisme français au Québec), ainsi qu'au F.Q.F. (Front du Québec français). À ce sujet, consulter la « Chronologie de Gaston Miron », dans la première édition de *L'homme rapaillé* : Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, postface de Georges-André Vachon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 153-156.

[5] On retrouve des poèmes de Miron, entre autres, dans *Le Devoir*, *Amérique française*, *Liberté* ou encore *Nation nouvelle*. Pour la liste détaillée de ses publications pendant cette période, consulter la « Bibliographie sommaire » dans la première édition de *L'homme rapaillé*, *op. cit*., p. 157-167.

[6] « Gaston Miron : de l'oral à l'écrit », *La Presse*, 27 juillet 1963, p. 7.

[7] Voir, entre autres : Denise Boucher, « SALUT MIRON! et ne dis plus que tu n'es pas poète… », *Perspectives*, n° 6, 10 février 1968, p. 34-36.

1989 sous le titre *À bout portant*. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*.

Nous avons choisi de nous attacher à cette correspondance, d'abord parce qu'elle s'échelonne en partie sur les années qui séparent la parution de *Deux sangs* et celle de « Miron le magnifique », soit entre 1954 et 1963. Ce texte permet à l'auteur de se décrire en choisissant d'exposer certains traits ou certaines valeurs, ce qui a pour résultat de produire un « scénario cohérent et signifiant[8] » de sa vie. Autrement dit : Miron, dans un texte où il lui est donné de s'exprimer au « je », a tout le loisir de se mettre en scène et de contribuer à la construction de ses traits posturaux, et cela, en quelque sorte sous les yeux de l'un de ses pairs. En effet, Claude Haeffely, également poète et éditeur, appartient au même milieu professionnel que son ami et il est donc plus susceptible de servir de médiateur entre Miron et le milieu littéraire que si ce dernier avait eu comme correspondant quelqu'un de complètement étranger à son domaine.

Mais avant tout, l'analyse fera un crochet par la première publication de Miron, *Deux sangs*, qu'il signe conjointement avec Olivier Marchand. Cet ouvrage marque le point de départ de cette trajectoire et esquisse déjà le portrait du poète Miron, tel que le connaîtront ses contemporains.

---

[8] Jérôme Meizoz, « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *Littérature*, n° 126, juin 2002, p. 7.

Premières poésies : *Deux sangs*

Deux sangs a quelque chose d'inaugural : non seulement ce recueil est une première publication pour Miron et pour Marchand, mais elle constitue également la première parution aux éditions de l'Hexagone, dont les deux jeunes poètes sont cofondateurs. Le noyau d'origine de cette maison d'édition est lié plutôt « par l'amitié plus que par une visée esthétique précise[9] » et ce recueil cosigné est tout à son image : celle de la coopérative.

En effet, *Deux sangs* est assez artisanal du point de vue de la présentation matérielle : il s'agit d'un simple cahier agrafé d'environ soixante-dix pages. On y trouve vingt-sept poèmes de Marchand et dix-sept poèmes de Miron. Il est toutefois agrémenté de plusieurs illustrations de Mathilde Ganzini, de Jean-Claude Rinfret et de Gilles Carle. Celles-ci inspirent également un certain esprit de communauté. D'abord, aucune d'entre elles n'est attribuée à un illustrateur en particulier. Bien que les poèmes de Miron et de Marchand soient clairement séparés dans chacune des deux parties du recueil, les images qui accompagnent les textes sont distribuées pêle-mêle au fil des pages. De plus, ces petits dessins, qui tiennent plus du croquis que de l'illustration, sont intégrés de manière quasi symbiotique au texte. Par exemple, le poème « Soir tourmente » s'ouvre sur un vers de Miron évoquant la pluie (« La pluie bafouille aux vitres ») et le texte est lui-même criblé de fins tirets et l'on devine qu'ils représentent autant de gouttes d'eau. Le poème « Oh secourez-moi! » est une manifestation encore

[9] « L'Hexagone et la poésie du pays », dans Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 368.

plus étonnante de cette union poésie / image : le texte en entier est agrémenté d'une toile de fond représentant le visage d'un homme à l'allure terrifiée qui rappelle vaguement le célèbre « Cri » de Munch. Le résultat est équivoque : si l'image est presque aussi suggestive que le texte de Miron, elle rend néanmoins la lecture des passages où les lignes se confondent avec le texte un peu ardue…

Sur la première de couverture du recueil apparaît cette indication générique : « recueil de poésies » (plutôt que « recueil de poèmes » ou encore « recueil de poésie »). L'utilisation du pluriel pour désigner leur poésie témoigne de l'esprit qui sous-tend cette entreprise : Marchand et Miron « font moins de la poésie que des poésies, ne font pas métier de la première, mais s'y exercent[10]. » Les dédicaces des auteurs, adressée « aux fraternels », confirment cette idée. Alors qu'Olivier Marchand tient à souligner la « tentative de communion » qui caractérise son travail poétique[11], Miron y va d'un commentaire sobre et teinté d'humilité : « Ces poèmes s'échelonnent sur une période de huit ans. D'aucune façon ils ne se veulent définitifs, pas plus qu'ils n'ont de prétentions "littéraires". Et c'est grâce à l'amitié de tous qu'ils ont pu voir l'édition ». Miron y exprime une certaine conception de l'activité littéraire : déjà, dans ses premières expériences en poésie, il ne peut se résoudre à fixer ses poèmes de manière permanente.

---

[10] Pierre Popovic, « Gaston Miron. *Deux sangs* (1953) », dans *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Québec, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 331.

[11] Sa dédicace se lit comme suit : « Ce recueil de poésies est une tentative. Tentative de communion. Olivier »

Popovic remarque que ce désir de donner à lire des poèmes « non définitifs » en appelle à une communion entre le poète et son lecteur, ce dernier étant invité à participer à la lecture, voire à compléter lui-même ce qu'il reste en chantier dans les vers de Miron : les poèmes « sont en mouvement, […] appellent un procès de consommation active et non une contemplation passive[12] ». Nous ajouterons que l'idée du poème qui ne trouve jamais de forme définitive confère également à Miron une certaine humilité : le poète, en soulignant d'emblée que ses textes n'ont pas de prétentions « littéraires[13] », insinue du même coup qu'ils restent à parfaire.

D'ailleurs, les poèmes de *Deux sangs* sont encore quelque peu maladroits, à mi-chemin entre ses tout premiers essais en poésie et les grands cycles poétiques qui ont rendu Miron célèbre. Ses tout premiers poèmes sont composés en alexandrins « souvent rocailleux, qui dissimulent mal leurs chevilles et autres maladresses[14] », mais le poète abandonnera progressivement cette forme de versification classique au profit du vers libre. *Deux sangs* marque le début de cette transition. Sur l'ensemble de ses dix-sept poèmes, trois d'entre eux sont composés en alexandrins (« Les bras solitaires », « Dix-neuf ans » et « Pour retrouver le monde et l'amour ») et trois autres en vers hexasyllabiques (« Le laid », « Semaines » et « Berceuse d'horizons »). Les onze autres poèmes sont constitués de vers libres, généralement assez courts. Comme le note Pierre Nepveu, il existe un « certain paradoxe dans cette poésie qui donne "Pour retrouver le monde et l'amour", en beaux alexandrins rimés, groupés en six

---

[12] Pierre Popovic, « Gaston Miron. *Deux sangs* (1953) », dans *op. cit*., p. 332.
[13] Les guillemets utilisés ici indiquent une certaine ambivalence par rapport à ce terme.
[14] Pierre Nepveu, « Présentation », dans Gaston Miron, *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, p. 18.

strophes de six vers, et “Self-defence”, sans aucune régularité, sans métaphores, plein de tournures familières[15]. »

Du point de vue thématique, les poèmes de *Deux sangs* dépeignent aussi une transition du sujet lyrique, qui passe avec peine de la communauté rurale, dont il est issu, à l’espace urbain. Dans son étude, Popovic caractérise ainsi le « je » qui s’y trouve à lire : « inconsolable, soumis à d’inlassables brisements de cœur, quémandant du secours, laid, étranger en sa ville, inécouté, dépossédé, dispersé, tué à hue et à dia[16] ». La liste est longue et passablement sombre, mais elle décrit avec justesse le sujet mironien de *Deux sangs*. Le poète est malheureux et nostalgique d’un esprit de communauté qu’il ne parvient pas à recréer dans la grande ville. Celle-ci, omniprésente dans ces textes, constitue pour lui un espace hostile. Elle lui a « jeté tous ses mauvais sorts » (« Vérité irréductible »), elle est « grise à éternuer » (« Petite suite en lest ») et la rue Saint-Denis prend dans ses vers l’allure d’un « dernier carnage » (« Potence »).

Au même titre que le sujet lyrique de *L’homme rapaillé*, le « je » de *Deux sangs* constitue en quelque sorte l’alter ego de Gaston Miron, qui arrive à Montréal en 1947, à l’âge de dix-neuf ans. Il s’agit d’un recueil d’apprentissage, tant sur le plan formel que thématique. Miron y cherche encore une voix qui lui est propre et un espace au sein duquel il parviendra à réconcilier urbanité, amour et fraternité. Bien que cette

---

[15] Pierre Nepveu, *Les mots à l’écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises 17 », 1979, p. 127.
[16] Pierre Popovic, « Gaston Miron. *Deux sangs* (1953) », dans *op. cit*., p. 350.

première publication comporte certaines inégalités, elle constitue néanmoins l'entrée officielle de Miron en poésie, et lui confère déjà certains traits qui lui sont propres et dont on trouvera de nombreux échos dans sa correspondance avec son ami Claude Haeffely.

Miron le pauvre hère

La correspondance de Gaston Miron avec Haeffely[17] constitue un fragment fondateur de l'œuvre mironienne et, du point de vue qui est le nôtre, le corpus épistolaire sera considéré comme « littéraire » et analysé comme tel pour trois raisons. D'abord, les effets de renvois et de glissements entre l'œuvre lyrique de Miron et ses lettres à Haeffely permettent d'inclure *À bout portant* dans l'ensemble du corpus mironien. Dans son étude, Mariloue Sainte-Marie souligne que la communication à autrui, qui fait la spécificité du genre épistolaire, fait partie intégrante de la poétique mironienne :

> [q]u'il soit épistolaire ou poétique, le texte mironien s'écrit toujours en regard de l'autre. Ce devoir de l'écrivain traverse toutes les lettres non seulement dans leur propos mais dans leur ton, souvent vif, emporté. […] Qu'il se confie, qu'il s'insurge, ou plus simplement qu'il constate une situation, Miron écrit à chaque fois avec un souci de fidélité envers soi et donc envers l'autre. L'importance de l'adresse dans l'œuvre du poète s'avère à ce titre déterminante pour en saisir toute la portée et la charge humaine et c'est en cela que les lettres à Haeffely s'articulent à l'œuvre mironienne qui, tant dans la poésie que dans la prose, fait une large part à la forme épistolaire[18].

---

[17] Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989.
[18] Mariloue Sainte-Marie, *Écrire à bout portant : les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études », 2005, p. 106.

Gaston Miron « fait » du Gaston Miron même lorsqu'il s'adresse à un ami et participe ainsi à la formation du personnage littéraire qu'il est et qu'il deviendra.

Ensuite, on peut considérer, comme le propose Benoît Melançon dans son livre *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, que la lettre est avant tout un texte et que « le Sujet désigné dans cet ouvrage [la lettre] est d'abord et avant tout un sujet textuel[19] ». Évidemment, Melançon étudie un corpus épistolaire du XVIIIe siècle, qu'il serait périlleux de comparer à une correspondance moderne. À l'époque, la distinction entre la sphère publique et la sphère privée s'établissait autrement et l'activité épistolaire était souvent considérée comme « publique, liée à un état disparu de la société[20] ». On peut toutefois considérer que la lettre, nonobstant l'époque où elle est écrite, n'en demeure pas moins le résultat d'une « pratique spécifique où l'introspection, si elle existe, est toujours aussi affaire de communication adressée à autrui[21] », impliquant ainsi une présentation de soi participant également à la construction d'une posture d'auteur.

Finalement, l'intégration par Miron lui-même de poésies dans le corps de la lettre tend à indiquer qu'il ne conçoit pas l'écriture de la poésie comme un fait détaché de l'épistolaire. Elle est acte de communication, tout comme la lettre est le prolongement de l'acte poétique.

---

[19] Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 11.
[20] *Ibid.*, p. 43. Benoît Melançon note que « la lettre du XVIIIe siècle est le lieu d'une transition cruciale entre le public et le privé ». Il ajoute que « pour que l'épistolaire puisse glisser du public au privé […], il faut qu'apparaisse un nouvel individu, que celui-ci existe enfin pour lui-même, que les sphères du privé et du public soient clairement distinguées. Cette nouvelle conception de l'individu n'a pas encore au XVIIIe siècle la forme qu'elle aura au siècle suivant. » *Ibid.*, p. 12-13.
[21] *Ibid.*, p. 8.

Sur les cinquante-trois lettres qui composent le recueil, rares sont celles qui ne font pas état des divers tourments et souffrances du poète. Gaston Miron se présente comme un homme malheureux. Dans son étude sur la malédiction littéraire, Pascal Brissette identifie trois principales topiques qui font la spécificité du discours sur (ou de) l'auteur malheureux : la mélancolie, la pauvreté et la persécution. Brissette montre comment, à partir de Rousseau et des romantiques, chaque type de souffrance est associé à un trait valorisant (respectivement la sensibilité, la sincérité et le mérite), ce qui crée des connexions discursives qui sont au cœur du mythe de la malédiction littéraire[22]. Le discours que Gaston Miron tient sur lui-même dans ses lettres s'articule d'abord et avant tout autour du topos de la pauvreté. C'est de pauvreté, matérielle et physique, mais aussi émotive et héréditaire, qu'il se plaint le plus souvent.

Le poète ne revendique pas d'emblée sa pauvreté comme gage de génie poétique. Bien au contraire, son constant état de manque semble interférer avec son activité poétique. Lorsque Miron se plaint d'être criblé de dettes, il se dit incapable d'écrire une ligne ; lorsqu'il clame haut et fort la mort de l'amour, il en profite du même coup pour décréter la fin de toute poésie. Il faut cependant noter que le discours sur la pauvreté inscrit Miron dans la filiation des poètes faméliques qui, avant lui, ont présenté leur pauvreté comme gage de leur sincérité et de la vérité de leurs vers.

---

[22] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 31-32.

En effet, si le discours sur la pauvreté du lettré a donné lieu à de nombreuses variations au fil des siècles, de Rutebeuf à Chateaubriand en passant par Jodelle, Marot, Sorel, Gilbert et Rousseau, l'idée voulant que l'on puisse tirer un profit intellectuel et moral, sinon poétique (avec Chateaubriand) du dénuement s'est renforcée au fil des siècles[23]. À l'instar de ces figures littéraires, tel un nouveau Petrus Borel, Gaston Miron ne ménage pas sa plume lorsqu'il est question des divers tourments associés à la pauvreté matérielle. À tout moment, dans ses lettres à Haeffely, il fait allusion à la maigreur de ses moyens financiers et à ses sempiternels problèmes d'endettement. Dès la première lettre du recueil, datée du 29 juillet 1954, il écrit : « pour moi la situation n'a guère varié pécuniairement. Toujours aussi noire. Lié, mutilé, obnubilé, empoisonné, sali…[24] » Les épithètes « sale » et « noir » évoquent l'indigence dans sa manifestation matérielle : celle des pauvres dont l'accoutrement, souillé, négligé, trahit le manque de moyens. Mais ces termes évoquent aussi la souillure et la noirceur morale du pauvre, celui dont la réputation est salie et qui en subit l'humiliation. De plus, Miron se sent empêché, le terme « lié » laissant entendre que cet état d'indigence ne lui permet aucun mouvement physique, aucune latitude, aucun confort. L'obnubilation dont il dit faire l'objet décrit le même état d'empêchement, mental cette fois-ci : la pauvreté aliène même les choses de l'esprit. D'ailleurs, il déclare du même souffle : « Du côté poésie, la désespérance persiste. Cet hiver et depuis, pas une seule ligne en fin de compte. »

---

[23] À ce propos, consulter « De la pauvreté de l'homme de lettres », dans Pascal Brissette, *ibid.,* p. 75-139.
[24] Lettre du 29 juillet 1954, dans Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 15.

Même son de cloche quelques années plus tard, en juin 1958 : « Je suis toujours coincé dans mes dettes et je me débats comme un énergumène. Ma vie, mes forces, mes préoccupations sont ramenées à cette seule dimension[25]. » L'endettement de Miron accapare encore une fois toute son attention. Il y a toutefois un soubresaut d'énergie dans sa déclaration puisqu'il dit se débattre, mais cette tentative est tout aussi vaine : Miron est « coincé » et ne trouve comme seule révolte que l'agitation excessive de l'énergumène.

Malgré ses nombreuses plaintes au sujet de ses problèmes d'argent, jamais le poète ne demande explicitement d'aide à son ami. Une seule fois, dans une lettre datée du 15 décembre 1954, il fait allusion à ce que Haeffely aurait glissé dans sa lettre précédente, qu'on soupçonne être une petite contribution financière. Miron se dit « ému » et « un peu triste » à l'idée que son ami ait peut-être dû se « saigner pour [lui][26] », tout en s'empressant d'ajouter que la situation s'améliore pour lui. Miron ne se plaint pas pour obtenir les faveurs de Haeffely : au contraire, il est attristé de ce que sa situation financière s'améliore aux dépens de celle de son correspondant. Comme le remarquait Brissette au sujet du *Génie aux prises avec l'infortune* de Gilbert, « le "génie infortuné" ne s'abaisse pas à demander de l'argent et n'entre pas dans la logique du don ; il […] souhaite plutôt obtenir du lecteur qu'il sympathise avec lui[27] ». Miron, aux prises avec ses propres infortunes, assume humblement la misère dont il est victime : ses nombreuses plaintes à cet égard sont davantage

[25] Lettre du 6 juin 1958, *ibid*., p. 98.
[26] Lettre du 15 décembre 1954, *ibid*., p. 31.
[27] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, *op. cit*., p. 96.

motivées par la perspective du profit symbolique qu'elles lui confèrent (l'humilité, la sincérité) que par l'appât du gain financier.

À la maigreur de ses moyens financiers s'ajoute celle de ses moyens de séduction. Non seulement Miron est pauvre, mais en plus, il est laid. Dans une lettre datée de septembre 1957, alors qu'il approche de la trentaine, il écrit à son sujet que « les années accusent cette disgrâce d'une calvitie et d'un nez qui prend de l'embonpoint ». Il ajoute qu'il est bien « mal foutu avec [s]on visage ingrat », avant de conclure qu'il en est « réduit à la séance de bordel[28] ». Miron est laid, donc mal aimé. Cette conséquence fâcheuse est formulée en des termes semblables quelques années plus tard :

> Le suicide me hante depuis un mois comme jamais. À quoi ça sert de continuer si on n'a pas même une raison de vivre, ne fût-ce que de coucher avec une femme. Il y a bien les putains, mais c'est mécanique, avec ma gueule elles ne veulent jamais jouir. Je suis fatigué d'avoir un visage dégueulasse[29].

S'il refuse de demander de l'argent à son ami alors qu'il est criblé de dettes, Miron n'en choisit pas moins de pallier son manque d'affection en tentant d'obtenir certaines faveurs contre de l'argent. Mais cette tentative se solde en un double échec : non seulement l'aspect physique de Miron l'oblige à marchander l'affection qu'il souhaite obtenir des femmes, mais apparemment, celles-ci ne parviennent même pas à faire abstraction de son visage « dégueulasse ». Cette carence en « capital physique » ne peut être comblée par une autre forme de capital, financier par

[28] Lettre du 11 septembre 1957, dans Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 64.
[29] Lettre du 20 juin 1960, *ibid.*, p. 135.

exemple. Miron évoque cette tare comme seule cause de sa solitude et de sa profonde mélancolie, qui le mène jusqu'à évoquer l'idée du suicide.

Miron souffre donc de la solitude et bien qu'il soit entouré de plusieurs amis et collaborateurs, comme en témoignent ses lettres, c'est la compagnie d'une femme qui lui manque le plus cruellement. En plus de son incapacité à trouver quelque réconfort dans les solutions de derniers recours (les « séances de bordel »), les récits de ses revers amoureux reviennent de manière récurrente au fil des lettres d'*À bout portant*. En juillet 1955, Miron « souffre comme un bœuf éventré[30] » pour une affaire de cœur ; en juillet 1958, il affirme n'avoir aimé qu'une seule femme, qui ne l'a pas aimé en retour[31]. En novembre 1959, alors qu'il est à Paris, il écrit que malgré ses efforts pour se « faire une amie de fille », il se voit « évincé aussitôt par un autre " beau brummel " », avant d'accuser les Françaises d'être « cupides » et intéressées uniquement par « les attributs physiques ou par des considérations matérielles[32] ». Miron n'est pas seulement rejeté, il est déclassé au profit des hommes mieux nantis, matériellement et physiquement.

Pauvre matériellement, pauvre physiquement et sentimentalement, Miron pourrait-il au moins se rattraper avec les mots ? La langue formerait-elle enfin un type de capital sur lequel compter ? Rien n'est moins sûr, à en croire le principal intéressé : Miron est déshérité jusque dans sa langue. Cette pauvreté du langage a ceci de particulier qu'elle constitue un motif récurrent dans la tradition littéraire québécoise. Miron, en

[30] Lettre du 4 juillet 1955, *ibid*., p. 39.
[31] Lettre du 20 juillet 1958, *ibid*., p. 100.
[32] Lettre du 15 novembre 1959, *ibid*., p. 123-124.

février 1958, écrit à Haeffely qu'il partage l'opinion d'André Langevin comme quoi « [l]e Canayen est un déchet de langue[33] ». Cette langue typée (le « Canayen » – admirons au passage la mimologie[34]), c'est celle que Crémazie aurait souhaité voir remplacée par le huron ou le français tel qu'on le parle dans l'Hexagone. Son propos, à l'instar de celui de Miron, est sévère : « nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon […] la langue de Bossuet et de Racine[35] ».

Ne pas avoir une langue qui lui est propre, n'avoir pour seul moyen de s'exprimer qu'un français piteux, un « déchet de langue » : voilà qui ajoute aux malheurs de Miron. Pourtant – et c'est un détail d'importance –, cette pauvreté langagière est revendiquée. En septembre 1957, il envoie à Haeffely la copie d'un article qu'il fait publier dans le journal *La Presse* plus tôt la même année[36]. Il accompagne l'article d'une lettre, dans laquelle il présente ainsi son texte : « Ne remarque pas trop la syntaxe de mon article ; tu sais que je suis l'écrivain de langue française qui écrit le plus mal sa langue aujourd'hui[37]! ». Miron affirme haut et fort que non seulement il écrit mal sa langue, mais qu'il est celui qui l'écrit le *plus* mal. Comme quoi à défaut de réussir, mieux vaut encore faire pire que les autres – c'est une manière en soi de se démarquer : la pauvreté volontaire est praticable même dans l'acte d'énonciation.

---

[33] Lettre du 10 février 1958, *ibid*., p. 69. Voir aussi la lettre du 21 février 1956, alors qu'il parle du talent de Rina Lasnier : « Je crois la situer en la plaçant pas très loin de Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois et Anne Hébert, c'est-à-dire pas à leur niveau mais tout de suite après. (Quel mauvais langage canayen syntaxique que j'emploie, hein?) »

[34] Bernard Dupriez définit ainsi la mimologie : « Imitation de la voix humaine ou des locutions habituelles, de la prononciation d'une personne ». Voir la rubrique « Mimologie », dans *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1985, p. 293.

[35] Octave Crémazie, « Lettre à Casgrain du 29 janvier 1867 », dans *Œuvres complètes d'Octave Crémazie*, Montréal, L'Institut Canadien de Québec, 1882, p. 40.

[36] « Situation de notre poésie. Son sort est lié à celui du fait ethnique qui la porte », *La Presse*, 73e année, no 210, 22 juin 1957, p. 67 et 70.

[37] Lettre du 11 septembre 1957, dans Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit*., p. 65.

L'attachement que Miron porte au « Canayen » manifeste son sentiment d'appartenance à la culture populaire dont il est issu et à la population peu éduquée qui la compose en partie. Ce constat est frappant lorsqu'il voyage en France. Le mot « Canayen » désigne à la fois sa langue et un personnage auquel il s'identifie. En octobre 1966, alors qu'il vient d'arriver à Paris, il écrit à Heaffely pour lui annoncer que « le Canayen, le pas sortable, l'enraciné, le forestier, l'humusien, le continenteux, l'Américain[38] » est finalement arrivé en Europe. Miron se décrit comme l'homme des bois tout juste débarqué dans la grande métropole. C'est le côté sauvage du personnage qui est mis en relief dans cette énumération : l'enracinement et l'humus évoquent une nature brute et non cultivée, de même que l'allusion à sa continentalité confère à Miron un côté reclus et sédentaire : le Canayen est un « pas sortable ». Si, aux yeux de Crémazie, le Canadien français ne sera jamais autre chose qu'un épicier, il restera toujours, aux yeux de Miron, un homme des bois.

Le vocabulaire forestier avec lequel il se décrit est un peu étonnant, si l'on considère que Miron n'a jamais été lui-même un homme de bois. Pourquoi alors une telle mise en scène ? Cette description tend à indiquer que ce n'est pas en tant que colonisé qu'il arrive en France, mais bien en tant qu'Américain, réaffirmant par le fait même son sentiment d'appartenance à son pays (voire à son continent) d'origine. De plus, cette description lui permet de s'inscrire au sein de la même lignée que celle de ses ancêtres, qu'on sait, justement, défricheurs et ouvriers.

---

[38] Lettre du 6 octobre 1959, *ibid*., p. 120.

Si Miron revendique la pauvreté de sa langue, il en va de même pour la modestie de ses origines. Il y fait allusion à maintes reprises dans ses lettres à Heaffely, le plus souvent dans des moments de découragement où il menace de retourner s'installer à la campagne et de laisser tomber tout travail littéraire. Il écrit, en février 1958 : « Je crois que je vais quitter Montréal, en mai ou en juin, pour aller vivre à la campagne, à 100 milles de Montréal. finis la librairie et tout le tralala. […] Je reviendrai aux travaux du bois, comme mon père, mon grand-père, qui étaient tous des hommes de bois. Cette nostalgie me hante depuis des années[39]. » Quelques mois plus tard, Miron formule le même souhait, avec plus d'emphase : « Je serai à 900 milles de Montréal, avec des hommes qui n'ont aucune préoccupation du coco, et ça me tente. […] Je veux être un ouvrier parmi d'autres, point final[40]. » Sa nostalgie pour son milieu d'origine entre en conflit avec les travaux qui l'occupent à Montréal. Elle s'exprime d'abord par la distance ou plus précisément, dans la distance entre lui et la métropole : Miron désire s'éloigner de cent, puis de neuf cents milles. À cette opposition ville / campagne s'ajoute une seconde dichotomie entre le travail littéraire et le travail manuel. Le travail poétique et éditorial est remplacé par celui du bois ; les hommes ayant des préoccupations intellectuelles sont remplacés par les ouvriers.

Ce désir de se retrouver enfin au sein d'une « paroisse avec des habitants frustres, aux mains d'écailles, au visage buriné[41] », si légitime soit-il pour ce fils de paysan, demeure toutefois difficile à réaliser. Miron, en se dépeignant « humusien et forestier », cherche à réaffirmer son sentiment d'appartenance à sa modeste

[39] Lettre du 13 février 1958, *ibid*., p. 73.
[40] Lettre du 1er novembre 1958, *ibid*., p. 110.
[41] Lettre du 5 septembre 1958, *ibid*., p. 107.

communauté d'origine puisque cette nostalgie le « hante depuis des années », mais il sait très bien qu'il n'est pas de ces « hommes qui n'ont aucune préoccupation du coco » : Miron sera toujours ce que Michel Biron a appelé, en parlant des héros en littérature pendant la Révolution tranquille, un « déclassé par le haut ». Ceux-ci

> appartiennent […] à une catégorie sociale que Richard Hoggart appelle les "déracinés et déclassés" […]. Plus instruits que leurs parents, ces personnages ont réussi à se distinguer de leur classe d'origine sans pour autant accéder à une autre classe sociale. […] Enfin libres mais dépourvus de la moindre assurance même dans les connaissances culturelles grâce auxquelles ils ont pourtant conquis leur liberté, ces personnages ne parviennent pas à penser leur position[42].

Cette définition convient au personnage mironien. Le poète, comme plusieurs de ses contemporains en littérature, est dépourvu d'une position sociale déterminée. L'« humusien » en lui n'est pas tout à fait affranchi de sa classe d'origine, mais ses acquis culturels ne lui permettent pas non plus de retourner aux sources. D'ailleurs, Miron marque une certaine hésitation à réaliser son plan. D'abord, il n'a pas prévu de date fixe pour son départ : il partira, quelque part « en mai ou en juin ». Ensuite, il ne sait pas exactement où il se rendra. À cent milles, ou alors à neuf cents milles de Montréal ? Il y a là un écart de plus de mille deux cents kilomètres! De plus, Miron reste vague sur ce qu'il cherche à quitter. La « librairie et tout le tralala » ne fournit qu'une réponse très partielle. Finalement, l'expression « point final » qui termine son affirmation, si catégorique semble-t-elle, trahit une certaine hésitation et semble destinée à le convaincre, lui, plutôt que son correspondant.

---

[42] Michel Biron, « La pauvreté Anthropos », dans Michel Biron et Pierre Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté : actes du VIe Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, septembre 1993*, Toronto, Éditions du Gref, coll. « Dont actes », 1996, p. 367.

Cette mise en scène de soi (Miron, l'homme de bois) relève donc davantage du désir de réaffirmer son sentiment d'appartenance à ses ancêtres que d'un retour concret aux labeurs de la terre. Dans un article sur Péguy et Ramuz[43], Jérôme Meizoz identifie ce motif autobiographique – « l'auteur affirm[ant] sa fidélité à des origines modestes » – comme relevant de la posture de l'authenticité. Meizoz montre que ce « motif de la filiation tragiquement déclassée » était également « topique sous la Troisième république » : Ramuz, par exemple, revendiquait naguère son appartenance à la lignée de ses ancêtres vignerons, alors que Péguy choisissait de « revenir à la parole de son milieu d'origine ». Miron, en se donnant comme l'humble héritier des « défricheurs de montagnes », n'a donc rien inventé. Mettant également à profit cette « légitimation par les humbles », le poète québécois génère à son propre sujet un discours valorisant également la modestie de ses origines et sa transparence à l'égard de celle-ci.

Avant d'analyser plus en détail une des lettres d'*À bout portant*, notons une dernière manifestation du malheur dans la correspondance de Miron : la maladie. Cette forme de souffrance est à considérer séparément de celles énumérées précédemment, puisqu'elle ne représente pas un manque en soi. Au contraire, elle constitue un mal invasif, affectant d'abord le corps et parvenant ensuite à miner la psyché du malade[44]. Miron, pour sa part, est victime de problèmes cardiaques dès 1957. Il écrit à Heaffely :

---

[43] Jérôme Meizoz, « Ramuz et Péguy : le scribe de la tribu », dans *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 65.

[44] Dans son ouvrage sur la malédiction littéraire, Pascal Brissette regroupe aussi les formes de souffrance liées au maux du corps et de l'esprit dans la topique de la mélancolie. Voir « Les maladies des gens de lettres ou grandeur et misère des mélancolique », dans *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, *op. cit*., p. 45-74.

> […] j'ai été très malade, une crise cardio-vasculaire. […] Je suis pratiquement impotent ; je travaille un peu, en me traînant, pour subsister. À tout moment, le cœur flanche, et je me vois dans l'obligation de garder le lit très souvent. […] depuis ma crise de novembre, je me suis complètement désintéressé d'une production poétique[45].

Miron, devenu « pratiquement impotent », ne parvient même plus à se soucier de sa poésie. D'ailleurs, il n'est pas ici question d'inspiration poétique, mais bien de « production poétique ». L'expression attire l'attention sur le caractère très terre-à-terre, quasi industriel, du travail d'écriture. La maladie abrutit le sujet et le rend, en quelque sorte, hors d'usage ; du même coup, la « production » de sa poésie s'en trouve discontinuée.

Ce désintéressement pour l'activité poétique est un véritable leitmotiv dans la correspondance de Miron[46] et, au terme de ce survol, on constate que la maladie n'est pas le seul obstacle à son écriture. Quelle que soit la forme de souffrance dont il est question – physique, matérielle, morale –, l'effet est le même : celui de détourner le poète de la poésie. Il semblerait donc qu'il faille *a priori* se garder de faire de Miron l'héritier du poète malheureux (ou maudit), pour qui la souffrance est un moteur de création et une source de génie, puisque Miron affirme être incapable d'écrire lorsqu'il souffre.

Pourtant, on peut se permettre de nuancer une telle conclusion. D'abord pour un motif très simple : la correspondance montre hors de tout doute que la souffrance constitue

---

[45] Lettre du 10 février 1958, dans Gaston Miron, *À bout portant, op. cit.*, p. 69.
[46] Sur l'ensemble des cinquante-trois lettres qui paraissent dans *À bout portant*, pas moins de trente-trois d'entre elles (soit presque le deux tiers) font état de ce désintéressement.

un sujet en soi dans l'œuvre mironienne ; qu'elle fait justement écrire (des lettres, des poèmes), et beaucoup. Ensuite, plusieurs lettres de la correspondance montrent que l'idée voulant que la production soit arrêtée ne repose sur aucun fondement. En premier lieu, on observe que sur l'ensemble des lettres, une dizaine d'entre elles contiennent des poèmes (complets ou non) de Miron. Dans une lettre datée du 16 avril 1958, son déni de l'activité poétique est catégorique. Il écrit, en lettres majuscules que « LA POÉSIE CHEZ [LUI] EST UNE IMPOSTURE », en poursuivant : « C'est moi qui le dis, non les autres. […] JE N'ÉCRIS PLUS DEPUIS AU MOINS TROIS ANS et je ne ressens nullement le besoin d'écrire… » Pourtant, la lettre contient un long poème, « Nos rires bout à bout », qu'il consent à faire publier dans le *Périscope*, dans l'éventualité où Haeffely ne parviendrait pas à le remplacer par un autre texte. Le même phénomène se produit en septembre de la même année : Miron se déclare à « cent lieues de la poésie[47] », ce qui ne l'empêche pas d'envoyer à son correspondant un autre poème dans la lettre suivante[48] (« Ex Officio », qui deviendra éventuellement « L'homme agonique »).

Bien entendu, on peut supposer que ces poèmes ont été écrits avant, bien avant que Miron décide de les envoyer à son correspondant. Mais outre le fait que cette supposition met à mal les chronologies officielles situant bel et bien la rédaction des grands cycles poétiques de Miron au cours des années 1950 et 1960, l'idée que la rédaction des poèmes ne soit pas contemporaine des lettres est démentie dans certaines d'entre elles.

---

[47] Lettre du 5 septembre 1958, dans Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit*., p. 104.
[48] Lettre du 21 octobre 1958, *ibid*., p. 107.

Prenons par exemple la lettre du 1er décembre 1954. Comme nous le verrons plus loin, Miron s'y dit pauvre et affamé ; il affirme qu'il n'a « rien écrit depuis septembre. Impossibilité totale d'écrire quoi que ce soit dans ces limites où l'homme lutte pour un besoin d'urgence et d'immédiat, à même la terre, pour ne pas périr ». Il retranscrit toutefois quelques vers d'un poème qu'il aurait écrit au cours de l'été précédent, alors qu'il se trouvait dans une situation semblable[49]. Pourtant, dans une lettre datant de l'été précédent, on peut lire ceci : « pour moi la situation n'a guère varié pécuniairement. Toujours aussi noire. […] Du côté poésie, la désespérance persiste. Cet hiver et depuis, pas une seule ligne en fin de compte[50]. » On constate que la situation de souffrance chez Miron ne varie guère d'une lettre à l'autre, mais il n'en demeure pas moins qu'un poème a été écrit quelque part au cours de cette période. Par surcroît, le poème en question est transcrit et commenté dans la lettre et s'intègre à un discours qui affirme l'incapacité d'écrire. À l'évidence, et tout au contraire de ce que le poète affirme, la souffrance n'est pas ici un obstacle à l'écriture.

Ces contradictions sont relativement nombreuses dans la correspondance. En avril 1958, Miron dira à plus d'une reprise qu'il « n'écri[t] plus depuis au moins trois ans[51] » (en février de la même année, c'était deux ans plutôt que trois[52]), alors qu'en novembre 1956, il écrit à Haeffely, que, malgré la médiocrité des résultats, il continue

---

[49] Il écrit : « Je pense à ce poème que j'écrivais cet été, alors que je traversais une période semblable. Je te transcris quelques vers (peut-être te l'ai-je envoyé). » Lettre du 1er décembre 1954, *ibid*., p. 30.
[50] Lettre du 29 juillet 1954, *ibid*., p. 15.
[51] Lettre du 16 avril 1958, *ibid*., p. 84.
[52] « Il y a deux ans que je n'ai pas écrit de poèmes. […] je ne veux plus jamais entendre parler de littérature. » Lettre du 13 février 1958, *ibid*., p. 72.

d'« aligne[r] des mots, des vers ». On peut donc supposer que Miron aurait écrit au cours des années 1955 ou 1956. Mais dans une lettre datant de janvier 1960, il note : « [i]l est curieux que les deux années où j'ai écrit quelque poème furent 1954 et 1957. Et qu'en dehors de ces deux années, je n'aie rien écrit, pas même un seul vers. »

Il n'est guère utile, dans la perspective qui est la nôtre, de savoir exactement à quel moment tel ou tel poème a été composé. C'est moins ici la vie ou la genèse de l'œuvre qui est en jeu, que le discours produit par le poète sur lui-même et la posture qui s'en dégage. Miron est le poète qui s'autoproclame allègrement non poète et qui se dit incapable d'écrire (alors qu'il continue bel et bien d'écrire et des poèmes et des lettres qui reproduisent ces poèmes et qui en parlent), et à forger, au fil des lettres, une « vie de poète » pleinement moderne et torturé.

Ce phénomène est particulièrement intéressant, puisque c'est précisément parce qu'il s'obstine à prétendre qu'il n'écrit pas – et, conséquemment, à ne pas publier ses poèmes dans un seul et même recueil – qu'il fascine les gens. Les absents sont facilement « mythifiables » et l'histoire littéraire compte de nombreux exemples qui illustrent ce phénomène. Comme l'écrit Benoît Melançon au sujet de la pérennité du mythe de Rimbaud, « un jour, il a cessé d'écrire de la poésie, sans s'en justifier ; depuis 150 ans, les commentateurs se demandent pourquoi[53] ». Au Québec, une large part de la fascination que suscite Réjean Ducharme est due au fait qu'il a choisi de vivre dans l'anonymat le plus complet. Il en va de même pour Émile Nelligan qui,

[53] Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle* (nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, p. 203.

pour reprendre la formule de son préfacier Louis Dantin, « meurt » à l'âge de 19 ans[54]. En littérature, les absents n'ont donc pas toujours tort, puisque l'absence semble être un moyen efficace d'attirer l'attention et qui permet de mettre en branle un puissante machine fabulatrice au sujet d'un auteur donné, et ce, indépendamment de l'auteur lui-même. Le cas de Gaston Miron offre une modulation intéressante de ce phénomène : point de mort prématurée, de folie ni de disparition, mais plutôt un « refus d'écrire » qui se traduit par une dispersion de ses activités et dont il résulte un vide dans sa production littéraire que ses amis et collaborateurs souhaitent voir combler en rassemblant ses poèmes épars[55] dans un seul et même recueil.

En fait, les choses sont encore plus complexes puisque le « vide » créé par ce refus d'écrire est comblé par le discours du poète lui-même, qui est loin d'être inconscient de l'effet que son absence génère sur les autres. En 1958, il écrit que « les autres, eux, ne continue[nt] à voir que celui qui tonitruait des vers, gueulait, celui dont on disait qu'il était peut-être le plus grand poète[56] ». Le « peut-être » est significatif : tous s'accordent pour dire qu'il est un grand poète, mais on ne saura jamais s'il est le *plus grand* poète, puisqu'il se refuse à en être un. C'est tout à l'avantage de Miron, puisque tous ses admirateurs auront le loisir de s'imaginer que s'il poursuivait son

---

[54] Comme le soutient Pascal Brissette dans son ouvrage sur Nelligan, la folie de ce dernier aura abruptement marqué sa disparition de la scène littéraire, laissant derrière lui une œuvre inachevée et une image du poète à laquelle ses commentateurs (Louis Dantin le premier) redonnent eux-mêmes la vie, « une vie conforme à notre idéal, à nos modèles, à nos archétypes ». Voir Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, p. 69.

[55] On compte une soixantaine de poèmes de Miron publiés dans diverses revues pendant la période qui sépare la publication de *Deux sangs* et de *L'homme rapaillé*. On retrouve des poèmes de Miron, entre autres, dans *Le Devoir*, *Amérique française*, *Liberté* ou encore *Nation nouvelle*. Pour la liste détaillée de ses publications pendant cette période, consulter la « Bibliographie sommaire » dans la première édition de *L'homme rapaillé*, *op. cit*., p. 157-167.

[56] Lettre du 17 avril 1958, dans Gaston Miron, *À bout portant*, *op. cit*., p. 89.

travail poétique, il serait sans doute le maître de son art. On a vu comment Pierre Maheu suggérait de « décider le Miron de gré ou de force » à publier. L'article défini qui précède le nom du poète (*le* Miron) lui confère un statut particulier. Il s'agit « du » Miron, ce qui signale l'importance du personnage et qui montre sa spécificité. Quelques mois plus tard, Miron renchérit en écrivant que « [c]'est maintenant un fait accompli ici, le mythe d'un poète appelé Miron est bel et bien balayé, au grand soulagement de l'intéressé et pour le plus grand bien du climat poétique montréalais[57]. » La spéculation à l'égard de son talent l'aurait-elle déjà rendu mythique ? Le mot est fort, mais il l'emploie néanmoins. La supposée disparition du « mythe d'un poète appelé Miron » constitue un aveu implicite, de la part du poète lui-même, qu'il a aussi le sentiment qu'existe, autour de sa personne, quelque chose qui tient du mythe.

Deux ans plus tard, lors de son séjour à Paris, Miron se plaint de ce que ses amis continuent d'insister et, cette fois, c'est tout juste s'il n'adopte pas la posture du persécuté : « tout le monde ici m'achalle avec ça ; si je voulais je deviendrais célèbre du jour au lendemain ; mais enfin est-ce qu'ils vont me laisser la paix avec la maudite poésie[58] ». Nous sommes tentés de dire qu'à maudite poésie, poète maudit... Quel intérêt Miron a-t-il de se mettre ainsi en colère ? Si le discours qu'il tient sur lui-même est teinté d'une certaine fausse humilité (je suis « peut-être le plus grand poète » ; il existe un mythe appelé Miron), ces excès d'humeur lui permettent

[57] Lettre du 5 septembre 1958, *ibid*., p. 105.
[58] Lettre du 20 juin 1960, *ibid*., p. 135.

justement de réaffirmer, en toute bonne foi, « en toute sincérité et objectivité, que l'écriture est bien stérilisée […], que la poésie est bien morte[59] » chez lui.

L'humilité, pour être crédible, doit paraître sincère et ces effets de sincérité sont cruciaux dans l'élaboration de la posture auctoriale de Gaston Miron. En fait, la sincérité est un des traits fondamentaux du personnage. Tel Socrate qui aurait invoqué sa pauvreté pour convaincre ses juges qu'il disait vrai[60], Miron tire profit, de façon plus ou moins consciente sans doute, de la figure du pauvre infortuné afin d'établir, tout humblement, un lien de confiance avec ses amis et collaborateurs. L'analyse d'une de ses lettres nous permettra de voir comment de tels effets de sincérité sont mis en texte.

Écrire la pauvreté : lettre du 1er décembre 1954

Plusieurs lettres auraient pu servir à l'analyse de la posture auctoriale de Miron puisque les recoupements thématiques sont nombreux dans *À bout portant*. Nous avons choisi celle datant du 1er décembre 1954[61], d'abord parce qu'elle est représentative de l'ensemble du corpus (Miron s'y présente, comme dans plusieurs autres lettres, en pauvre hère), ensuite parce que cette lettre permet une analyse formelle plus détaillée qui mettra la singularité du poète en lumière et qui viendra montrer en quoi il constitue un héritier des génies malheureux qui l'on précédé.

---

[59] Lettre du 15 novembre 1959, *ibid*., p. 123.
[60] Cité dans Pascal Brissette *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, *op. cit*., p. 80.
[61] On retrouvera la retranscription de cette lettre en annexe. Voir annexe I.

Dans cette lettre, Miron fait état de ses maigres moyens financiers : il est endetté et sans le sou. Son indigence est telle qu'il parvient à peine à manger un repas par jour. Miron est pauvre, et surtout, il est affamé. À l'image de l'ensemble de sa correspondance, plus de la moitié de cette lettre est consacrée à écrire la pauvreté. Paradoxalement, le poète s'applique à écrire qu'il est impossible d'écrire lorsqu'on a faim, « d'écrire quoi que ce soit dans ces limites où l'homme lutte pour un besoin d'urgence et d'immédiat ». Cette contradiction est redoublée d'un paradoxe : Miron, qualifiant sa situation de platement prosaïque, craint d'ennuyer son correspondant en la lui détaillant. Pourtant, il brosse un portrait détaillé de ses problèmes financiers et, surtout, de l'état d'esprit dans lequel ils le plongent. D'ailleurs, malgré la longueur de sa missive, Miron assure à son ami qu'il devra lui réécrire (lorsqu'il « verr[a] un peu plus clair »), ignorant le fait que sa lettre compte déjà plus de deux pages.

Ces remarques sont évidemment d'ordre rhétorique : Miron dit ce que précisément il feint ne pas vouloir dire. Cela participe aux effets de sincérité mis en œuvre par Miron. D'ailleurs, il prie son lecteur de lui faire confiance. Au troisième paragraphe, il écrit : « Il faut me croire, je n'ai pas d'autres choses à penser qu'à manger au moins un repas. » Pourquoi Heaffely ne croirait-il pas son ami lorsqu'il lui dit qu'il passe son temps à chercher cinquante sous pour manger ? Miron serait-il conscient que la manière dont il se décrit correspond à un lieu commun en littérature ? En effet, Miron fait un assez digne représentant du poète crève-la-faim à l'égal des Rutebeuf et autres Petrus Borel[62]. « Il faut me croire », exhorte Miron, comme si l'étonnante

[62] Au sujet de Pétrus Borel, on consultera, entre autres, l'ouvrage de Jean-Luc Steinmetz, *Pétrus Borel*, Paris, Fayard, 2002.

ressemblance entre le récit de sa propre indigence et les complaintes de ses prédécesseurs était trop évidente pour être crédible.

Pourtant, tout le texte parvient à appuyer le propos de Miron. D'abord, sa misère et sa détresse morale sont accentuées par des procédés syntaxiques. L'absence de majuscules (Miron, à travers toute sa correspondance, les omet systématiquement en début de paragraphes), les phrases sans sujet (« n'ai rien écrit depuis septembre » ; « T'écrirai quand je verrai un peu plus clair ») ou encore sans verbe (« du 15 au 30 novembre, quinze jours de famine ») ponctuent ce texte. Ces phrases elliptiques suggèrent une fatigue intellectuelle, comme si l'hébétude de Miron était telle qu'il ne parvenait pas même à faire des phrases complètes. Ces segments très courts (certains sans sujet ni verbe) sont nombreux. Ils permettent d'accentuer certains mots ou idées sur lesquels Miron cherche à insister, comme la fatigue extrême et le découragement dont il dit souffrir : « Au point mort. Je fais le mort. » « Attendre. Attendre. » « Dormir. » « Il serait si simple de devenir pierre. Mur. » Ce style presque télégraphique, agrémenté d'une ponctuation forte (le point) crée une césure dans son discours. À l'instar de la misère qui liait et obnubilait Miron[63], la faim et la fatigue dont ce dernier témoigne dans la lettre du 1er décembre 1954 le forcent à s'arrêter constamment. Ces ruptures syntaxiques parviennent donc à créer une adéquation entre l'énoncé et le mode d'énonciation.

De plus, cette lettre témoigne d'une certaine confusion dans l'esprit du poète : les idées sont dispersées, les répétitions et les recoupements sont nombreux et

[63] Lettre du 29 juillet 1954, citée à la page 23 du présent chapitre.

désorganisés. La lettre s'ouvre sur une remarque de Miron, qui semble, sans préambule, entrer immédiatement dans le dialogue et reprendre une idée avancée par Haeffely dans sa lettre précédente[64]. Au paragraphe suivant, Miron change de ton et demande des nouvelles de son ami. Ce passage est intéressant en ce qu'il permet de brosser un portrait sommaire de la perception que Miron se fait de Haeffely. La nature des occupations de ce dernier à Toronto ne sont pas spécifiées[65], mais Miron anticipe déjà un résultat « bien en ordre, cruellement lucide » de la part de son ami, étant donné le « coup de sonde […] trop bien senti chez [lui] ». Miron situe donc l'autre – son correspondant – dans l'action (l'expression « se colleter » évoquant le mouvement, la lutte), il le dépeint ordonné, lucide et surtout, grand : il s'adresse au « cher et très grand Claude », à celui qui ne manque pas de prendre « de la taille » à Toronto, à son ami dont la lettre lui est parvenue « comme une bouée ». Miron fait donc acte d'humilité devant son ami : le « tu » est mis sur un piédestal, mais surtout en comparaison du « je » mironien qui s'y donne à lire.

Ce « tu » ne réapparaîtra qu'aux sixième et septième paragraphes. C'est le « je » qui monopolise tout le reste de l'espace et il s'agit d'un « je» qui se regarde et qui se « demande à [soi]-même ce [qu'il] devien[t] ». Ce « je » n'est pas aussi grand que le « tu » ami. Au contraire, il n'est plus « dans le paysage » : il n'est rien, puisqu'on l'a « effacé ». Il n'est pas lucide non plus, puisque son esprit est dans un « état de vacuité complète ». Et surtout, il est loin d'être dans l'action : Miron insiste, au contraire, sur

[64] Le recueil *À bout portant* ne contenant que les lettres de Miron à Haeffely, il nous est impossible d'affirmer avec certitude que c'est bel et bien le cas.

[65] Une courte note de Haeffely nous indique qu'il est parti à Toronto en septembre 1954 afin d'y apprendre l'anglais et qu'il se retrouve valet chez le chef d'orchestre Paul Sherman, mais encore une fois, il est difficile de confirmer exactement ce à quoi Miron fait allusion dans ce passage.

son état d'apathie complète et la majorité des métaphores auxquelles il a recours pour se décrire ont un dénominateur commun : l'immobilité. Il se dit « hors d'usage », vivant au « statique », « au cran d'arrêt ». Il attend, fait « le mort », souhaite dormir ou alors se changer en pierre ou en mur.

Miron écrit qu'il lui est impossible, dans ces conditions, d'écrire « quoi que ce soit ». Pauvre, humble, petit et immobile : tout y est pour témoigner de sa modestie et de sa sincérité. Et pourtant, il s'emploie à montrer l'inertie de sa pensée par un étonnant travail de la langue, sans compter le fait que ce long plaidoyer en faveur du-non pète est accompagné, justement, d'un poème.

Cette contradiction est au cœur de son personnage. Miron ne publie pas, mais ne cesse d'écrire, et ne cesse d'écrire qu'il est incapable d'écrire des poèmes que par ailleurs il déclame à qui veut les entendre ou envoie à ses correspondants.

Mariloue Sainte-Marie, dans l'introduction de son étude d'*À bout portant*, souligne qu'« [o]n a souvent parlé de Miron comme du poète de la parole. Pourtant, dans sa correspondance avec Haeffely, il ne cesse de revenir sur son incapacité de parler[66] ». Il serait juste de nuancer cette affirmation : Miron ne « parle » peut-être pas, mais, du moins, il est présent, il récite ses poèmes et, surtout, il écrit. Certes, il évoque mille et une souffrances comme autant de raisons de se refuser à écrire, et il revient incessamment sur le déni de son statut de poète, mais il n'y perd rien. Au contraire, sa correspondance lui permet d'écrire abondamment à son sujet en ayant tout le loisir de

[66] Mariloue Sainte-Marie, *Écrire à bout portant*, *op. cit.*, p. 14.

choisir ce qu'il souhaite mettre de l'avant, soit l'image d'un non-poète aussi pauvre que sincère qui, par humilité, ne publie pas ce que tous voudraient voir enfin rapaillé : ses poèmes.

DEUXIÈME CHAPITRE :
MIRON MAGNIFIÉ, MIRON RAPAILLÉ :
USAGE COLLECTIF D'UNE POSTURE

Dix-sept ans après la parution de *Deux sangs*, Gaston Miron se voit décerner le prix de la revue *Études françaises* et accepte, du même coup, de voir publier ses poèmes dans la collection du même nom (la collection « Prix de la revue *Études françaises* »). *L'homme rapaillé* paraîtra finalement en avril 1970 aux Presses de l'Université de Montréal. Comme le soulignait à l'époque Jean Basile, le « presque impossible est devenu une réalité : Gaston Miron est publié[1]! » Le « presque impossible », certes, puisque Miron refuse d'être traité et tenu pour un poète. Comme on l'a constaté dans le précédent chapitre, les principaux traits constitutifs de la posture mironienne dans les années 1950 et 1960 sont l'humilité et la sincérité : Miron est trop humble pour écrire et il considère que la poésie est chez lui une « imposture ». Pourtant, il écrit beaucoup, envoie des poèmes à certaines revues, ainsi qu'à ses collaborateurs, en plus de les réciter à tout venant. C'est ce paradoxe qui se trouve au cœur de son personnage et qui participe à la fondation du « mythe appelé Miron » : cette figure de non-poète occupe beaucoup d'espace dans le milieu littéraire, alors que ses lecteurs ont encore peine à dénicher ses poèmes imprimés.

« C'est un peu moi qui me suis fait rapailler[2] », racontait Miron en entrevue quelques jours après la parution de son recueil. Non seulement cette remarque laisse entendre que le sujet lyrique du poème coïncide avec la personne de l'auteur (l'homme rapaillé, c'est lui), mais elle dit également quelque chose à propos de la genèse de l'œuvre : Miron n'a pas rassemblé ses poèmes lui-même. Malgré sa longue expérience dans le domaine de l'édition, il a laissé aux autres le soin de constituer ce

---

[1] Jean Basile, « Gaston Miron reçoit le prix d'*Études françaises* », *Le Devoir*, 15 avril 1970, p. 3.
[2] Gaston Miron, cité dans « " C'est un peu moi qui me suis fait rapailler " – Gaston Miron », *Forum* (Université de Montréal), vol. 4, n° 31, 20 avril 1970, p. 7.

recueil. Quelques décennies plus tôt, Louis Dantin avait pris ce même genre d'initiative en rassemblant pour la première fois les poèmes d'Émile Nelligan. La publication en recueil constitue une des conditions premières de la consécration ou du moins, l'étape nécessaire à la reconnaissance future par la critique et les historiens de la littérature. Dans le cas de Miron comme dans celui de Nelligan, l'auteur constitue lui-même, volontairement ou non, un obstacle à la publication de ses propres poèmes. Nelligan est devenu fou et a disparu de la scène littéraire ; quant à Miron, il choisit obstinément de ne pas colliger son œuvre. Dantin a voulu rendre cet « humble service » à Nelligan en 1902 ; le jury de la revue *Études françaises* aura fait de même pour Miron en 1970.

Rassembler ses poèmes, c'est donc participer à la conservation durable de son œuvre. Les propos de Georges-André Vachon, directeur de la revue *Études françaises* à l'époque, le confirment :

> Le prix littéraire de la revue *Études françaises* […] est un prix de découverte, […] c'est un prix qui se propose de révéler au public des œuvres qui sont peu connues, mais qui sont de grande qualité. Or, c'est un fait que dans le cas de Miron, je pense que l'homme est très connu depuis une quinzaine d'années et son œuvre est très peu diffusée pour la simple raison que Miron a donné son œuvre par bribes, par fragments à des revues, à des journaux […] et, finalement, ses textes étaient inaccessibles. Alors il était temps, depuis une quinzaine d'années, […] de rassembler son œuvre, non pas pour la fixer, mais pour qu'elle soit diffusable. C'est pour révéler cette œuvre au public que nous l'avons rassemblée et aussi que nous avons donné à Gaston Miron ce prix de la revue *Études françaises*[3].

[3] Georges-André Vachon, « *L'homme rapaillé* » (5 mai 1970), *Les Archives de Radio-Canada*, Société Radio-Canada, dernière mise à jour : 17 avril 2009. (en ligne : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/poesie/dossiers/1234/ [page consultée le 15 février 2009]).

Vachon insiste essentiellement sur deux facteurs clés ou deux conditions de la reconnaissance. D'abord, il y a l'aspect pratique : l'œuvre doit être accessible. Ce n'est pas seulement pour rendre service à Miron qu'on publie *L'homme rapaillé*, mais également pour satisfaire à la demande de ses éventuels lecteurs, à qui l'on veut « révéler » l'œuvre mironienne. Car si elle est diffusée dans des journaux et des revues avant 1970, c'est le recueil qui la rend « diffusable » et qui permet son éventuelle consécration. Ensuite, il y a la légitimation : une instance qualifiée doit lui décerner un prix pour la distinguer des autres productions poétiques et en certifier la valeur. D'ailleurs, on peut affirmer que le comité de la revue *Études françaises* a vu juste : ce prix ne sera que le premier d'une longue série d'honneurs qui seront décernés au poète pour *L'homme rapaillé*.

Quant à Miron lui-même, nul besoin de le révéler au public, puisque « l'homme est très connu depuis une quinzaine d'années » déjà. Voilà qui témoigne encore une fois de la présence démesurée que Miron occupe sur la place publique : d'un côté, on a un homme « très connu », et de l'autre, une œuvre « peu connue » et « inaccessible ». Pourtant, dans les années qui précèdent la parution de *L'homme rapaillé*, sa poésie, que Miron « transmet dans des centaines de soirées […], se répand vite comme un feu d'herbe[4] ». Mais comment, justement, s'assurer que l'existence du poème mironien, qui repose essentiellement sur l'activité verbale de Miron, ne soit pas seulement qu'un « feu d'herbe » ? Le poème, publié parfois en revue, le plus souvent non publié et seulement vocalisé par Miron devant un auditoire improvisé, a une existence

[4] Denise Boucher, « Salut Miron ! et ne dis plus que tu n'es pas poète… », *Perspectives*, n° 6, 10 février 1968, p. 34-36.

provisoire, éphémère, à l'instar de toute poésie orale dont la diffusion non médiatisée repose sur la performance[5]. Elle est mobile, incertaine ; elle peut disparaître à tout moment avec le support qui la fait exister. Un chroniqueur écrivait dans *La Presse* en 1963 : « Quelques siècles après Gutenberg, on ne peut rester "poète oral" indéfiniment[6]. » La chose est-elle vraiment impossible ? Bien qu'elle soit quelque peu dérangeante aux yeux de ses lecteurs, l'oralité de Miron fait la spécificité de son personnage et contribue, au cours des années 1950 et 1960, à l'édification de son mythe.

Présence et absence de Miron

Les articles portant sur Gaston Miron avant la parution de *L'homme rapaillé* sont relativement peu nombreux. Sur l'ensemble des quatre-vingt-huit articles compilés par Claude Pelletier dans un dossier de presse couvrant la période de 1953 à 1985, seulement huit sont datés d'avant 1970, majoritairement de la deuxième moitié des années 1960 (cinq articles sur huit)[7]. Ce corpus est relativement mince, mais il se distingue par la force et l'enthousiasme de certains commentaires qui s'y donnent à lire et surtout par la convergence de ceux-ci. L'article non signé paru dans *La Presse* en juillet 1963 résume fort bien l'opinion générale : « Bien qu'il n'ait jamais publié de recueil, Gaston Miron est assurément l'un des poètes les plus célébrés au Canada

---

[5] « Performance » est ici entendu au sens que Zumthor prête à ce mot : « La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. » (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 32.)

[6] « Gaston Miron : de l'oral à l'écrit », *La Presse*, 27 juillet 1963, p. 7.

[7] Chronologiquement, ils sont ainsi répartis : septembre 1953, juillet 1963, mars 1964, 2e numéro d'une revue trimestrielle parue en 1966, février 1968, mars 1968, novembre 1968 et octobre 1968.

français[8]. » On peut dire que cela tient de l'exploit : le poète est si remarquable qu'il n'a même pas besoin de faire paraître un recueil pour se classer parmi les meilleurs poètes québécois (on omet, par ailleurs, de mentionner l'existence de *Deux sangs*, paru dix ans plus tôt). Les autres articles sont tout aussi élogieux et montrent que la réputation du poète n'est plus à faire : un autre article non signé, daté du 23 novembre 1968, fait référence à Miron « dont personne n'ignore la légende et les quelques poèmes inoubliables[9] », alors que Gaston Gouin souligne en octobre 1968 qu'« il n'est plus de cours sérieux sur la littérature québécoise contemporaine qui ignore Gaston Miron[10] ». Quant à l'article signé de Jacques Brault et paru dans *Culture vivante* en 1966, on y trouve des comparaisons particulièrement avantageuses pour le poète québécois : Brault inclut Miron dans la lignée des « grands poètes […] qui réussissent à convertir en poésie l'existence quotidienne », à l'instar de Rutebeuf, Villon et Neruda.

Le Miron d'avant *L'homme rapaillé* est déjà un grand poète dont on reconnaît et salue la qualité du travail. À défaut d'être connue d'un public très large, sa poésie est lue et admirée dans le milieu littéraire, en plus d'être au programme de certains cours de littérature[11]. L'évocation d'une « légende que personne n'ignore » est toutefois

---

[8] « Gaston Miron : de l'oral à l'écrit », *La Presse*, *loc. cit.*
[9] « Gaston Miron, poète oral », *Le Devoir*, 23 novembre 1968, p. 12.
[10] Gaston Gouin, « Une place à Gaston Miron », *Campus estrien*, octobre 1968, p. 10.
[11] On peut supposer qu'il soit ici question du milieu universitaire, puisque les cégeps n'ont été fondés qu'en 1967. Toutefois, dans un hommage posthume rendu à Miron, Robert Baillie raconte avoir intégré *L'homme rapaillé* au programme de son cours de français collégial dès le tournant des années 1970 : « Chez moi, pas moins de 240 élèves par année auront lu *L'Homme rapaillé*. Si je mets de côté l'éclipse des quatre ou cinq années où le livre ne fut pas disponible, environ 5,000 élèves dans mes seuls cours auront été mis en contact avec l'œuvre. À l'échelle des réseaux des 40 cégeps, à raison d'une vingtaine de professeurs de français en moyenne par collège, on peut comprendre que *L'Homme rapaillé* apparaisse aujourd'hui parmi les livres essentiels de notre patrimoine littéraire. » (« Gaston

quelque peu mystérieuse. On accepte d'emblée son existence, mais on ne précise pas ses composantes. L'analyse de la correspondance de Miron au premier chapitre nous a permis de faire la lumière sur la fondation du mythe mironien, qui s'élabore autour de la présence / absence de Miron sur la scène littéraire. Les articles parus au cours de ces mêmes années renforcent cette idée. Six de ces huit articles font allusion, directement ou indirectement, au fait que Miron est un « poète oral » : on aime relever son penchant à déclamer ses poèmes dans la rue ou alors à les réciter dans diverses soirées de poésie. Mais les auteurs de ces articles ne manquent jamais de souligner que ses poèmes ne sont pas disponibles en version imprimée. Cette présence / absence se présente comme le renversement d'un topos important du mythe du poète, celui de l'absence / présence, dont Pascal Brissette, dans son livre *Nelligan dans tous ses états*, donne un exemple éclairant. Il appelle « mort-vivance » le phénomène généré par la disparition de Nelligan. Le jeune poète est mort symboliquement : c'est la folie qui lui fournit cette porte de sortie grandiose. Lorsque Louis Dantin sonne le glas en 1902 (« Émile Nelligan est mort »), il inaugure du même souffle « un discours intarissable sur la mort et l'immortalité du poète[12] ». Un phénomène semblable se produit avec Rimbaud : c'est à partir du moment où il cesse subitement d'écrire que l'activité interprétative est lancée et que son mythe se constitue[13].

Nelligan s'absente de la scène poétique par la folie; Rimbaud, par le voyage; Miron, par le refus de publier. Mais cette absence est doublée de la présence démesurément

---

Miron à l'œuvre et à l'épreuve », dans Jean Royer [dir.], « Miron le magnifique », *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, septembre 1997, p. 209-210.)

[12] Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, p. 35.

[13] On consultera, à ce sujet, l'ouvrage de René Étiemble, *Le mythe de Rimbaud : structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1961 (1re éd. : 1952).

forte de Miron sur la place publique. Le topos est donc le même, mais l'équation de base est renversée. On a parlé du « silence » du poète; « bavardage muet » aurait été encore plus juste. Ce phénomène est remarquablement bien illustré dans un article de *La Presse* paru en 1963 :

> Sa signature apparaît, avec celle d'Olivier Marchand, sur la couverture du premier recueil publié par les Éditions de l'Hexagone, « Deux Sangs » [*sic*]. Depuis, silence. Enfin, silence, c'est beaucoup dire. Car Gaston Miron n'a pas cessé d'écrire des poèmes, de les clamer – que dis-je, de les gueuler – à tout venant : au bureau (chez Fomac), dans la rue, dans les coquetels littéraires. Une personne, et c'est un auditoire. Il lui arrive même de déclamer tout seul, pour le plaisir. Il aimerait sûrement, comme Maïakowski, réciter ses poèmes devant des foules d'ouvriers. Les ouvriers le comprendraient-ils ? On peut en douter, mais ils seraient sûrement impressionnés par sa fougue…

« Silence », écrit-on pour désigner le vide créé par son refus de rassembler ses poèmes en recueil. Un silence, ajoute-t-on, qui est immédiatement comblé par l'incessant babillage de Miron, qui choisit de performer ses poèmes, vocalement et physiquement. Il cherche le plus souvent à les partager avec un auditoire plus ou moins important, plus ou moins intime, dépendant des circonstances : « Une personne, c'est un auditoire. Il lui arrive même de déclamer tout seul. » Zumthor relevait dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale* qu'à « la communication poétique orale correspond généralement une situation d'*écoute*[14] ». Mais Miron n'a même pas besoin d'être écouté. Il vocalise tout aussi bien ses poèmes en groupe qu'en solitaire. Il a beau ne pas coucher ses vers par écrit, cela ne l'empêche en rien de s'approprier un autre espace tout aussi vaste – celui de la poésie orale – qui lui permet de substituer la feuille à la voix.

---

[14] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit*., p. 147.

D'ailleurs, Miron fait un usage admirable de sa voix. Il ne se contente pas de lire platement ses poèmes : il les porte haut et fort, avec un enthousiasme qui à lui seul parviendrait à « impressionner une foule d'ouvriers ». La « fougue » du poète constitue une caractéristique supplémentaire du personnage, sinon son principal attrait : nul besoin de le comprendre, il suffit de l'écouter pour apprécier l'essentiel de sa performance. La citation suivante, tirée d'un article de Denise Boucher intitulé « Salut Miron ! et ne dis plus que tu n'es pas poète… », vient appuyer cette remarque :

> Malgré lui et avec lui, Miron devient célèbre pendant tout ce temps [depuis sa dernière publication]. Célèbre par son rire, ses vers, ses imprécations et son verbe. Il devient presque légende. Mythe même. Et tout comme il se défend certains jours d'être poète, il vous ridiculise si vous lui parlez de sa légende. Mais il a tant parlé, donné tant de gestes à son personnage extérieur, qu'il n'y peut plus rien[15].

Dix ans auparavant, Miron tentait déjà de « balayer » sous le tapis le « mythe d'un poète appelé Miron[16] ». Mais cet effort d'humilité est désormais inutile, la machine est bel et bien en branle et le poète l'a lui-même alimentée de « son rire, [de] ses vers, [de] ses imprécations et [de] son verbe ». Encore une fois, la qualité de sa poésie est occultée par l'éclat de sa présence physique, de son « personnage extérieur ». Un seul des quatre éléments énumérés comme l'ayant rendu célèbre fait directement allusion à sa poésie, et encore : elle n'est désignée que métonymiquement par ses « vers ». Le rire, les imprécations et le verbe se rapportent plutôt à la personne du poète, à sa

---

[15] Denise Boucher, « Salut Miron ! et ne dis plus que tu n'es pas poète… », *loc. cit.*

[16] « C'est maintenant un fait accompli ici, le mythe d'un poète appelé Miron est bel et bien balayé, au grand soulagement de l'intéressé et pour le plus grand bien du climat poétique montréalais », écrivait-il dans sa lettre à Haeffely du 5 septembre 1958. Voir notre analyse de ce passage au premier chapitre de ce mémoire.

manière d'être en public. Ce n'est plus seulement à la poésie écrite que Miron fait écran par ses gestes et son impétuosité, c'est à la poésie tout court.

Ironiquement, le titre de cet article – « Salut Miron ! Et ne dis plus que tu n'es pas poète… » – fait explicitement allusion au fait que Miron est bel et bien poète. Mais il indique cependant que l'auteure, Denise Boucher, le connaît personnellement, ce qui expliquerait qu'elle insiste principalement sur les attributs de l'homme plutôt que sur ceux de sa poésie. D'abord, le reproche qu'elle lui adresse laisse entendre qu'elle connaît Miron depuis suffisamment longtemps pour l'avoir entendu nier ses activités poétiques à plusieurs reprises (« et ne dis *plus* que tu n'es pas poète… »). Ensuite, le patronyme, suivi du point d'exclamation, tire le mot « salut » du côté de l'acception familière. Voilà encore un paradoxe autour du personnage mironien : on tient à en faire un poète, mais on parle rarement de sa poésie.

Miron le magnifié

Parmi les huit articles parus avant 1970, hormis le tout premier, qui constitue une courte critique de *Deux sangs* signée de Gilles Marcotte, seul celui de Jacques Brault porte exclusivement sur les poèmes de Miron, dont il cite et commente plusieurs extraits. Même s'il s'agit d'un des articles les plus longs de cette série, l'auteur ne dit rien de leur diffusion orale par le poète, ce qui l'isole par rapport à l'ensemble des autres textes. Brault aurait-il volontairement évité de parler du personnage mironien pour mieux aborder son travail poétique ? On peut présumer qu'il privilégie en effet

une lecture immanente de l'œuvre – du moins à cette époque –, puisqu'il adopte cette même approche dans « Miron le magnifique », paru la même année, en 1966[17]. Dès le second paragraphe de son célèbre essai, Brault énonce clairement ce parti pris en précisant : « c'est au poète que j'ai affaire. […] Ce que dit, ce que pense Gaston Miron de son œuvre ne m'importe guère. […] Son œuvre a cessé de lui appartenir en propre dans la mesure où en la publiant il nous a délégué le pouvoir de nous l'incorporer et de nous réanimer en elle[18] ». Cette affirmation est représentative de l'espace qu'occupe le poète, à la fois dans son œuvre et autour de celle-ci. En plus de prétendre qu'il n'est pas poète, il gêne la lecture de sa forte présence dans le milieu littéraire (et de ce qu'elle évoque, c'est-à-dire la fougue, la véhémence). C'est sans doute pour cette raison que son commentateur exprime le désir de lire et d'analyser *du* Miron en évitant de faire référence *à* Miron. Mais l'affirmation de Brault trouve en amont une question délicate : à partir de quel moment une œuvre cesse-t-elle d'appartenir à son auteur ? Miron qui, on le sait, a passé sa vie à retravailler ses poèmes, est toujours présent dans le milieu littéraire au moment où Brault signe ce texte, et l'œuvre du poète n'est même pas encore publiée en recueil.

Toute subjective qu'elle soit, cette déclaration de Brault traduit en d'autres mots le phénomène évoqué par les autres commentateurs de ses poèmes à l'époque : d'une part, la poésie fait corps avec son créateur au point que la disparition de son « support » risque de la faire disparaître elle-même. D'autre part, on ne peut goûter

---

[17] Initialement, cet essai de Brault était le texte d'une conférence prononcée le 10 février 1966 et publiée dans *Littérature canadienne-française*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève, 1-10 », p. 141-180.

[18] Jacques Brault, « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant : essais* (nouvelle édition), Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994, p. 24.

individuellement, dans le confort de la lecture, l'objet poème (médiatisé par le livre), enfin fixé et enfin détaché de la personne de Miron. Afin de s'approprier le texte, Brault revendique l'autonomie de celui-ci et insiste sur sa rupture d'avec son auteur. Cette rupture implique la mise à mort symbolique de l'auteur, comme le proposait Roland Barthes dans son célèbre texte « La mort de l'auteur », qui paraît, justement, dans les mêmes années (en 1968). À la question « Qui parle ? » (ou, finalement, « Qui écrit ? »), Barthes répond qu'il « sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine[19] ». Brault choisit de se poser en lecteur de la poésie mironienne au sens où Barthes l'entend, se conférant le « pouvoir » de s'approprier complètement la poésie de Miron. On assiste à une désacralisation de l'auteur comme père de son œuvre. La disparition de celui-ci est compensée par la relation que le lecteur – ce « *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit[20] » – entretient avec le texte.

Pourtant, le titre qui chapeaute l'essai de Brault incite à lire le texte autrement. La formule « Miron le magnifique » consacre l'auteur plutôt que de le mettre à mort. Plus de trente ans après sa parution, Pierre Nepveu se référera à cet essai comme ayant « conservé toute sa pertinence », qualifiant Brault de « premier grand commentateur[21] » de Miron. En effet, son analyse a conservé toute sa justesse, mais ironiquement, c'est surtout son titre accrocheur qui sera retenu et récupéré par les

---

[19] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61.
[20] *Ibid*., p. 67.
[21] Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon, « Préfacer Miron. Entretien avec Pierre Nepveu », *Études françaises*, vol. 35, n°s 2-3, 1999, p. 176.

lecteurs de Miron : l'expression « Miron le magnifique » est devenue un lieu commun pour désigner l'auteur de *L'homme rapaillé*. Sans doute la popularité de ce surnom tient en partie du fait que Brault, par une allitération aussi courte qu'efficace, résume l'admiration que lui portent ses lecteurs. Cette formule sera, jusqu'à aujourd'hui, réutilisée et modulée à plusieurs reprises. Quelques exemples suffiront à illustrer le phénomène : en 1970, à l'occasion de la parution de la première édition de *L'homme rapaillé*, un article de Robert Marteau était intitulé « Miron : de plus en plus magnifique[22] ». Le 7 novembre 1983, l'émission de radio BOOK-CLUB, animée par Paul-André Bourque à « Ici Radio FM », consacre tout son temps d'antenne à l'œuvre de Miron. Le texte visant à annoncer la diffusion de cette émission s'intitulait « Miron le magnifique[23] ». La même expression sera récupérée telle quelle en 1996, comme titre à un numéro spécial destiné à commémorer la mémoire du poète décédé quelques mois plus tôt[24]. Plus récemment encore, en 2003, paraît un livre de Yannick Gasquy-Resch intitulé *Gaston Miron : le forcené magnifique*. Enfin, en novembre 2008, la critique du disque *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, sur lequel douze textes du poète sont mis en musique, portait « Miron magnifié[25] » comme titre.

La parution de l'essai de Brault – et le succès de son titre – enrichira la posture auctoriale du poète d'un trait supplémentaire. Lui qui posait à l'humilité, lui qui se

---

[22] Robert Marteau, « Miron : de plus en plus magnifique », *Esprit*, vol. 38, n°s 7-8, juillet-août 1970, p. 292-299.
[23] Ici Radio FM, semaine du 5 novembre 1983, n° 600.
[24] Jean Royer (dir.), « Miron le magnifique », *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, septembre 1997, p. 153-275.
[25] *La Presse*, 9 novembre 2008, section « Arts et spectacles », p. 2.

représentait comme un « contemporain » de Rutebeuf[26], est désormais affublé d'un surnom qui évoque l'admiration et, surtout, la grandeur : grandeur de l'œuvre, certes, mais importance, aussi, de la place que l'homme lui-même occupe dans le milieu littéraire de l'époque.

Dans son étude sur Maurice Richard, Benoît Melançon note avec justesse qu'« un nom mérite toujours qu'on s'y attache. C'est aussi vrai d'une série de surnoms[27]. » Maurice Richard, ajoute-t-il, n'a rien à envier aux « Gros Bill » (Jean Béliveau), Émile « Butch » Bouchard et autres Bernard « Boum Boum » Geoffrion de la ligue nationale de hockey. Son surnom évoque la vitesse, la technique, le « corps terrestre qui devient céleste » : le hockeyeur est devenu et restera Maurice « le Rocket » Richard. S'il est commun qu'un joueur de hockey se voit attribuer un surnom qui caractérise sa performance sportive, la pratique est moins courante dans le milieu littéraire. Par comparaison, l'utilisation d'un pseudonyme est beaucoup plus fréquente et la littérature a connu de nombreux auteurs ayant choisi de signer leurs textes d'un nom de plume. Cette pratique vise, par définition, à masquer l'identité de l'auteur : la mystification Romain Gary / Émile Ajar a volontairement été entretenue par l'auteur de *La vie devant soi* (de son vrai nom Roman Kacew) ; Boris Vian a choisi le patronyme Vernon Sullivan pour signer certains thrillers controversés qui détonnaient avec le ton des romans signés sous son vrai nom. Au Québec, l'abbé Lionel Groulx a publié son fameux roman *L'appel de la race* sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres,

---

[26] Gaston Miron, « Ma bibliothèque idéale », dans *Un long chemin : proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 2004, p. 43.
[27] Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard. Une histoire culturelle* (Nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, p. 49.

ce qui lui permettait de dissocier son rôle profane d'écrivain de son rôle sacré de prêtre[28]. Toutefois, le faux nom n'est pas exclusivement utilisé afin de garder l'anonymat : certains auteurs adoptent un nouveau patronyme afin de se distinguer de leurs pairs ou alors pour créer un certain effet sur le lectorat. C'est ce que Genette appelle « l'effet-pseudonyme » : « L'effet d'un pseudonyme n'est pas, en soi, différent de celui de n'importe quel nom, si ce n'est qu'en l'occurrence le nom peut avoir été choisi en vue de cet effet[29]. »

Le surnom, quant à lui, se distingue du pseudonyme en ce qu'il échappe à la volonté de l'auteur qui s'en voit décerner un. Aussi est-il plus risqué de se voir attribuer un surnom dépréciatif. Car s'il peut signaler l'aspect spectaculaire de l'exploit sportif, s'il peut contribuer à la sacralisation de l'écrivain (comme c'est le cas ici), il peut tout aussi bien constituer « une forme primaire de l'injure […] puisqu'il s'avère un emploi interdit du nom[30] ». Dans le cas qui nous occupe, Brault s'est inspiré à la fois du patronyme de l'homme et du « je » lyrique de ses poèmes afin de décrire Miron, comme en témoignent ces vers mironiens, encore inédits à l'époque, placés en exergue à son essai :

Belle folie crinière au vent
je m'abandonne à toi sur les chemins
avec les yeux magiques du hibou
et j'ai des doigts agiles d'écureuil
parmi les fous fins fils d'Ariane
parce que moi le noir
– moi le forcené

---

[28] À ce propos, voir Marie-Pierre Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac, 2003.
[29] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 49.
[30] Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque. L'*invectif *chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008, p. 137.

magnifique[31]

Pour composer son titre, Brault s'est donc chargé de substituer le « moi » par le nom du poète, évitant au passage d'en faire un sombre fou : Miron est devenu tout simplement magnifique. S'il s'agit d'un « emploi interdit » de son nom, force est d'admettre que Miron a trouvé en Brault un admirateur bien plus qu'un détracteur. Son surnom, en effet, est loin d'être dénigrant. On peut facilement imaginer les répercussions qu'aurait eues un essai intitulé, moins favorablement, « Miron le forcené » ou encore « Miron le noir ». L'adjectif « magnifique », du latin *magnificus*, signifie « qui fait de grandes choses ». Il est synonyme de grandeur et d'éclat. D'ailleurs, le début de ce texte, qui s'ouvre sur une question éminemment rhétorique, vient appuyer ce que Brault annonce en grande pompe avec son titre : « Qui parmi nous ne connaît pas Gaston Miron ? » D'emblée, cette assertion déguisée défie l'auditoire de ne point connaître « [c]et homme répandu comme une légende ». Brault dépeint Miron de façon quasi monumentale. Telle une statue, le poète est posé sur un piédestal : il est admirable et connu de tout un chacun. Si, comme le laisse croire la suite du texte, il souhaite dissocier le poète de ses poèmes, le titre et l'incipit vont dans une direction tout autre. La démarche de Brault peut sembler contradictoire ; pourtant, c'est précisément en consacrant Miron qu'il parvient à ses fins. Statufier Miron, en faire une légende, n'est-ce pas aussi fixer son personnage, l'immobiliser et le faire taire ? La manœuvre, peut-être inconsciente, est efficace : le poète, qui « surtout […] parle, […] gesticule, […] [et] se disperse aux quatre vents de la

[31] Il s'agit d'une première version du poème « Foyer naturel » qu'on retrouvera publié dans le cycle « J'avance en poésie » de la première version de *L'homme rapaillé*, ainsi que dans les éditions subséquentes. Le poème a subi quelques modifications entre-temps et s'y lit comme suit : « Ma belle folie crinière au vent / je m'abandonne à toi sur les chemins / avec les yeux magiques du hibou / parmi les fous fins fils du mal monde / parce que moi le noir / moi le forcené / magnifique ».

camaraderie » est désormais coi devant son propre texte, laissant ainsi le champ libre à ses lecteurs.

Le commentaire de Jacques Brault sur les poèmes proprement dits constitue l'essentiel de son texte, soit une trentaine de pages sur un total de trente-trois. Toutefois, la structure de « Miron le magnifique » est circulaire : le personnage mironien refait surface dans les toutes dernières pages du texte. Car si l'expression « Miron le magnifique » décrit avant tout le poète, elle désigne également l'homme, « balançant son corps et pagayant des bras pour accompagner son discours poétique[32] ». Brault a beau s'attacher aux mots, ces derniers semblent inévitablement mener à celui qui les a écrits et « accompagnés » de toute sa prestance physique.

Miron lecteur, Miron scripteur

La voix et le corps de Gaston Miron constituent donc un tremplin pour le poème. Aussi a-t-on souvent dit de lui qu'il était un poète de l'oralité. Mais cela ne l'empêche en rien d'écrire et surtout, de réécrire constamment ses poèmes. Ce processus d'écriture, tel qu'en témoignent ses publications dans les revues avant 1970 (ainsi qu'après 1970, dans les nombreuses rééditions de *L'homme rapaillé*), est le travail d'un véritable ouvrier des lettres, plutôt que celui d'un poète frappé par la grâce des Muses, écrivant tout d'une traite le message des dieux. Plusieurs poèmes qui paraîtront en 1970 dans *L'homme rapaillé* ont déjà été publiés avant la parution de ce recueil sous différentes formes et avec différents titres. C'est le cas, par exemple, du

[32] Jacques Brault, « Miron le magnifique », *op. cit.*, p. 54.

poème « L'homme fini ou le procès verbal », paru dans *Amérique française*[33] en 1955. Il sera profondément remanié et retrouvera un second souffle en 1970 sous le titre « Fait divers ». Les lecteurs de Miron ont aussi vu la célèbre « Marche à l'amour » prendre forme au fil des années 1960 : un extrait du poème paraîtra pour la première fois en 1957 dans le journal *Le Devoir*[34] sous le titre « Merci pour toute la joie ». En 1962, « La marche à l'amour » sera publiée dans *Le Nouveau Journal*[35] avant de refaire surface dans l'essai de Brault, « Miron le magnifique », augmentée d'une quinzaine de vers. La version qui se trouve dans la première édition de *L'homme rapaillé* compte, quant à elle, une strophe jusqu'alors inédite (l'avant-dernière). On a également pu relire ce poème, sous une forme ou une autre, en 1964, dans l'ouvrage de Guy Robert, *Littératures du Québec*[36] ou encore dans l'*Histoire de la littérature française du Québec*[37] de Pierre de Grandpré, parue en 1969.

Miron retravaille donc ses poèmes. Fait plus intéressant encore : il les fait relire et les republie en cours de route. Prenons par exemple le poème « Des pays et des vents », qu'il joint à sa lettre envoyée à Haeffely le 13 février 1958 afin que ce dernier puisse le publier dans un numéro de la revue *Périscope*. Ce poème avait déjà paru dans *Le Devoir*[38] trois ans plus tôt, mais voilà que Miron le fait parvenir à son ami en tant que « version définitive ». Il ajoute, fidèle à lui-même, que « c'est le seul poème à proprement parler [qu'il ait] écrit dans [sa] vie » et qu'il s'agit « aussi [du] dernier »,

---

[33] *Amérique française*, vol. 13, n° 2, p. 221-222.
[34] *Le Devoir*, vol. XLVIII, n° 187, 10 août 1957, p. 11.
[35] *Le Nouveau Journal*, 1re année, n° 188, 14 avril, section « Arts et lettres », p. 3.
[36] Guy Robert (dir.), *Littérature du Québec*, tome I, « Témoignages de 17 poètes », Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 117-122.
[37] Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome III, (de 1945 à nos jours), « la Poésie », Montréal, Beauchemin, 1969, p. 189-202.
[38] *Le Devoir*, vol. XLVI, n° 260, 15 novembre 1955, p. 22.

ayant tant de peine à écrire des poèmes et éprouvant « même de la difficulté à écrire en français tout court[39] ». Moins de deux semaines plus tard, Miron renvoie le même poème à son correspondant, dont il a changé les trois premiers vers qui, selon lui, ressemblaient trop à ceux d'un autre poète français dont il ne mentionne pas l'identité. Puis, à la toute fin de la lettre, Miron semble avoir un doute : « Enfin, si tu n'aimes pas ces trois vers du début et de la fin, tu n'as qu'à les supprimer en entier. Oui, en y réfléchissant, ça vaut mieux[40]. » Dans la lettre suivante, Miron admet que de toute façon, il existe « peut-être cent versions » de ce poème et qu'il ne sait « laquelle est authentique et laquelle ne l'est pas[41] ». « Des pays et des vents » paraîtra finalement dans le *Périscope* la même année, avant de paraître à nouveau sous le titre « Tristesse, ô ma pitié, mon pays » cinq ans plus tard dans la revue *Liberté*[42]. Il sera ensuite repris en 1966 dans l'anthologie d'Alain Bosquet, *Poésie du Québec*, avec un second « nouveau titre », « Héritage de la tristesse »… avant de refaire surface avec son titre précédent dans un numéro spécial des *Lettres françaises*[43] l'année suivante, pour enfin revenir à « Héritage de la tristesse » dans l'ouvrage de Pierre de Grandpré en 1969, titre qui sera conservé pour la publication de *L'homme rapaillé*.

Le poète n'est pas ici un canal, une simple caisse de résonance, mais l'auteur d'un travail, d'un labeur. Maulpoix note que le travail de l'écriture – une écriture difficile,

---

[39] Lettre du 13 février 1958, dans Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 72.
[40] Lettre du 25 février 1958, *ibid*., p. 77.
[41] Lettre du 24 mars 1958, *ibid*., p. 79.
[42] *Liberté*, n° 27, mai-juin 1963, p. 210.
[43] « Écrivains du Canada », numéro spécial des *Lettres françaises*, décembre 1966-janvier 1967, p. 226-230.

toujours « en souffrance[44] » – est l'apanage de l'artisan des lettres, non du poète inspiré. On en a avec Miron un exemple flagrant : l'ouvrier revient cent fois sur le métier et n'est pas même certain de posséder les critères en vertu desquels l'œuvre pourrait être jugée bonne. On est aux antipodes de la conception du « chef-d'œuvre » inspiré d'en haut. On a vu dans l'analyse de quelques-unes des lettres de sa correspondance le discours idéalisant que tient le poète non seulement à l'égard de ses ancêtres défricheurs de montagnes, mais aussi au sujet des ouvriers. Miron n'en sera lui-même jamais un, mais du moins peut-il espérer devenir un « ouvrier des lettres », dont le matériau principal est la langue.

Gaston Miron n'écrit peut-être pas ses poèmes d'un seul jet, mais comment donc se présente-t-il lorsqu'il a, justement, à réciter son poème d'un trait ? On a beaucoup parlé du personnage mironien qui déclame ses poèmes au coin des rues. Comme le remarque Zumthor, « [d]ans nos villes, pendant des siècles, la rue fut le lieu favori des récitants de poésie, des chansonniers, des satiristes. […] La rue : non pas fortuitement ni toujours faute de trouver un toit, mais en vertu d'un dessein intégré à une forme d'art[45]. » Pour l'ouvrier des lettres qui cherche à « rester "poète oral" indéfiniment », la rue est sans doute le meilleur endroit pour se produire : elle offre un cadre informel, un auditoire bigarré composé d'amis, de collaborateurs, d'ouvriers et d'inconnus. Quelle est donc la posture de Miron lorsqu'il est amené à réciter ses textes dans des soirées de poésie qui elles, offrent un cadre plus structuré que les parcs et les squares ?

---

[44] Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 124-125.
[45] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 154.

Miron sur la place publique avec les siens : la Nuit de la poésie de 1970

« Que la vie et la poésie soient la même sacrée affaire sacrée ! Que la lettre soit dans l'esprit et l'esprit dans la lettre ! Que la poésie soit ici et là, que tout le monde soit poète ! » lançait fébrilement Raôul Duguay dans son numéro d'ouverture à la Nuit de la poésie du 27 mars 1970. Voilà qui témoigne bien de l'effervescence dont est imprégnée l'une des nuits blanches les plus célèbres de la poésie québécoise, nuit au cours de laquelle plusieurs poètes et interprètes se sont réunis au théâtre Gesù à Montréal afin d'offrir à un auditoire enthousiaste une soirée de performances poétiques.

La Nuit de la poésie a une genèse particulière. Comme le soulignent Michel Houle et Alain Julien, « [o]n ne s'est donc pas contenté de filmer un événement artistique, on le provoqua en le finançant[46] ». En effet, c'est le réalisateur Jean-Claude Labrecque qui est à l'origine de cet événement. Cette idée lui vient après avoir assisté à une série de soirées de poésie organisée en mars 1968 à la Bibliothèque nationale et destinée à célébrer la poésie québécoise. Labrecque rappelle en entrevue qu'il avait trouvé cet événement « étonnant et fascinant », tout en regrettant qu'il n'ait pas été filmé : « Je me suis dit : "C'est malheureux, je trouve que le cinéma devrait être là. […] J'aimerais […] refaire cet événement-là et tourner, dans l'esprit d'archives[47]". » C'est l'Office national du film qui commandite cette soirée et qui permet à Jean-Claude Labrecque et à Jean-Pierre Masse de réaliser un documentaire encore très connu

[46] Michel Houle et Alain Julien, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, p. 198.
[47] Jean-Claude Labrecque, en entrevue dans *Archives de l'âme*, réalisation de Luc Cyr et Carl Leblanc, Montréal, Ad hoc films, 2001, 53 minutes.

aujourd'hui dans le milieu de la littérature québécoise : *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*[48].

Miron et la Nuit de la poésie, prise 1

C'est donc ce document audiovisuel qui nous permettra d'analyser la performance que Gaston Miron donne lors de cette soirée. Avant d'entrer dans cette analyse, il convient toutefois de faire un peu de lumière sur la nature de ce document. Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, définit la performance comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteurs, destinataire(s), circonstances […] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables[49]. » Le documentaire de Labrecque et Masse présente une série de performances médiatisées : une fois captées et enregistrées par la caméra, celles-ci perdent leur caractère essentiellement circonstanciel ; le visionnement de l'enregistrement est réitérable et l'événement, toujours identique à lui-même. Pourtant, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* semble à priori refléter assez fidèlement le cours de la soirée. En effet, le montage du film est assez sobre : hormis quelques interviews avec certains poètes tournées au cours de cette même soirée et quelques images captées sur le vif à l'entrée de la salle ou en coulisses, on y trouve une série de performances qui paraissent suivre l'ordre du déroulement de la soirée. Les coupes effectuées au montage semblent toucher plus spécifiquement les périodes de transition entre chaque participant.

---

[48] *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, réalisation de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, Montréal, Office national du film du Canda, 1970, 112 minutes.
[49] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 32.

De plus, Labrecque et Masse ont choisi de capter et de conserver divers bruits[50] qui aident à recréer l'atmosphère qui régnait au Gesù ce soir-là et leur documentaire reproduit en partie le phénomène de communication entre locuteur et auditeurs. On entend, par exemple, la foule rire, applaudir et réagir à certains propos tenus par les poètes ; on entend Claude Gauvreau demander « un peu de lumière » pour lire son dernier poème ; on voit Paul Chamberland qui, après sa performance, quitte la scène côté cour avant de revenir sur ses pas et de sortir côté jardin. On aperçoit également la foule s'agiter lorsque Georges Dor, aidé de quelques amis, lance des exemplaires de son ou de ses recueils parmi l'auditoire, et on a aussi enregistré – et conservé – le long désordre entourant la présentation de Claude Péloquin, qui finit par s'asseoir dos aux spectateurs avant de reprendre à plusieurs reprises le début d'un poème qui fleure bon l'improvisation.

Mais les informations que fournit le documentaire sur l'événement (la Nuit de la poésie du 27 mars 1970) sont certes limitées pour diverses raisons. Il n'offre par exemple qu'un montage composé d'une série de séquences sélectionnées et organisées selon les vues des réalisateurs, ce qui limite forcément notre perception de l'espace et notre proximité avec l'auditoire : Labrecque et Masse choisissent, non sans surprise, de braquer leurs caméras sur les locuteurs plutôt que sur la foule. Bien que cette dernière se fasse parfois entendre, sa contribution à la perception des

[50] La notion de bruit est entendue au sens que Zumthor prête à ce mot : « bruits acoustiques ou fragments de discours inutiles, tenant à la nature de toute communication orale et brouillant la perspective sémantique ; mais d'autre bruits aussi, spécifiques : mauvaise distribution des lieux, présence trop pesante du décor, accompagnement instrumental indiscret ou, sur un plan différent, effets de censure, autoritaire ou spontanée […] ». (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 156.)

performances présentées demeure très partielle. De plus, les odeurs ou encore la température ambiante nous échappent. Fait plus important encore : ce document (d'une durée de 112 minutes) ne présente qu'une fraction de l'événement, qui devait durer toute la nuit[51]. Sur la soixantaine de poètes venus au Gesù réciter leurs textes ce soir-là, seuls vingt-cinq d'entre eux « survivront » au montage du réalisateur, sans compter les coupures faites à même les performances qui sont présentées dans le documentaire.

Il aurait était étonnant que Miron eût été exclu du montage final ; aussi l'entend-on réciter, dans le premier tiers du documentaire, ses poèmes pendant plus de cinq minutes. Mais un dernier détail – et non le moindre – reste pourtant à discuter. Il s'agit de l'authenticité de cette performance : ce que l'on peut voir aujourd'hui dans le documentaire de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse n'est pas la séquence d'origine, filmée le soir de la Nuit de la poésie. Certes, c'est bien Miron qu'on voit récitant ses poèmes. Pourtant, les plus perspicaces remarqueront un anachronisme qui permet de douter du moment de l'enregistrement de cette performance : l'événement, qui a été tenu le 27 mars 1970, devance chronologiquement la parution de la première édition de *L'homme rapaillé*, qui ne paraît que le 14 avril suivant. Pourtant, dans le documentaire de Labrecque et Masse, c'est bien ce livre que Miron a entre les mains au moment de sa prestation !

[51] Sur l'invitation à la Nuit de la poésie, les organisateurs invitent le public de « 20 h à l'aube ». On retrouvera une reproduction numérisée de cette invitation sur le site de Bibliothèque et Archives Canada, « Écrivains et écrivaines du Canada – Jacques Brault : Galerie des manuscrits » (en ligne : http://www.collectionscanada.gc.ca/writers/027005-7321-f.html [page consultée le 7 mai 2009]).

Certains commentateurs de l'œuvre mironienne avaient déjà remarqué cette anomalie. La question de l'authenticité de la performance de Miron n'est cependant pas abondamment commentée. Un document en particulier fournit quelques informations essentielles sur cette mystérieuse séquence. Il s'agit d'un documentaire réalisé par Luc Cyr et Carl Leblanc, intitulé *Archives de l'âme*[52]. Ce film, produit en 2001 à l'occasion du trentième anniversaire de la Nuit de la poésie, porte sur la production et la réalisation du documentaire de Labrecque et Masse. En plus de comporter de nombreuses interviews avec les participants (les performeurs, l'équipe technique et certains membres de l'auditoire), on y retrouve des images inédites enregistrées lors de cette nuit blanche… dont une partie de la performance que Miron a donnée ce soir-là. Elles permettent de confirmer, sans l'ombre d'un doute, que sa prestation a bel et bien été réenregistrée[53]. Le poète, dans la nuit du 27 mars 1970, lit ses poèmes sur des feuilles de papier, qu'il avait déposées sur un lutrin à sa gauche (d'ailleurs, il ne *lit* pas réellement ses textes, il les récite plutôt de mémoire, de manière sensiblement plus énergique que lors du réenregistrement).

Selon le témoignage de Jean-Claude Labrecque fourni dans *Archives de l'âme*, cette partie de *La nuit de la poésie 27 mars 1970* a été réenregistrée pour cause de problèmes techniques. Lors de la prestation de Miron, un fil de son a

---

[52] *Archives de l'âme*, réalisation de Luc Cyr et Carl Leblanc, *op. cit*.

[53] D'après le souvenir qu'en garde Jean-Claude Labrecque, cette séquence aurait été réenregistrée environ deux mois après la Nuit de la poésie, dans les studios de l'Office national du film, ce qui, chronologiquement, est vraisemblable : le documentaire a été projeté pour la première fois l'automne suivant, au cinéma Verdi, rue Saint-Laurent, avant de repasser à la télévision quelque deux ans plus tard. Nous tenons cette information de Jean-Claude Labrecque (message électronique transmis le 5 mai 2009).

vraisemblablement été débranché[54]. Jean-Claude Labrecque se remémore l'incident : « À un moment […], dans mes écouteurs, j'ai perdu Miron. Alors : branle-bas de combat[55]. » Sur les trois poèmes que Miron a lus ce soir-là[56], un seul a été capté dans son intégralité : « Recours didactique ».

Labrecque et Masse auraient pu choisir de garder cette séquence et de l'intégrer avec les autres à leur documentaire. Mais la « durée » (le temps où le poète est en scène) de la prestation de Miron joue un rôle. En effet, la lecture de « Recours didactique » constitue une séquence qui, seule, ne dure qu'à peine plus de deux minutes[57]. Les réalisateurs prennent plutôt le parti de réenregistrer cette prestation qui, elle, sera deux fois plus longue en durée, soit cinq minutes et trente secondes. Dans la perspective initiale de Labrecque et de Masse, la question de l'*authenticité* de cette séquence est moins importante, apparemment, que celle de la *durée*. Le poète – l'un des plus importants de cette soirée – mérite plus de deux minutes dans un documentaire où le moindre performeur occupe l'attention des téléspectateurs pendant cinq ou six minutes.

---

[54] Jean-Claude Labrecque, en entrevue dans *Archives de l'âme*, *op. cit*. Il nous a confirmé cette information dans un échange par messagerie électronique : « [L]ors du tournage de la performance de Gaston Miron, un petit comique spectateur a arraché le fil de la prise de son pendant que Miron disait ses poèmes. » (Message électronique transmis le 5 mai 2009.)

[55] Jean-Claude Labrecque, en entrevue dans *Archives de l'âme*, *op.cit*.

[56] Il s'agit de « L'ombre de l'ombre », « Recours didactique » et « Monologues de l'aliénation délirante ». Il est à noter que le documentaire de Labrecque ne présente que les deux derniers poèmes. Il n'est toutefois pas impossible que Miron ait également lu « L'ombre de l'ombre » lors du réenregistrement et que sa lecture, à l'instar de celles des autres performeurs, ait été raccourcie au montage final.

[57] D'après ce qu'on peut voir dans le documentaire *Archives de l'âme*, cette lecture aurait duré environ deux minutes et quinze secondes. Dans le documentaire de Labrecque, elle dure deux minutes et vingt-cinq secondes.

Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ne dévoilent pas d'emblée cette « supercherie ». Leur documentaire est conçu de manière à donner minimalement l'illusion d'un enchaînement. Miron n'a pas été mis à la fin du film, par exemple, mais bien dans le premier tiers. Un mouvement de caméra remplace l'entrée en scène du poète et masque partiellement le fait que Miron est déjà sur scène au début de l'enregistrement de cette séquence. Son nom est annoncé à ce moment par une voix d'homme, à l'instar des autres participants. De plus, on note que des applaudissements se font entendre à la fin de sa performance.

Malgré ces quelques arrangements, il est vrai que le silence de l'auditoire, au moment de la lecture de Miron, est un peu étonnant. Il n'y a pas un son dans la salle, aucune réaction du public entre les deux poèmes que lit le poète. Cette absence de réaction (on aurait pu, par exemple, intégrer des applaudissements entre la lecture du premier et du deuxième poème[58]) et le fait que Miron tient dans ses mains *L'homme rapaillé* signalent sans doute que Labrecque et Masse n'ont pas non plus voulu « cacher » le fait[59]. Mais il n'en reste pas moins que, pour les nombreux auditeurs non avertis qui, après 1970, n'auront accès à l'événement que par le biais de son documentaire, cette Nuit de la poésie (l'événement lui-même) tendra à se confondre avec l'« œuvre documentaire » : le film tourné par Labrecque et Masse, encore facilement disponible aujourd'hui, s'est imposé comme une réalité en soi.

---

[58] Jean-Pierre Masse souligne toutefois que les applaudissements qui suivent la lecture de Miron dans le documentaire sont un enregistrement sonore d'applaudissements captés à la Nuit de la poésie le soir du 27 mars 1970. (Cette information est tirée d'une conversation téléphonique avec Jean-Pierre Masse, le 14 mai 2009.)

[59] Jean-Claude Labrecque spécifie : « nous avons volontairement mis dans ses mains *L'Homme rapaillé* pour bien montrer que nous n'étions pas dans l'événement pour cette partie du film. » (Jean-Claude Labrecque, message électronique transmis le 5 mai 2009 et reproduit avec l'autorisation de son auteur.)

C'est pour ces raisons que nous sommes autorisés à appréhender la prestation de Miron comme « quasi authentique », l'adverbe signalant moins ici un manque, une perte d'authenticité, que le caractère secondaire de cette question d'authenticité. Non seulement la séquence « apocryphe » montre bien Miron en action ; il s'agit bel et bien de sa voix, de ses textes et de sa posture physique[60], mais le documentaire a fini par imposer *contre* la réalité historique une réalité d'ordre médiatique (cinématographique). La Nuit de la poésie elle-même était certes un événement d'une grande ampleur, mais le documentaire – qui, on le rappelle, n'est pas né de cet événement, mais est plutôt au point de départ de celui-ci – est d'une plus grande importance encore (suffisamment important, par exemple, pour souligner le trentième anniversaire de sa production). C'est le Miron qu'on voit et entend dans celui-ci dont les téléspectateurs se souviennent, et non pas celui qu'on aperçoit sur des images qui « dormaient depuis des décennies dans les archives de l'Office national du film[61] ». Or cette réalité, l'œuvre cinématographique de Labrecque et de Masse, qui montre et dissimule par divers moyens l'inadéquation au réel historique de la séquence présentée, contient une performance de Miron qui mérite d'être analysée en regard des autres performances qui s'y donnent à voir.

---

[60] C'est ce que relève, entre autres, André Gervais : « la performance de Miron dans ce film tourné en direct telle nuit dans tel lieu n'est donc pas, en ce sens, authentique. Sur un autre plan, elle est évidemment authentique : c'est bien lui, c'est bien sa voix, ce sont bien ses textes. » (André Gervais, message électronique transmis le 4 mai 2009 et reproduit avec l'autorisation de son auteur.) D'ailleurs, la performance de Miron lors de la Nuit de la poésie est relativement semblable à la prestation (sans public) qu'il réenregistre quelques semaines plus tard : il porte les mêmes vêtements, adopte la même posture physique et le même timbre de voix, il lit les mêmes poèmes.

[61] *Archives de l'âme* (narration), *op. cit*.

Miron et *La Nuit de la poésie*, prise 2

L'ensemble des participants à la Nuit de la poésie est assez varié. L'événement regroupe bien entendu des poètes, mais aussi des chansonniers, des musiciens et des interprètes de tous âges. De plus, certains des participants, qui récitent leurs poèmes pour l'occasion sont ou seront également connus pour leur contribution à d'autres genres littéraires : Gauvreau et Garneau pour le théâtre ou encore Brossard et Paradis pour l'essai et le roman. Quant aux performances, elles sont tout aussi hétérogènes. Michèle Lalonde, Michelle Rossignol et Michel Garneau joignent leurs voix pour un poème récité en trio ; Odette Gagnon, accompagnée à la guitare, récite théâtralement son poème ; Denis Vanier, volontairement contestataire, rend un texte provocateur avec une diction qui laisse à désirer, alors que Gatien Lapointe offre une performance sobre et traditionnelle.

Cette hétérogénéité incite à s'interroger sur les traits propres à la prestation de Gaston Miron. Quelle est son attitude physique, son air, son habillement ? Quel type de poème choisit-il de donner en lecture ? Ces poèmes, en quoi se distinguent-ils de ceux retenus pas des poètes comme Raôul Duguay ou Claude Gauvreau pour leur propre lecture ? Raôul Duguay est un poète de la jeune génération, dont l'attitude ludique est aux antipodes du lyrisme attendu. Quant à Claude Gauvreau, dont la réputation n'est plus à faire dans le milieu littéraire, il assume pompeusement sa parole poétique.

Les poètes et les prestations de la Nuit de la poésie sont diversifiés, et il en va de même de la vêture des participants. Les poètes de la jeune génération sont ceux qui

manifestent le plus de frivolité dans leurs choix : Nicole Brossard, Denis Vanier ou encore Paul Chamberland montent sur scène vêtus de cuir et de lycra, optent pour des couleurs vives et agrémentent leur habillement d'accessoires insolites. Dans ce domaine, Raôul Duguay est sans doute le plus excentrique. Son costume de scène, pour sa prestation d'ouverture, se compose d'une chemise blanche à pois verts, de bermudas gris à rayures jaunes, de bretelles, de macarons et d'un bonnet de nuit à pompon. Sa tenue à elle seule témoigne de sa conception de la parole poétique : elle est criarde, burlesque, iconoclaste. Duguay s'inscrit d'emblée dans le registre de la parodie et sa performance se trouve à mi-chemin entre poésie, théâtre et sketch humoristique. Du point de vue strictement vestimentaire, Miron est aux antipodes d'une telle frivolité. Il porte, sous un chandail de laine de couleur sombre, chemise et cravate. Son habillement, sans être particulièrement austère, est discret et sérieux.

Pourtant, Miron n'est pas un personnage reconnu pour son austérité. Comme en témoignent les articles de journaux publiés à l'époque, il fait généralement montre de dynamisme et de camaraderie. Ce côté de sa personnalité est d'ailleurs représenté dans le documentaire de Labrecque et Masse : au début du film, on l'aperçoit qui se mêle à la foule qui se trouve au théâtre Gesù, apostrophant et taquinant ici et là des spectateurs et collaborateurs. Mais Miron a une conception élevée de la parole poétique et elle se manifeste d'abord par le fait qu'il ne cherche pas à « accessoiriser » sa performance par une tenue tape-à-l'œil. Sa posture physique et son expression en témoignent également. Il se tient debout et droit, il adopte un air sérieux et posé. Il récite ses poèmes en relevant souvent la tête et en fixant l'horizon,

ce qui donne un air vaguement romantique à sa prestation. Le poète est filmé de face, dans un cadrage étroit, et l'arrière-plan est complètement noir ; lui seul est éclairé par un unique projecteur[62]. À l'opposé, Duguay est filmé dans un cadre plus large qui permet de capter les bruits environnants[63]. Miron, déjà largement connu à l'époque, se présente seul et choisit de mettre le texte et la voix au cœur de sa performance.

Cette voix est un élément particulièrement important de la performance de Miron. Zumthor rappelle que « la voix est une *chose* : on en décrit les qualités matérielles, le ton, le timbre, l'ampleur, la hauteur, le registre… et à chacune d'elles la coutume attache une valeur symbolique[64] ». Miron a du coffre, sa voix est forte et bien posée, elle donne à ses poèmes d'une impressionnante portée (contrairement, par exemple, à celles de Nicole Brossard ou de Raymond Lévesque, qui rendent leurs textes avec très peu de conviction). Il déclame deux textes issus du cycle poétique de *La vie agonique* : « Recours didactique », suivi d'un extrait des « Monologues de l'aliénation délirante ». Ces textes sont composés de vers libres, mais leur rythme est régulier, et cette régularité est accentuée par une diction appuyée, soignée, marquant la dernière syllabe du vers et rappelant de ce fait l'attachement du poète à certaines contraintes héritées de la tradition.

---

[62] Notons au passage que, contrairement à ce qu'on peut voir dans le documentaire de Labrecque et Masse, Miron, lors de la performance qu'il donne le soir de la Nuit de la poésie, regarde les spectateurs et son regard est plutôt mobile. Il s'agit là de ce qui distingue principalement la performance « authentique » de Miron de sa prestation réenregistrée : la première est énergique, alors que la seconde est sensiblement plus statique. Quant aux détails concernant l'éclairage et le cadrage, nous sommes consciente qu'ils ont été ajustés en fonction du fait que la performance de Miron est enregistrée en studio.

[63] Il est à noter que Duguay, qui est accompagné du groupe musical dont il fait partie à l'époque, l'Infonie, n'est pas seul sur la scène, alors que Miron et Gauvreau le sont.

[64] Paul Zumthor, *ibid*., p. 11.

Comme en témoignent les articles de journaux parus entre 1953 et 1970, le poète avait déjà acquis, à cette époque, un caractère quasi légendaire : le Miron de la Nuit de la poésie, c'est aussi Miron le magnifique. C'est avec tout le poids de cette réputation qu'il monte sur scène en 1970 pour lire ses poèmes. Pourtant, le poète n'en demeure pas moins accessible. S'il a une conception élevée de la poésie et si sa performance est empreinte d'une certaine austérité, elle ne constitue en rien un obstacle à la proximité qu'il entretient avec son auditoire. Ici, la comparaison avec la performance de Claude Gauvreau est éclairante. Comme le Miron du documentaire, ce dernier est loin du registre parodique, mais son idée de la parole poétique va bien au-delà d'un simple attachement à la tradition. Elle est pure et intouchable, elle sublime toute fonction communicative. Aussi, n'importe-t-il guère au poète que ses textes en exploréen soient à peu près incompréhensibles pour le public : Gauvreau cherche à s'élever au-dessus de telles considérations.

Du point de vue visuel, la performance de ce dernier présente plusieurs similitudes avec celle de Miron. D'abord, il se présente sur scène avec le même sérieux, préférant la sobriété d'une tenue costume-cravate à l'excentricité des chemises à pois et autres flamboyantes souquenilles à collerette (Paul Chamberland). Il est seul, éclairé d'un seul projecteur. Les réalisateurs Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ont cependant choisi une perspective un peu différente pour le cadrage : Gauvreau est filmé tour à tour de près et de loin. Le téléspectateur est donc en mesure de voir l'ensemble de la scène et de capter les réactions du public. L'alternance de ces prises de vue est utile, puisque Gauvreau, contrairement à Miron, s'adresse à son auditoire

entre chacun de ses poèmes. Il présente ses textes, précise à quel moment ils ont été écrits et de quel recueil ils sont issus. Parfois, il va même jusqu'à les commenter : c'est le cas avec les *Poèmes de détention*, desquels se dégage, à son avis, « une certaine saveur douloureuse qui est propre à démentir le mythe qu'on voudrait populariser du scandale amusant ». Cette description est laborieuse et plutôt absconse, mais Gauvreau ne se préoccupe pas d'en expliquer le sens : il préfère l'hermétisme au didactisme. D'ailleurs, même s'il est l'un des seuls participants à introduire chacun de ses poèmes, il ne cherche pas à interagir réellement avec la foule. Celle-ci, qui manifeste pourtant un certain enthousiasme pour la prestation de Gauvreau, laisse en apparence le poète presque imperturbable jusqu'à la toute fin de sa présentation. Il récite avec force et minutie chacun de ses poèmes, qu'il rend avec une grande adresse. Il ne manque pas cependant de s'enorgueillir des applaudissements nourris qui suivent la lecture de son dernier poème qui, entièrement composé en exploréen, constitue le point culminant de sa présentation : il quitte la scène rapidement, avant de revenir saluer la foule qu'il incite à s'enflammer davantage en scandant un triomphal : « Vive le Québec, vive la création, vive l'universel ! »

« Vive le Québec », « vive la création » : voilà deux exclamations qui n'étonneront personne dans le cadre d'une nuit de poésie où l'on célèbre les créateurs québécois. L'appel à l'universel, quant à lui, est éloquent en regard du dessein de Gauvreau, qui dit aspirer à une consécration internationale de son œuvre. En ouverture du documentaire de Labrecque, alors qu'on peut visionner des entrevues avec certains

poètes de la soirée[65], on entend Gauvreau affirmer qu'il « espère être d'abord le plus grand poète local, ensuite le plus grand poète de l'Amérique du Nord, ensuite le plus grand poète du monde, et enfin, le plus grand poète de tous les temps ». Voilà un plan ambitieux qui, au moins, a le mérite d'être clair.

Bien que Claude Gauvreau soit de la même génération de poètes que Gaston Miron et que leurs performances respectives soient comparables à certains égards (surtout du point de vue de leur apparence et de leur posture physique), elles sont tout à fait contraires en matière de contenu et d'attitude. Le sérieux de Gauvreau dénote une arrogance à l'image de ses ambitions ; celui de Miron témoigne d'un désir de recueillement et d'un esprit de fraternité. Gauvreau livre à ses auditeurs une poésie quasi impénétrable et ne se soucie guère d'en faire un objet accessible ; Miron utilise au contraire ses vers pour se lier aux siens. Le choix des poèmes qu'il récite à la Nuit de la poésie n'est pas innocent : « Recours didactique » évoque déjà par son titre un désir de s'adresser à l'auditoire dans un langage accessible à tous. Le poème est un moyen d'entrer en communication avec l'Autre :

Mes camarades au long cours de ma jeunesse
si je fus le haut-lieu de mon poème, maintenant
je suis sur la place publique avec les miens
et mon poème a pris le mors obscur de nos combats

Le « je » de ce poème déclamé en ouverture de sa prestation fait appel à l'unité et à la solidarité, et son intervention poétique est politiquement significative, elle est un

[65] Il semblerait que l'entrevue avec Claude Gauvreau suive de peu sa performance sur la scène, plutôt que de la précéder. Nous tenons cette information d'André Gervais (message électronique transmis le 15 mai 2009). Voir aussi le documentaire de Cyr et Leblanc, *Archives de l'âme*, *op. cit*.

appel au public, aux « siens ». Il y a un caractère sacrificiel dans cette prise de parole poétique. La troisième strophe renforce cette perception :

Or je vois nos êtres en détresse dans le siècle
je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous

Le sujet du poème est une sorte de poète-Christ qui accepte de souffrir pour autrui. Il y a dans ce poème un champ lexical de la menace (« détresse », « danger », « péril », « confusion »), doublé d'un second, qui se rapporte au désir de révolte (« combats », « tourbillon des abattis de nos colères », « lutte »). Mais cette révolte n'est pas synonyme d'anarchie ni de violence. Le poète « monte la garde du monde », mais il est un patient vigile : ses actions elles-mêmes sont plutôt limitées : le « je » est (« sur la place publique »), voit (l'« infériorité » des siens), a mal (pour chacun d'entre eux), entend (« la bête et les tourbillons des abattis de [leur] colère »), aime (« toi mon amour »). Finalement, à la cinquième strophe, il lutte, puis il cesse de chanter, avance péniblement (« pousse la pierre de [son] corps »), avant de retourner sur cette fameuse place publique, qui constitue le point névralgique de son existence.

Le « je » lyrique n'agit pas lui-même en héros. Il est avant tout un homme, un camarade et un amant. C'est sa poésie (ou plus précisément : son poème), ainsi que l'esprit de solidarité qu'il incarne par le leitmotiv de la « place publique », qui s'avèrent salvateurs ; c'est elle qui a pour fonction de rallier les troupes. D'ailleurs, la poésie est personnifiée, comme on peut le constater dans cette toute dernière strophe, désormais célèbre :

Je suis sur la place publique avec les miens
la poésie n'a pas à rougir de moi
j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici.

Lors de sa prestation, Miron insiste sur le vers central de cette ultime strophe, en le prononçant avec emphase et en effectuant un pause de quelques secondes avant de lire le vers suivant : dans « Recours didactique », il accepte enfin de se mettre en scène en tant que poète.

Dans le documentaire *Archives de l'âme*, Claude Beausoleil se remémore la performance que Miron a donnée à la Nuit de la poésie : « Je voyais […] deux personnalités [de Miron]. Tout d'un coup, il prenait une dimension dramatique quand il lisait. Parce que c'est un appel à la poésie, comme quoi la poésie pourrait organiser un soulèvement[66]. » Cette observation se réfère à la prestation « authentique » que Miron a donnée lors de la nuit du 27 mars 1970, mais elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à celle présentée dans le documentaire de Labrecque et Masse. Miron est bel et bien un poète, cela ne fait plus de doute : son comportement, son attitude en scène, sa diction, son port de tête, tout indique qu'il tient en haute estime la parole poétique et qu'il s'identifie à une lignée de poètes traditionnels.

Dans sa prestation, Miron ne fait pas montre de sa légendaire bonhomie – celle qu'on décrit dans les journaux à l'époque. Pourtant, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* parvient tout de même à capter les « deux personnalités » de Miron auxquelles Beausoleil fait allusion. En effet, cette « œuvre documentaire », en plus de montrer le Poète, avec son Livre dans les mains, se tenant debout, droit et solennel, fait également voir le Miron « sur la place publique ». Au début du documentaire, on le

[66] Claude Beausoleil, en entrevue dans *Archives de l'âme*, *op. cit*.

voit porter le chapeau de l'organisateur de la Nuit de la poésie, qui s'inquiète de la promotion entourant l'événement ; on aperçoit le personnage dynamique, rieur et accessible qui prend un jeune homme à partie en le taquinant à propos de sa consommation de cannabis (« C'est pas parce que tu prends de la drogue qu'on a peur de toi ! » s'exclame-t-il).

Gaston Miron est bel et bien un poète « avec les siens », qui incarne en images et en mots ce que ses textes seront chargés d'exprimer en termes poétiques. Sa voix et son corps constituent des attributs cruciaux de son personnage : quand il gueule ses poèmes, rit et s'emporte avec fougue, tout aussi bien que dans les moments où il exploite ses textes afin de livrer une performance dans un cadre officiel. L'œuvre mironienne, c'est en grande partie Miron lui-même. Ceux qui le connaissent l'admirent et tiennent mordicus à ce qu'il publie, mais c'est essentiellement l'homme qui donne lui-même corps à son œuvre, qui séduit et fascine.

Son imposante présence physique pallie l'absence concrète de publication et s'avère un puissant moyen d'édifier sa légende. Ses collaborateurs, lecteurs et commentateurs en font, au cours des années 1950 et 1960, un grand poète, un monument, un mythe. Mais paradoxalement, il s'agit d'une initiative qui s'inscrit à l'encontre de la nature même du personnage : Miron est grand parce qu'il est humble, et au terme de ce deuxième chapitre, nous pouvons ajouter qu'il est certes « magnifique », mais tout à l'opposé d'une statue, toujours mobile et remarquablement animé.

TROISIÈME CHAPITRE :
POSTÉRITÉ MIRONIENNE

Dans un hommage posthume à Gaston Miron[1], Raôul Duguay se remémore la prestance du défunt poète, sa « voix généreuse et convaincante », « l'éclat de son rire qui [le] faisait frémir d'étonnement » et souligne l'influence qu'il a eue sur son propre parcours de poète : « L'intensité de ses déclamations me faisait vibrer et me donnait le goût de dire et de chanter à mon tour. Et dès 1964, je lisais, criais et jazzais mes premiers poèmes. » Duguay ajoute : « Si on voulait qu'il nous écoute, il fallait l'impressionner, être comme lui, un haut parleur. Sinon, il occupait tout le territoire de la parole. » Ce témoignage relève d'une expérience personnelle, de la perception, singulière, que Duguay avait du poète. Mais il ne faut pas croire que le souvenir qu'il garde de Miron fasse exception : il sont nombreux, après sa mort, à regretter sa « voix de stentor ». En 1963, on faisait allusion au « silence » de Miron pour désigner son refus de rassembler ses poèmes. Trente-trois ans plus tard, son œuvre est bel et bien rapaillée, mais on a affaire, cette fois, à un silence d'une toute autre nature : celui de l'homme, qui s'éteint des suites d'un cancer le 14 décembre 1996.

Nous avons montré au chapitre précédent qu'il était difficile de statufier le personnage mironien de son vivant, que lire et décrire la poésie de Gaston Miron, c'est aussi parler du souffle, de la fougue et de la présence physique de l'homme. Comme l'écrit Jean Royer en 1970, « Miron se défend bien d'être un mythe. En effet, il en est tout le contraire. Un mythe opère quand il est loin et qu'on ne le voit pas ou peu. Or, Miron est présent partout. Il faudrait dire alors que Gaston Miron est une

[1] Raôul Duguay, « Gaston, le haut parleur », dans Jean Royer (dir.), « Miron le magnifique », *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, septembre 1997, p. 195.

sorte de héraut[2]. » Mais qu'advient-il de son personnage à partir du moment où, concrètement, il cesse de parler, de gueuler, de réciter et de gesticuler ?

Miron, consciemment ou non, a contribué à construire sa posture auctoriale en mettant en branle un discours fabulateur à son sujet : la « légende appelée Miron » existait déjà du vivant de l'auteur, malgré son refus (ou plutôt, en grande partie *grâce* à ce refus) de participer à la « comédie littéraire » qui prescrit à chacun des participants de s'y présenter avec costumes et fictions. Mais où finit le travail individuel et à quel moment commence le travail collectif dans l'édification de cette légende ? Nul doute que le métadiscours mironien y contribuait déjà du vivant de l'auteur : un texte comme « Miron le magnifique » en témoigne.

Mais comme la création d'un mythe ne s'établit que dans la durée, comme il n'« opère [que] quand il est loin », prenons cette fois nos distances d'avec l'auteur. L'écrivain, qui n'est plus de chair et d'os, laisse derrière lui une œuvre et tout un lot d'images et de souvenirs composant le portrait d'une posture d'auteur qui deviendra l'objet de nouvelles lectures et de nouvelles interprétations. Après un bref résumé du parcours professionnel de Miron depuis la publication de *L'homme rapaillé* en 1970, on trouvera dans le présent chapitre deux analyses portant sur un corpus postérieur à 1996. Dans un premier temps, les hommages posthumes rendus au poète permettront de voir comment les gens l'ayant connu et ayant collaboré avec lui dépeignent le personnage mironien tout juste après sa mort. Dans un second temps, nous nous

---

[2] Jean Royer, « Le poids de la création. 1970 », dans Gaston Miron et Jean Royer, *Miron sur parole*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2007, p. 66.

intéresserons au disque *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, compilation sur laquelle des textes du poète sont mis en musique. Ce disque, paru plus d'une décennie plus tard, donnera un nouveau souffle à la voix mironienne et un nouveau visage au poète.

Gaston Miron, après *L'homme rapaillé*

Ce sont dix-sept années qui séparent le moment de la parution de *Deux sangs* et celle de la première édition de *L'homme rapaillé* : dix-sept ans pendant lesquels Miron est « trop disséminé[3] » pour publier son œuvre et au cours desquels il préfère s'investir dans son travail d'éditeur et d'agitateur politique. Puis, vingt-six autres années s'écouleront entre la publication de son recueil aux Presses de l'Université de Montréal et son décès. Cette période représente presque le quart de la vie de Miron ; aussi convient-il, même brièvement, de retracer sa trajectoire d'auteur avant d'entrer de plain-pied dans l'analyse d'un corpus posthume.

Les décennies 1970 et 1980 ont constitué pour Miron une véritable période de consécration qui donnera raison à tous ceux qui insistaient pour qu'il rassemble enfin son œuvre. En effet, le prix de la revue *Études françaises* qu'il reçoit en 1970 n'est que le premier d'une longue liste d'honneurs qu'on rendra au poète : il obtiendra le prix France-Canada la même année, le prix de la Ville de Montréal en 1971, le prix Belgique-Canada en 1972, le prix Duvernay en 1978, le prix Guillaume Apollinaire en 1981, le prix Athanase-David en 1983 et le prix Molson en 1985. En plus de témoigner de l'admiration qu'on porte à son œuvre, ces nombreuses distinctions

[3] Gaston Miron, « Le poids de la création. 1970 », dans *ibid*., p. 61.

montrent que Miron parvient à se distinguer au-delà des frontières québécoises. L'année 1981, entre autres, marque le début d'une nouvelle consécration en France : *L'homme rapaillé* trouvera preneur chez un éditeur français, François Maspero, pour sa seconde édition. C'est aussi cette même année que Miron participera à la célèbre émission française de Bernard Pivot, *Apostrophes*.

Miron ne voyage pas seulement pour faire la promotion de ses propres poèmes, il sert également d'ambassadeur de la littérature québécoise à l'étranger. Toute sa vie, que ce soit au Québec ou à l'extérieur des frontières provinciales, il demeure actif dans le domaine de l'édition et de la diffusion littéraire. Il sera, pendant plus de trente ans, le principal animateur des éditions de l'Hexagone, en plus d'avoir travaillé chez Formac et chez Leméac. Quant aux combats qu'il menait sur le front politique au cours des années 1950 et 1960, Miron ne les abandonnera pas au profit d'une carrière strictement littéraire. Comme le souligne Marie-Andrée Beaudet, il « demeurera indépendantiste et résolument de gauche jusqu'à sa mort, s'engageant encore activement dans la campagne référendaire de 1995, et ne remettant jamais en cause le leitmotiv qu'il lançait lors de la remise du prix Duvernay : "Tant que l'indépendance n'est pas faite, elle reste à faire[4]". »

Outre ses poèmes, Miron a aussi publié, aux éditions Leméac en 1989, sa correspondance avec Claude Haeffely, intitulée *À bout portant : correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*. De plus, Miron codirige deux ouvrages

[4] Marie-Andrée Beaudet, « Présentation », dans Gaston Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal, L'Hexagone, 2004, p. 17.

anthologiques : un premier en 1989, *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*[5], avec Lise Gauvin, puis un second en 1992, *Les grands textes indépendantistes*[6], en collaboration avec Andrée Ferretti. Miron est également l'auteur de nombreux textes en prose, qui ont été récemment regroupés dans l'ouvrage dirigé par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, *Un long chemin. Proses 1953-1996*.

La part la plus remarquable de sa contribution au milieu littéraire demeure toutefois ses poèmes, malgré la minceur quantitative de l'œuvre qu'il laisse derrière lui. Au Québec comme à l'étranger, *L'homme rapaillé* restera son principal opus. Ce recueil connaîtra six rééditions[7], en plus d'être traduit, partiellement ou intégralement, en plusieurs langues, dont l'anglais et l'italien. Miron a aussi fait paraître une courte plaquette en 1975, intitulée *Courtepointes*, mais celle-ci sera intégrée aux éditions subséquentes de *L'homme rapaillé*, comme l'ont été auparavant certains poèmes du recueil *Deux sangs*. « Livre totalisant, bien que jamais achevé[8] », la dernière édition de *L'homme rapaillé*, revue par l'auteur en 1996, était toujours considérée non définitive.

Comme le soulignent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, les principaux poèmes de Miron ont été composés dans les années 1950 et 1960. Après la

---

[5] Lise Gauvin et Gaston Miron (dir.), *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris, Seghers, 1989. Lise Gauvin a depuis revu et augmenté cette anthologie, qui sera rééditée en 1998.
[6] Andrée Ferretti et Gaston Miron (dir.), *Les grands textes indépendantistes*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
[7] Chez François Maspero (en 1981), à L'Hexagone (en 1993, 1994, 1996 et 1998), puis chez Gallimard (en 1999).
[8] Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 381.

première édition de *L'homme rapaillé*, les nouveaux poèmes se font plus rares. Ils seront regroupés à titre posthume, de pair avec certains poèmes restés en marge de *L'homme rapaillé*, dans le recueil *Poèmes épars*, paru en 2003. Ainsi, on peut *grosso modo* établir trois catégories correspondant à trois époques distinctes d'écriture chez Miron, comme le propose la chronologie établie par Pierre Nepveu et Marie-Andrée Beaudet dans *Poèmes épars*. La première comprend les poèmes d'avant 1953, dont certains paraîtront dans *Deux sangs*, ainsi que les poèmes écrits jusqu'à la fin des années 1950, dont certains se trouvent dans la section « Influences » de *L'homme rapaillé*, sorte de préambule au recueil. La seconde période correspond aux grandes années de création mironienne, celle des cycles poétiques tels « La marche à l'amour », « La vie agonique » et « La Batêche ». Cette catégorie mérite d'être étirée jusqu'en 1975, afin d'y inclure les poèmes de *Courtepointes*. Puis, vient la période des poèmes « récents », inaugurée en 1977 par la parution, dans la revue *Estuaire*, d'un nouveau cycle poétique intitulé « La troisième saison ou le premier printemps », suivi de la suite « Femme sans fin », parue en 1980 dans la revue *Possibles*. Pierre Nepveu décrit cette période comme un nouvel élan d'écriture mironienne, alimenté entre autres par les nombreuses consécrations qu'a connues son œuvre dans les années 1970-1980 : celles-ci « ont nourri cet élan d'écriture, en un acte de résistance à la monumentalisation, à la clôture du livre unique[9] ». Les poèmes de cette période, à l'instar des premiers poèmes de Miron, se caractérisent par leur brièveté en comparaison avec les longs cycles poétiques des années 1960 et sont décrits, par les

[9] Pierre Nepveu, « Présentation », dans *Poèmes épars*, éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, p. 11.

auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, comme étant « plus timides dans leurs avancées[10] ».

La parution de *L'homme rapaillé* semblait marquer, en 1970, la fin d'une dispersion qui avait duré dix-sept ans. Toutefois, comme le souligne Pierre Nepveu dans la présentation de *Poèmes épars*, cet éparpillement aura toujours été chez Miron un trait constitutif, une manière d'écrire et d'être[11]. Hanté toute sa vie par l'achèvement de son œuvre, le poète ne connaîtra son seul arrêt forcé qu'au moment de sa propre disparition. Quelques semaines avant de mourir, Gaston Miron, citant Jean Cocteau, aurait dit à son médecin : « Lorsque je serai mort, faites semblant de pleurer car les poètes ne font jamais semblant que mourir…[*sic*][12]. » Le poète survit effectivement à l'homme : à travers son œuvre, mais également dans le souvenir que l'imposant personnage mironien laisse à ses amis et à ses collaborateurs.

Hommages à Miron

Gaston Miron meurt donc le 14 décembre 1996, à l'âge de 68 ans. Il est le premier auteur québécois à avoir droit à des funérailles nationales, honneur habituellement réservé aux hommes d'État, ce qui démontre qu'il s'est illustré brillamment, tant dans la littérature que dans la collectivité. La cérémonie a lieu le 21 décembre suivant, à l'église de Sainte-Agathe, son village natal. Outre les proches et amis du poète, elle rassemble également des hommes politiques, des représentants du monde littéraire et

---

[10] Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit*., p. 384.
[11] Pierre Nepveu, « Présentation », dans *Poèmes épars*, *op. cit*., p. 10.
[12] Cité dans Yves Michaud, « Lettre à Gaston Miron », dans Jean Royer (dir.), « Miron le magnifique », *op. cit*., p. 283.

de nombreux admirateurs. Pierre Vadeboncœur compose un texte pour l'occasion, qui sera lu par le comédien Gilles Pelletier. Rendant hommage au défunt, il y dresse le portrait d'un homme authentique, « l'un d'entre le peuple », et rappelle que son œuvre poétique « est tout simplement un sommet de la poésie contemporaine d'expression française dans le monde ». Il ajoute :

> Rien de ce que je dis ici, je vous prie de me croire, n'est influencé par les circonstances : celle de la disparition du poète, celle de la renommée, ni celle, bien sûr, de la solennité de la cérémonie. Il n'y a pas moyen d'omettre, au sujet de Miron, homme et poète, le mot grandeur[13].

Vadeboncœur insiste sur l'objectivité de son témoignage, comme pour s'excuser de tenir un propos relevant du lieu commun : Miron est grand, et son œuvre l'est tout autant. Il nous « prie de [le] croire », compte tenu des « circonstances » – de trois circonstances, précisément. Bien entendu, la mort toute récente du poète, ainsi que le contexte dans lequel il livre ce témoignage invitent à célébrer le défunt et à se remémorer principalement ses qualités. L'allusion à la « renommée » de Miron, quant à elle, est plus étonnante (l'expression « circonstance de la renommée », d'ailleurs, est une formulation plutôt étrange). En effet, celle-ci n'a rien de circonstanciel. Miron était renommé de son vivant, et sa notoriété survivra, du moins un certain temps, à sa mort physique. Même si c'est en ami que Vadeboncœur prend la parole, la « grandeur » qui caractérise à son avis le poète est, justement, l'expression d'un lieu commun, entretenu entre autres par sa renommée.

---

[13] Pierre Vadeboncœur, « Hommage à Gaston Miron (lu par Gilles Pelletier le samedi 21 décembre 1996 aux funérailles du poète) », « À Gaston Miron », *Liberté*, vol. 39, n° 233, octobre 1997, p. 7.

Cette « grandeur » n'est pas sans faire écho au titre de l'essai de Jacques Brault, « Miron le magnifique ». On sait qu'il s'agit désormais d'un lieu commun pour parler du poète et, au moment de sa disparition, cette expression est abondamment réutilisée. Prenons par exemple la revue *L'Action nationale*, qui fait paraître, en septembre 1997, un numéro spécial dédié à Miron intitulé « Miron le magnifique ». Il est préparé par Jean Royer et met à contribution trente-sept collaborateurs. Le titre de ce dossier ne brille pas par son originalité, mais il se prête parfaitement à ce type de document : l'hommage posthume, par définition, est un témoignage de respect et d'admiration à l'endroit du défunt. Nous avons vu dans le précédent chapitre que le titre « Miron le magnifique » tendait à statufier le poète de son vivant. Réutilisée comme titre à un recueil d'hommages posthumes, cette même expression évoque désormais un autre type de monument : la stèle funéraire. Les textes qui se trouvent dans ce numéro de *L'Action nationale* sont pratiquement tous signés par des amis et collaborateurs de Miron, qui l'ont côtoyé de son vivant. Aussi peut-on s'attendre à ce que le ton soit globalement positif, voire laudatif.

De plus, il faut prendre en considération le moment de sa publication. Ces hommages ont été rédigés et publiés moins d'un an après la mort de Miron. Cette proximité temporelle exacerbe l'effet créé par la soudaine absence du poète. « J'm'ennuie souvent depuis qu't'es parti », écrit par exemple Pierre Falardeau. Ils sont nombreux à exprimer cet « ennui », cette impression de vide occasionnée par la récente disparition de Miron. Bernard Pozier parle d'un « énorme trou », d'une absence qui « hante

toutes les lectures et tous les lancements[14] », Lise Harou évoque le « nouveau silence de Miron[15] », alors que Pierre Graveline insiste sur le « manque » généré par la disparition de sa « présence, réelle, tangible [et] bruyante[16] ».

L'expression de ce manque est donc, comme on pourrait s'y attendre, récurrente dans l'ensemble de ces témoignages. Il y a cependant une constante dans la manière de le décrire : il est lié à l'absence de bruit. Sur l'ensemble des trente-sept collaborateurs à ce numéro spécial, pas moins de vingt-deux font explicitement référence aux gestes, au rire ou à la voix de Miron. Ainsi, lorsque finalement sa voix s'éteint, on se presse de se la remémorer : sa voix comme support de sa poésie, mais aussi comme élément tangible de sa fougue. La poésie mironienne survivra à la mort de son auteur, mais ce dernier, l'« être de parole et de spectacle[17] », le « palabreur[18] », lui, est bel et bien mortel. D'où la nécessité de le décrire en des termes qui évoquent la vivacité et l'impétuosité, car « la présence ne s'éteint pas en même temps que le corps abdique[19] ».

Les nombreuses descriptions de sa voix rappellent qu'il était un poète loquace et sociable, mais aussi dominant et sûr de lui : sa voix est décrite comme « impétueuse[20] », « forte », « sûre[21] » et « claire[22] ». Pour certains, Miron est

---

[14] Bernard Pozier, « Arrêts sur images », dans Jean Royer (dir.), « Miron le magnifique », *op. cit.*, p. 220.
[15] Lise Harou, « Petite messe solennelle à la mémoire de Gaston Miron », dans *ibid.*, p. 240.
[16] Pierre Graveline, « Lettre à mon ami Gaston Miron », dans *ibid.*, p. 286.
[17] André Brochu, « Dans notre empois de mort », dans *ibid.*, p. 166.
[18] Paul Chamberland, « La générosité du poème », dans *ibid.*, p. 190.
[19] Lise Harou, « Petite messe solennelle à la mémoire de Gaston Miron », dans *ibid.*, p. 240.
[20] Pierre de Bellefeuille, « Gaston Miron ou la puissance du verbe », dans *ibid.*, p. 259.
[21] Pierre Falardeau, « Salut Gaston ! », dans *ibid.*, p. 277.

comparable à un chef d'armée (« voix de stentor[23] »), pour d'autres, à un curé paroissial (« voix de jubée[24] [*sic*]»). Ces deux métaphores sont assez dissemblables, mais elles ont toutefois un dénominateur commun : elles décrivent la voix mironienne comme exerçant une autorité capable de rallier les pairs. On se garde cependant d'en faire une figure tyrannique. Au contraire, Miron était un stentor à la voix « chaleureuse et volontiers gouailleuse[25] ». Sur l'ensemble des témoignages, un seul, celui de Louise Beaudoin, s'adresse au poète à la deuxième personne du pluriel. Comme le souligne Robert Baillie, « tout le monde tutoyait Miron[26] ». Pourtant, même dans la multitude d'allusions à son rire, qui soulignent son côté narquois et fraternel, on observe encore une fois une tendance à faire de Miron un poète impressionnant, voire intimidant. Son rire est « incroyable[27] », « tonitruant[28] », « énorme », « conquérant, communicatif », « généreux, parfois douloureux[29] », il était « d'une puissance à pétrifier l'interlocuteur[30] », et « faisait trembler les micros[31] ». Tout communicatif qu'il est, il a quelque chose de sauvage (« rire amer où poussaient l'ortie sauvage et des paroles de gigueur[32] ») et de bestial (« grand rire d'orignal désespéré[33] »). Vadeboncœur, comme nous l'avons vu, disait de la poésie mironienne qu'elle était « tout simplement un sommet de la poésie contemporaine d'expression

---

[22] Raymond Lévesque, « À Gaston Miron », dans *ibid*., p. 294.
[23] Métaphore utilisée notamment dans les deux articles suivants : Michel Rioux, « Une langue et une culture doivent avoir une expression politique qui, partout ailleurs, s'appelle un État », dans *ibid*., p. 162, et Yves Préfontaine, « Miron – L'acharnement d'émerger », dans *ibid*., p. 272.
[24] Robert Baillie, « Gaston Miron à l'œuvre et à l'épreuve », dans *ibid*., p. 208.
[25] Jean-Marc Léger, « Orfèvre de la langue, prophète du québec [*sic*] », dans *ibid*., p. 269.
[26] Robert Baillie, « Gaston Miron à l'œuvre et à l'épreuve », dans *ibid*., p. 208.
[27] Yves Préfontaine, « Miron – L'acharnement d'émerger », dans *ibid*., p. 274.
[28] Gérard A. Boudreau, « Au revoir, Gaston », dans *ibid*., p. 255.
[29] Jean-Marc Léger, « Orfèvre de la langue, prophète du québec [*sic*] », dans *ibid*., p. 270.
[30] Yves Préfontaine, « Miron – L'acharnement d'émerger », dans *ibid*., p. 273.
[31] Michel Rioux, « Une langue et une culture doivent avoir une expression politique qui, partout ailleurs, s'appelle un État », dans *ibid*., p. 163.
[32] Pierre DesRuisseaux, « L'homme que je n'ai pas connu », dans *ibid*., p. 239.
[33] Pierre Graveline, « Lettre à mon ami Gaston Miron », dans *ibid*., p. 286.

française ». La voix de Gaston Miron, qui servait de tremplin à ses vers, constituait elle aussi un sommet en son genre, si l'on se fie aux nombreuses épithètes qu'on lui accorde.

Mais Miron ne possédait pas seulement une voix d'importance au sens propre : ses amis et collaborateurs ne manquent pas de le classer parmi les plus grandes voix, au sens figuré cette fois, de la poésie, lui conférant du même coup un caractère non seulement dominant, mais universel. Les comparaisons, fort avantageuses, entre son œuvre poétique et celles d'illustres prédécesseurs en témoignent : on le compare, entre autres, à Neruda, à Memmi et à Senghor pour la portée identitaire de ses vers, à Racine et à Shakespeare pour la maîtrise de sa langue, à Rutebeuf et à Hölderlin pour sa poésie « savante », à Hannah Arendt pour son humanité ; comme eux, Miron est un « héros » et un « mentor ». Benoît Melançon écrivait au sujet de Maurice Richard que « certaines comparaisons sont éclairantes ; d'autres relèvent presque du délire », mais « elles ont toutes quelque chose à dire, de l'homme et du mythe[34] ». Certes, ces comparaisons disent quelque chose de l'homme : il écrivait des poèmes dignes de passer à la postérité, et son œuvre est d'une qualité comparable à celles d'écrivains aujourd'hui consacrés. Elles ne tiennent donc pas du délire ; tout au plus sont-elles particulièrement élogieuses.

Toutefois, on retrouve dans ce recueil d'hommages quelques comparaisons qui sont effectivement plus extravagantes. Certains collaborateurs établissent par exemple des

---

[34] Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle* (nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, p. 84.

parallèles et des métaphores tirés du domaine spirituel ou religieux. Miron n'est plus seulement auteur, il est aussi « prophète[35] », il « a su de son vivant ravir au Créateur suprême des instants d'éternité pour notre délectation[36] ». Miron entre dans le domaine du sacré et parvient à se hisser jusqu'au Créateur lui-même. Certains, plus enthousiastes encore, formuleront des comparaisons étonnamment hybrides. Par exemple, Jacques Grand'Maison prie les lecteurs d'admirer « cet homme, ce grand seigneur tout simple qui s'ignorait comme tel et qui nous a si souvent réchauffés de son feu sacré[37] ». Il y a ici un glissement de sens de la première métaphore, qui évoque l'aristocratie seigneuriale, vers le domaine du sacré : Miron, humble seigneur, « réchauffe » ses fidèles censitaires de son feu divin.

D'autres collaborateurs soulignent l'éventuelle pérennité de son œuvre sur un ton carrément christique. Pierre Falardeau écrit : « Parce que tu as accompli cette œuvre d'espérance mieux que personne, dans le plus pur des désintéressements, tu vivras sans fin parmi nous, dans une résurrection quotidienne[38] », alors que Jean-Marc Léger soutient qu'« il [Miron] ne pourra nous interdire désormais de lui vouer une sorte de piété ardente et fraternelle, de l'éprouver et de la redire chaque jour[39]. » L'humilité et le « pur désintéressement » dont Miron faisait preuve sont désormais portés à une toute nouvelle hauteur, qui n'était atteignable qu'après la mort du poète : celle de l'immortalité.

---

[35] Jean-Marc Léger, « Orfèvre de la langue, prophète du québec [*sic*] », dans Jean Royer (dir.), « Miron le magnifique », *op. cit*., p. 269.
[36] Alain Horic, « Gaston Miron, amitié d'une vie », dans *ibid*., p. 262.
[37] Jacques Grand'Maison, « Adieu spirituel », dans *ibid*., p. 305.
[38] Pierre Falardeau, « Salut Gaston ! », dans *ibid*., p. 281.
[39] Jean-Marc Léger, « Orfèvre de la langue, prophète du québec [*sic*] », dans *ibid*., p. 271.

D'un côté, Miron est un palabreur accessible et rieur dont la voix concrète finit par s'éteindre ; de l'autre, il est un poète déifié et hors de la portée du commun des mortels. Les deux faces de ce personnage – la première humaine et humble, la seconde christique et immortelle – sont indissociables en la personne de Miron et leur étonnante complémentarité n'altère en rien la cohérence du portrait que les uns et les autres se font intuitivement de lui. Il est encore prématuré de faire du poète une véritable figure mythique ; mais ce phénomène tient déjà de la mythification, comme le souligne Pascal Brissette à propos d'Émile Nelligan : « Si la signification de Nelligan était une, il serait emblème, à la limite symbole, mais non mythe. Le propre du mythe est de rendre cohérents, dans un langage second, une réalité complexe et des faits contradictoires[40]. » On peut toutefois se demander dans quelle mesure cette représentation du personnage s'est répandue au-delà du seul milieu littéraire. Certes, Gaston Miron a connu une carrière brillante et on lui confère parfois, comme en témoignent les métaphores religieuses, une importance qui dépasse les frontières de la littérature. Mais ces discours sur Miron, encore très consensuels, sont généralement tenus par des commentateurs qui œuvrent eux-mêmes au sein du champ littéraire, et qui, pour plusieurs, ont personnellement connu le poète. On peut difficilement vivre au Québec sans connaître Maurice Richard, mais peut-on habiter la même province sans avoir entendu parler de l'auteur de *L'homme rapaillé* ? Il est permis de le croire. Pour devenir un mythe, l'objet de discours Miron devra encore survivre à l'épreuve du temps et trouver de nouveaux doxographes hors des milieux lettrés. À ce titre, le disque musical *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est assurément un

[40] Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, p. 37.

des produits dérivés de l'œuvre mironienne qui donne le plus de visibilité au poète depuis sa mort.

Nouvelle(s) voix mironienne(s) : *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*

Le disque *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* paraît le 4 novembre 2008. Il s'agit d'une compilation sur laquelle on peut entendre douze chanteurs québécois interpréter autant de poèmes de Gaston Miron, mis en musique par l'auteur-compositeur-interprète Gilles Bélanger. D'emblée, le nombre douze confère une valeur commémorative à ce disque, qui paraît douze ans après la mort du poète et dont le nombre d'interprètes évoque les douze apôtres. « On dirait que c'est un disque qui voulait vivre par lui-même[41] » dira le réalisateur Louis-Jean Cormier en entrevue au lendemain du lancement. « Je voulais que […] ça fasse vivre Miron, qu'il y ait quelque chose de très vivant là-dedans » poursuit-il. Voilà donc une entreprise des plus prometteuses : non seulement l'objet lui-même demande à exister, mais le disque parvient également à ressusciter le poète de *L'homme rapaillé* en faisant de ses textes des chansons. Lui qui était caractérisé principalement par sa voix se voit donc insuffler, quasi littéralement aux yeux de Cormier, un nouveau souffle de vie.

Quoi de mieux, en effet, pour assurer la postérité de la voix de Miron que de lui prêter une nouvelle voix – douze nouvelles, en l'occurrence – et de faire « vivre » à nouveau le poète et son œuvre ? Le verbe « chanter » est à prendre ici dans sa double acception littérale et poétique : douze interprètes québécois chantent, au sens propre du terme,

[41] Louis-Jean Cormier, en entrevue avec Philippe Fehmiu, émission *Fréquence libre*, Première chaîne de Radio-Canada, 5 novembre 2008.

les poèmes mironiens pour lesquels Bélanger a composé un accompagnement musical ; mais symboliquement, il s'agit aussi d'un hommage, douze hommes ayant été rassemblés pour célébrer, exalter et répandre le verbe de Gaston Miron.

En entrevue, Gilles Bélanger souligne que cet album a été réalisé dans le respect et l'admiration de l'œuvre mironienne, qu'il s'est mis « au service des paroles [et des] textes de Miron[42] ». Pourtant, son entreprise est forcément subjective : plusieurs choix sont inhérents à la réalisation d'un tel projet, que ce soit le choix des poèmes et des arrangements musicaux, la sélection des interprètes ou encore la présentation matérielle de l'album. *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est donc le résultat d'une activité interprétative du personnage mironien qui non seulement prête une nouvelle voix au poète, mais lui confère également un nouveau visage.

Genèse du projet

L'auteur-compositeur-interprète Gilles Bélanger est le maître d'œuvre de ce projet. Il met, depuis une dizaine d'années déjà, certains poèmes de Miron en musique pour l'interprète Chloé Sainte-Marie. D'ailleurs, quelques-unes des chansons qui paraîtront sur la compilation *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* avaient déjà été chantées par cette dernière, dont les pièces « Je t'écris pour te dire que je t'aime » (en 1999), ou encore « Je marche à toi » (en 2002), réinterprétées cette fois par Michel Faubert et Yann Perreau respectivement. Aussi, lorsqu'il sollicite la participation de Louis-Jean Cormier à la réalisation de cette compilation, Bélanger avait-il déjà

[42] Gilles Bélanger, en entrevue avec Michel Désautels, émission *Désautels*, Première chaîne de Radio-Canada, 3 novembre 2008.

composé la musique qui allait accompagner les douze poèmes retenus. Quant aux interprètes, il indique en entrevue qu'il a lui-même imposé à chacun la pièce à chanter. Toutefois, il demeure vague sur les critères de sélection qui ont guidé ses choix. Tout au plus mentionne-t-il que chaque participant se devait d'être compositeur, musicien et interprète, ce qui laisse entendre qu'il privilégiait des chanteurs ayant une certaine sensibilité, tout autant aux mots qu'à la musique, à la composition et aux arrangements. Ce détail dit déjà quelque chose de l'entreprise de Bélanger : si les poèmes de Miron sont à l'origine de cet album, la musique qui les accompagne n'est pas qu'accessoire. Au contraire, elle est un moyen de porter la parole mironienne, de la prolonger en une forme nouvelle qui la distingue de la simple performance poétique orale : elle devient chanson à part entière.

La manière dont Bélanger procède laisse peu d'autonomie aux interprètes, mais confère une uniformité remarquable au produit final. Enregistré en une semaine à peine, avec les mêmes musiciens pour chacune des chansons, *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est un ensemble fluide et homogène dans la réalisation, compte tenu surtout de la relative hétérogénéité des interprètes rassemblés pour l'occasion. Certains font partie de l'industrie de la musique québécoise depuis longtemps (Pierre Flynn, Jim Corcoran ou encore Daniel Lavoie), tandis que d'autres (Vincent Vallières, Yann Perreau ou Martin Léon) en sont encore à leurs premières années dans le milieu. De plus, leurs styles musicaux respectifs sont parfois assez différents : un auditeur pourrait s'attendre à une conception musicale et à une interprétation plus léchée chez Michel Rivard que chez Plume Latraverse, par

exemple. En laissant le travail de composition à Gilles Bélanger et en confiant la réalisation à Louis-Jean Cormier, les douze chanteurs peuvent mettre de l'avant les particularités de leurs voix respectives dans un cadre qui demeure uni et cohérent sur le plan musical.

Malgré leur diversité, les interprètes ont un dénominateur commun : ils sont tous masculins. Le sujet lyrique des poèmes mironiens est un homme, aussi peut-on présumer que le choix d'interprètes exclusivement masculins s'accordait naturellement avec les textes. Pourtant, la collaboration entre Bélanger et Sainte-Marie prouve que ces chansons peuvent tout aussi bien être interprétées par une voix féminine. Contrairement aux albums de Chloé Sainte-Marie, sur lesquels on retrouve également des textes de Patrice Desbiens et de Gilles Carle, l'album *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est entièrement tourné vers le même homme. Le titre lui-même ne laisse aucun doute : c'est de Miron dont il est question. L'homme rapaillé, c'est lui. Rappelons-le, Cormier affirmait vouloir le faire revivre en produisant cet album. Aussi sommes-nous tentée de rappeler ici l'allusion aux douze apôtres relevée plus haut, qui nous incite à croire qu'il s'agit ici d'une affaire d'hommes… Le choix de voix masculines est donc utile pour créer un sentiment d'identification, non seulement entre les interprètes et Miron, mais aussi entre les auditeurs de la compilation et le poète.

Un hommage, un objet

Les consommateurs qui préféreront acheter *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* en ligne plutôt que de se procurer le disque compact en magasin n'auront pas le loisir de manipuler, en plus d'entendre, le produit fini. Pourtant, l'objet lui-même recèle déjà toutes sortes d'informations significatives à propos de cette compilation. Il y a d'abord la pochette[43], qui a la particularité de rappeler l'objet livre. Plutôt que d'être contenu dans un boîtier de plastique, le disque est mis en marché dans une pochette essentiellement faite de carton, qui rappelle indirectement le papier. Elle ne comporte que deux panneaux, telles deux couvertures rigides, repliés l'un sur l'autre. Les paroles des chansons et les données techniques qui accompagnent l'album se retrouvent plutôt dans un livret d'une quinzaine de pages, inséré dans le premier de ces panneaux. Sur la couverture de ce livret, c'est le portrait du poète qui occupe presque tout l'espace. On n'y a ajouté que la mention « 12 hommes rapaillés[44] », dans le coin inférieur droit, omettant la seconde moitié du titre de l'album et, conséquemment, éludant la part musicale de l'entreprise. Les textes sont mis à l'honneur : cette présentation a pour effet de faire du livret une sorte de petit recueil de poèmes mironiens. D'ailleurs, elle est fidèle à la mise en pages d'un recueil de poèmes traditionnel : on ne trouve à l'intérieur de celui-ci qu'un seul texte par page.

Un détail supplémentaire vient renforcer la perception d'avoir entre les mains une sorte de recueil des poèmes de *L'homme rapaillé* : la police de caractère utilisée pour écrire « 12 hommes rapaillés », dont on s'est aussi servi pour chacun des titres des

---

[43] On trouvera, en annexe, la reproduction de la pochette de cette compilation. Voir annexe II.
[44] En chiffres plutôt qu'en lettres dans la pochette.

chansons, est une imitation de l'écriture manuscrite de Miron. Les auditeurs ayant déjà vu des textes manuscrits du poète s'en rendront compte (on en retrouve, entre autres, dans l'édition semi-luxe de *L'homme rapaillé* parue à l'Hexagone en 1994). Quant à ceux qui sont moins familiers avec l'œuvre du poète, ce détail leur sera plutôt révélé par la reproduction de la signature de Miron imprimée au bas du poème « En une seule phrase nombreuse », reproduit sur ce qu'on pourrait appeler la deuxième de couverture de la pochette (c.-à-d. le verso du premier panneau cartonné).

Ainsi, le poète est mis bien en évidence dans la présentation matérielle de ce disque. Il n'y a qu'un seul bémol : bon nombre de ces détails visuels ne sont visibles qu'aux consommateurs qui achèteront *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, puisqu'il faut pouvoir ouvrir la pochette pour en apprécier tous les attributs. La première et la quatrième de couverture de celle-ci mettent plutôt l'accent sur la contribution des interprètes ayant pris part au projet. On trouve sur la première de couverture quatre principaux éléments graphiques : la première moitié du titre de l'album (« Douze hommes rapaillés »), les noms des douze interprètes y ayant participé[45], un portrait de Miron et, finalement, la seconde moitié du titre (« chantent Gaston Miron »). Certes, le poète y occupe une certaine part de l'espace : son portrait, presque au centre de la couverture, correspond à un peu plus du quart de celle-ci. De plus, il se détache d'un fond blanc cassé, sorte de tache abstraite qui contraste avec la couleur en arrière-plan, d'un rouge vif. Toutefois, c'est la mention « Douze hommes rapaillés », ainsi que la liste des interprètes, qui occupent l'espace le plus considérable

[45] Il s'agit de (suivant l'ordre dans lequel leurs noms apparaissent à l'endos de la pochette) : Yann Perreau, Martin Léon, Jim Corcoran, Michel Rivard, Pierre Flynn, Vincent Vallières, Michel Faubert, Daniel Lavoie, Louis-Jean Cormier, Richard Séguin, Plume Latraverse et Gilles Bélanger.

de la pochette. Bien entendu, la première moitié du titre fait explicitement référence au recueil de Miron, mais elle désigne aussi les douze chanteurs ayant prêté leur voix au projet. Il semblerait d'ailleurs qu'il y ait un souci strictement visuel dans la disposition des noms : l'ordre dans lequel ils apparaissent ne correspond ni à l'ordre dans lequel ils interprètent leur chanson respective, ni à un quelconque ordre alphabétique ou, à la rigueur, générationnel. De plus, la taille des caractères utilisés pour chacun des noms est exactement la même que celle utilisée pour le nom du poète, qui apparaît dans le coin inférieur droit. On offre donc une visibilité importante aux douze interprètes, dont les noms (contrairement à celui de Miron) apparaissent également sur la quatrième de couverture de la pochette.

Une telle présentation est significative : ce qui fait que ce produit est intéressant aux yeux de potentiels acheteurs, ce n'est pas seulement qu'il amène à revisiter les poèmes mironiens (qui ne représentent, au final, qu'une infime partie de son œuvre poétique). L'attrait d'un tel produit, ce sont aussi les interprètes, bien connus du public québécois, qui y sont associés. Le disque musical, par sa nature, son format et son usage, se différencie de l'objet livre, tout comme le poète, sur le marché culturel, occupe une place différente de celle du chanteur. Le marché de la musique atteint un public beaucoup plus large que celui de la littérature (de la poésie, surtout). Gilles Bélanger rappelait en entrevue au mois de mars 2009 que Miron avait, à ce jour, vendu quelque cent mille exemplaires de *L'homme rapaillé* à travers le monde. Bien que ce chiffre de vente témoigne d'une réussite considérable pour un poète québécois, il n'est pas comparable à celui dont Bélanger fait état à la sortie de *Douze hommes*

rapaillés chantent Gaston Miron chez les disquaires (vingt-cinq mille exemplaires vendus en magasin et en ligne[46]).

Du seul point de vue de la mise en marché, cet album présente donc un avantage considérable : produit hybride entre poésie et musique, il est susceptible d'intéresser tantôt les lecteurs de Miron, tantôt les amateurs de la chanson québécoise. Bien que ce soient ces derniers qui constituent la majorité des acheteurs et qu'on ait insisté sur la contribution des douze interprètes au projet, cette entreprise se présente aussi comme le prolongement naturel de *L'homme rapaillé* de 1970. La présentation matérielle du disque, mais aussi le poème « En une seule phrase nombreuse » de Miron, retranscrit sur la deuxième de couverture de la pochette en témoignent :

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
poètes de tous pays, de toutes époques,
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres, mais d'une façon, frères,
c'est un bien grand hommage à vous
car aujourd'hui, ici, entre nous, il y a
d'un homme à l'autre des mots qui sont
le propre fil conducteur de l'homme,
merci.

Ce poème occupait une place importante dans la première édition de *L'homme rapaillé*. Il s'agit de celui qui clôture le recueil[47], avant qu'on y intègre, en 1981, les poèmes de *Courtepointes*. Ici, il chapeaute tout le projet, il constitue une sorte d'exergue à *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*. Stratégiquement placé

[46] Un communiqué de presse émis le 10 août 2009 par Spectra Musique (l'éditeur de cette compilation) au terme des 21e Francofolies de Montréal fait état de trente mille copies vendues depuis la sortie de *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* (en ligne : http://nouvelles.equipespectra.ca/blog/?p=764&langswitch_lang=fr [page consultée le 20 août 2009]).
[47] Ce poème est toutefois suivi de la section « Recours didactique », qui regroupe six textes en prose de Gaston Miron.

au centre de l'album, au seuil de l'écoute, il paraît justifier et légitimer l'entreprise de Bélanger et de ses collaborateurs en devenant un point de jonction symbolique entre le texte imprimé et le disque audio.

Peut-être convient-il de lire d'un peu plus près ce poème clé, le seul qui soit directement imprimé sur la face intérieure de la pochette. Celui-ci est organisé autour de couplages antithétiques (« poètes de tous pays » / « ici, entre nous » ; « de toutes époques » / « aujourd'hui ») réconciliables dans une origine commune : celle des mots, qui constituent le « fil conducteur » (cette « seule phrase ») capable de transcender époques et lieux. « En une seule phrase nombreuse », dont le titre évoque déjà l'unicité (de l'œuvre) et la pluralité (des voix), crée une ouverture qui invite à la diversité et à l'universalisme.

Miron reconnaissait à l'époque s'être inspiré de ses prédécesseurs pour créer son œuvre, et c'est maintenant de cette œuvre unique que naîtront une douzaine de voix singulières. Cette continuité est toutefois marquée par un gauchissement de trajectoire : si on franchit naturellement le pas d'une génération à une autre, on passe aussi d'un type de voix (celle du poète) à une autre (celles des interprètes). « En une seule phrase nombreuse » cautionne en quelque sorte ce gauchissement : au premier vers, Miron évoquait le « pillage » de l'œuvre de ses prédécesseurs. Le poète n'a ni copié ni plagié les poètes auxquels il fait allusion. « Piller, c'est agir comme les barbares, qui pillent un endroit et s'emparent des choses qu'ils désirent[48] », c'est un

[48] Gaston Miron, cité dans Flávio Aguiar, « Miron et le Brésil : poésie et traduction », *Études françaises*, vol. 35, n°s 1-2, 1999, p. 186.

acte qui évoque la destruction. Mais il implique également un processus de reconstruction et de réappropriation. Miron convie les « frères » en poésie à le piller lui-même, à reprendre et à répandre ses mots à lui, qui sont les mots des autres. Voilà qui reflète également l'entreprise de Bélanger, qui « pille » à son tour l'œuvre mironienne : il choisit certains poèmes plutôt que d'autres, et bien qu'il demeure relativement fidèle aux textes, il s'adonne aussi à un processus de réappropriation et de modulation en transformant les strophes en couplets, en faisant des poèmes des chansons, en remplaçant la singularité de la voix du poète par la multiplicité des voix d'interprètes. Ainsi, les voix d'hommes rapaillés prennent le relais de l'homme rapaillé désormais silencieux.

Quels sont donc les poèmes choisis par Gilles Bélanger ? L'époque dont ils sont issus attire d'abord l'attention : les lecteurs de Miron seront étonnés de n'y retrouver que très peu de poèmes provenant de ses grands cycles poétiques, rédigés au cours des années 1960. La plupart des chansons ont été composées à partir de poèmes antérieurs à cette période.

Comme nous l'avons vu, il y a chez Miron trois grandes périodes d'écriture : celle des poèmes anciens, celle des grands cycles poétiques, et celle correspondant aux années 1980-1990, dont la plupart des textes sont maintenant regroupés dans *Poèmes épars*. Sur l'ensemble des douze chansons composées par Gilles Bélanger, seulement quatre proviennent de poèmes datant de la seconde période : « Je marche à toi[49] », « Art

[49] Extrait du poème « La marche à l'amour », paru pour la première fois en 1962 dans *Le nouveau Journal*, 1re année nº 188, 14 avril 1962, section « Arts et lettres », p. III.

poétique (J'entends votre paix)[50] », « Au sortir du labyrinthe[51] » et « Parle-moi[52] ». Une seule est issue des poèmes composés pendant la troisième période : il s'agit de « La mémorable[53] ». Ainsi, plus de la moitié des chansons de la compilation *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* ont été composées à partir de poèmes antérieurs aux grands cycles poétiques. Les pièces « Mon bel amour », « Je t'écris pour te dire que je t'aime[54] » et « Pour retrouver le monde et l'amour » ont paru dans le recueil *Deux sangs*. Deux autres, « Ce monde sans issue[55] » et « La route que nous suivons[56] », font partie de la section « Influences » qui précède *L'homme rapaillé*. Finalement, « Poème dans le goût ancien » paraîtra à titre posthume dans *Poèmes épars* (le tapuscrit est daté de 1953), tandis que « Désemparé » est paru pour la première fois en 1949 dans la revue *Le Courrier littéraire*[57], avant de refaire surface, lui aussi, dans *Poèmes épars*, quelque cinquante ans plus tard.

Il serait étonnant que Bélanger ait consciemment privilégié les poèmes anciens de Miron (à supposer qu'il ait lui-même retracé la genèse de chacun d'entre eux), mais on peut présumer que certains critères techniques l'ont amené à considérer les textes ne provenant pas de longues suites poétiques. En effet, les poèmes brefs sont plus

---

[50] Le poème est intitulé « Art poétique ». Il paraît pour la première fois dans *Liberté*, n°s 5-6, mai-août 1961, p. 642, sous le titre « Les jours raccourcissent ».
[51] Paru pour la première fois dans *Liberté*, n° 54, novembre-décembre 1967, p. 55-58.
[52] Extrait du cycle « L'amour et le militant ». Paru dans la première édition de *L'homme rapaillé*, ainsi que dans les éditions subséquentes.
[53] Le titre exact est « Le mémorable ». Il paraît pour la première fois avec les poèmes de la suite « La troisième saison ou Le premier printemps » dans la revue *Estuaire*, n° 3, février 1977, p. 18.
[54] Ce poème paraît en 1953 dans *Deux sangs* sous le titre « Ma ravie ». Il réapparaîtra dans *L'homme rapaillé* sous le titre « Je t'écris ». La deuxième partie a été remaniée entre-temps.
[55] Anciennement intitulé « L'intraitable douleur », ce poème paraît pour la première fois dans la revue *Nation nouvelle*, n° 4, août 1959, p. 288.
[56] Ce poème paraît pour la première fois dans *Le Devoir*, vol. XLVIII, n° 45, 23 février 1957, p. 7.
[57] *Le Courrier littéraire*, n° 3, Ottawa, 1949. Ce poème a aussi été publié dans la revue *Amérique française*, juillet-août 1952, vol. 10, n° 4, p. 67.

propices à être mis en chansons, puisque celles-ci doivent correspondre à un format radiophonique et commercialisable (donc relativement court)[58]. Notons également que deux des poèmes datant de la première période (« Désemparé » et « Pour retrouver le monde et l'amour ») ont été composés en alexandrins. Miron a rapidement abandonné cette forme de versification au profit du vers libre, mais comme nous le verrons en analysant « Désemparé », la composition en alexandrins confère d'emblée un rythme et une musicalité au poème, ce qui constitue un avantage lorsqu'il s'agit de mettre un texte en musique.

Par ailleurs, c'est sur le plan thématique que les poèmes retenus par Bélanger participent le plus à la cohérence de cette compilation. En effet, ceux qui sont à l'origine des chansons de *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* se situent principalement dans le registre de l'intime : Miron y traite d'amour, d'amitié, de solitude. À l'exception des pièces « La route que nous suivons » et « Désemparé », qui témoignent d'une certaine préoccupation d'ordre social[59], les chansons de Bélanger dépeignent aux auditeurs le visage d'un poète amoureux d'une femme qui toujours lui échappe (« Je marche à toi », ou « Parle-moi », entre autres), ou encore d'un homme malheureux et esseulé dans une ville hostile (« Poème dans le goût ancien » ou encore « Art poétique »). La fonction politique ou didactique du poème est occultée ; la figure du poète engagé dans un combat collectif qui « [descend] vers

---

[58] Paul Zumthor évoque la « fameuse règle des trois minutes imposée à nos chansonniers par les techniciens de la radio et les industriels du disque. Rigoureusement suivie depuis l'invention du microsillon, elle fixait la durée maximale des chansons destinées à la commercialisation. D'où contraintes stylistiques et thématiques, nécessité d'un certain laconisme et de tous les jeux de la suggestion. » Voir *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 134.

[59] Ce sont les deux seules chansons dans lesquelles le poète fait état d'un « nous » qui renvoie à la collectivité au sens large. On retrouve dans ces textes des allusions à « notre condition », des champs lexicaux de la dérision, de la servitude et de la révolte.

les quartiers minables » et qui « voi[t] notre infériorité[60] » est remplacée au profit de celle d'un homme qui « erre dans la ville sans être heureux » et qui écrit à la femme aimée pour lui dire qu'il l'aime[61]. Lorsqu'on leur demande ce qui leur plaît dans la poésie mironienne, Bélanger et Cormier répondent unanimement que c'est son caractère « intemporel », sa capacité à « traverser les époques[62] ». Cette vision de l'homme et de son œuvre est le résultat d'un gommage sélectif et démontre que l'objectif de cette compilation n'est pas de faire une synthèse des nombreux traits dont est constituée la posture mironienne. Bélanger a pris parti : l'aliénation est dépassée. L'homme rapaillé en 2008 se classe désormais parmi les « poètes de tous pays, de toutes époques », et son génie est proportionnel à son caractère universel plutôt qu'à ses préoccupations politiques.

Du poème à la chanson : « Désemparé » et « Je marche à toi »

Gilles Bélanger n'a pas beaucoup modifié les textes de Miron pour en faire des chansons. Il rappelle qu'il ne s'agit que de « trouver la musicalité dans [ses poèmes][63] » afin d'obtenir un résultat satisfaisant. Voici donc une courte analyse de deux pistes qui présentent à priori des caractéristiques assez dissemblables. « Désemparé » est un poème ancien et a été composé en alexandrins, alors que « Je marche à toi », issu de la célèbre « Marche à l'amour », est composé en vers libres. On verra comment Bélanger procède pour mettre la musicalité de ces textes en relief

---

[60] Extraits des poèmes « Monologues de l'aliénation délirante » et « Sur la place publique » de Miron. Ce sont, entre autres, ces deux poèmes que Miron choisit de lire lors de la Nuit de la poésie de 1970.
[61] Extraits des chansons « Poème dans le goût ancien (La vie s'en va) » et « Je t'écris pour te dire que je t'aime ».
[62] Gilles Bélanger et Louis-Jean Cormier en entrevue avec Philippe Fehmiu, émission *Fréquence libre*, Première chaîne de Radio-Canada, 5 novembre 2008.
[63] Gilles Bélanger, en entrevue avec Michel Désautels, émission *Désautels*, Première chaîne de Radio-Canada, 3 novembre 2008.

et pour les intégrer du même coup dans un ensemble cohérent du point de vue thématique.

Sur le plan technique, ces deux pistes donnent une bonne idée de la manière dont l'auteur-compositeur-interprète procède pour mettre la « musicalité » mironienne en valeur. Le poème « Désemparé » présente un avantage du point de vue formel : il est composé de quatre quatrains, dont les vers – des alexandrins – se terminent par des rimes croisées. Celles-ci, d'emblée, contribuent à la musicalité du texte (il est d'ailleurs fréquent que les paroles d'une chanson soient rimées). De plus, l'alexandrin propose déjà son propre rythme. Les vers sont de longueurs égales et Plume Latraverse, qui interprète cette pièce, accentue systématiquement le sixième temps, marquant le tempo (peut-être Bélanger a-t-il volontairement choisi d'utiliser une métrique ternaire, en 6/8, pour composer la musique de cette chanson ?). Par ailleurs, Bélanger n'a pratiquement pas retouché le poème d'origine. Il n'a fait que se servir de son titre pour créer le refrain : répété deux fois entre chaque strophes, ces dernières sont dorénavant changées en couplets. Le terme « couplet » est entendu ici dans le sens que lui donne Jacques Charpentreau : « Ce mot est désormais réservé à la strophe d'une chanson dont les paroles changent de strophe en strophe (mais non la musique), alors que le *refrain* est toujours le même[64]. »

Parmi les pistes qui se trouvent sur *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, « Désemparé » est l'une de celles qui présente le plus de régularité dans sa forme. En

[64] Rubrique « Couplet », dans Jacques Charpentreau, *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006, p. 235-236.

effet, toutes les chansons de cette compilation ne comportent pas de refrain identique entre chacun des couplets. C'est le cas, entre autres, de la pièce « Je marche à toi », interprétée par Yann Perreau. Le poème dont elle est issue, « La marche à l'amour », est composé de vers libres et l'extrait qu'a choisi Bélanger n'est en fait qu'une seule et unique strophe de quinze vers (la toute dernière du poème)[65]. Celle-ci sera remodelée en six strophes de longueurs inégales, comptant en tout vingt-cinq vers, ce qui représente une augmentation de quarante pour cent par rapport au texte d'origine. C'est que l'auteur-compositeur-interprète exploite une figure de style en particulier pour faire passer le poème à la chanson : la répétition. Miron, en composant ce poème, ne faisait pas œuvre de « poésie orale », mais les anaphores qu'on retrouve dans cette strophe sont un moyen efficace de créer une certaine musicalité. Tout en conservant celles qui se trouvaient déjà dans le poème, Bélanger en ajoutera quelques-unes. Comme le souligne Pierre Nepveu, la répétition « est à la fois un élément régulateur, la trace d'un sujet qui veut dire et convaincre, et une forme simple par laquelle le chant, le rythme peuvent envahir la parole[66] ».

Cette strophe, à l'origine, comporte quatre anaphores : aux premier et troisième vers (« je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi » et « je marche à toi, je titube à toi, je bois »), aux quatrième et cinquième vers (« à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud » et « à ces taloches de vent sans queue et sans tête »), aux septième et huitième vers (« je n'ai plus de visage pour l'amour » et « je n'ai plus de visage pour

---

[65] On retrouvera, en annexe, cet extrait de « La marche à l'amour », ainsi que les paroles de « Je marche à toi ». Voir annexe III.

[66] Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1979, p. 136.

rien de rien »), puis aux treizième et quatorzième vers (« je n'attends pas à demain je t'attends » et « je n'attends pas la fin du monde je t'attends »). Ces anaphores se retrouvent toutes dans la chanson de Bélanger, mais certains passages sont aussi répétés en entier : c'est le cas des première et troisième strophes, ainsi que des vers « je n'attends pas à demain je t'attends » et « je n'attends pas la fin du monde je t'attends », qui sont répétés chacun trois fois (plutôt qu'une seule fois dans le poème). La chanson se termine sur une dernière anaphore, formée du segment « je t'attends ». Ajoutée par Bélanger, elle sert de point d'orgue à la chanson.

Pour mettre en valeur la musicalité de ce texte, Bélanger bonifie donc l'ultime strophe de « La marche à l'amour » de plusieurs vers. Il faut toutefois rappeler qu'il ne s'est servi que d'un court extrait du poème d'origine : le texte en entier compte 183 vers ! En arrêtant son choix sur les quinze derniers, Bélanger occulte forcément une large part de ce qui fait la richesse de cette célèbre marche. On n'y retrouve, entre autres, aucune description de la femme dont il est question, que Miron décrit pourtant avec beaucoup de lyrisme et force métaphores : elle a « les yeux pairs des champs de rosées », un « corps tiède de pruche », elle est d'une « frêle beauté soleilleuse », etc. Dans la chanson de Bélanger, l'accent est plutôt mis sur l'intimité de l'homme, dans son douloureux rapport avec la femme aimée. C'est lui qui « marche », qui « titube », qui « attend » ; quant à elle, elle n'est plus qu'un « toi » vaguement anonyme à atteindre.

Un tel gauchissement thématique survient également avec la chanson « Désemparé ». Comme nous l'avons observé, le seul changement apporté au texte d'origine est la récupération du titre entre chacune des strophes. Cet ajout est en apparence minime, mais il crée un effet de répétition qu'on ne retrouvait pas dans le poème. En effet, Miron a intitulé son poème « Désemparé », mais cet adjectif ne se retrouve pas dans le texte lui-même. Son utilisation dans la chanson de Bélanger met l'accent sur la thématique du naufrage qui s'y donne à lire. On retrouve dans les paroles de cette chanson tout un champ lexical de l'eau et du navire : « tempête », « phares », « vents », « lac de bleus reflets », « secrètes îles », « escale ». L'adjectif « désemparé », qui désigne dans le vocabulaire maritime « un navire ayant subi des avaries l'empêchant de manœuvrer[67] », vient s'ajouter à cette liste, en plus d'évoquer le désarroi du sujet lyrique. Le choix de Bélanger pour l'interprétation de cette chanson est judicieux : la voix rauque et abîmée de Plume Latraverse s'accorde au texte avec justesse.

Le thème du naufrage est usité en poésie pour décrire la solitude et le désespoir. Le sujet lyrique, dans le poème de Miron, n'est pas entièrement seul : le pronom personnel « nous » en témoigne (« nous marchons », « Où irons-nous », « dites-dites-le-nous », etc.). Mais la répétition de l'adjectif « désemparé », accordé au singulier, évoque malgré tout l'esseulement de ce sujet. En l'utilisant comme leitmotiv, Bélanger insiste sur l'intimité et la singularité de la voix qui se fait entendre, à l'instar de celle de « Je marche à toi ».

---

[67] Article « Désemparé », dans *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

Bélanger a su mettre la musicalité des poèmes mironiens en valeur ; du même coup, il a choisi d'insister sur l'intériorité de « l'homme rapaillé » qui s'y donne à lire. J'évoquais plus haut la pluralité des voix que *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* conféraient au poète, désormais silencieux. Ces voix multiples convergent toutefois vers une figure caractérisée par son unicité : celle de l'homme Miron, dont la poésie est revisitée avec le souci d'en faire découvrir ce qu'elle a de plus intime et de plus amoureux.

Disséminé, palabreur, hanté par la fixation de ses vers, même après la parution de *L'homme rapaillé*, Miron n'a jamais cessé de gribouiller des corrections en marge de ses poèmes, de gesticuler sur la place publique et de gueuler au détour des rues. Dans « Miron le magnifique », Jacques Brault parlait avec justesse de l'homme « aux mille visages ». Celui qu'on commémore dans les mois qui suivent sa disparition est encore bien vivant dans l'esprit de ses pairs. Jean-Marc Léger écrivait à l'époque : « Comment saurions-nous en parler au passé, alors que sa présence parmi nous est encore chaque jour singulièrement sensible, "palpable" ![68] ». La voix mironienne dont on se souvient en 1996 est encore tangible, souveraine et intimidante. Douze ans plus tard, cette voix se fait à nouveau entendre, trouvant pour l'écouter un nouvel auditoire qui dépasse le seul milieu littéraire. Tant mieux pour la postérité de son personnage et de sa poésie : la compilation de Bélanger lui donne un nouveau souffle en l'inscrivant dans la lignée intemporelle des poètes de « tous pays » et de « toutes époques ». Mais

[68] Jean-Marc Léger, « Orfèvre de la langue, prophète du québec [*sic*] », *L'Action nationale*, *op. cit.*, p. 269.

Miron le « haut parleur » a changé de timbre entre-temps : il s'est adouci quelque peu et s'il ne tonitrue plus maintenant, il chante.

CONCLUSION

Gaston Miron a un jour écrit à Claude Haeffely : « Aujourd'hui, on dit que j'ai joué au cabotin, que j'ai construit moi-même ma propre légende[1] ». Le poète faisait allusion à l'importance grandissante que ses amis et collaborateurs voulaient bien lui accorder dans son milieu, malgré son refus de prendre part à la « comédie littéraire[2] ». C'était en avril 1958. Plus de cinquante ans se sont écoulés depuis, un demi-siècle au cours duquel la « légende » mironienne a subi une remarquable ascension : le pauvre hère mal aimé et sans mot est devenu « magnifique » et se classe désormais, selon certains, au rang des plus illustres voix de la poésie de langue française.

On peut déduire essentiellement deux choses de la remarque de Miron. D'abord, elle dit indirectement qu'un auteur peut contribuer lui-même à l'édification de sa légende (Miron peut en douter, mais « on » n'en doute pas) ; ensuite que cette dernière (qui, comme le mythe, s'établit dans la durée[3]) commence à se « construire » du vivant de l'auteur. En d'autres mots : le cabotin, comme le suggère Miron, en prenant part à la « comédie littéraire » et en choisissant de se mettre en scène avec tels traits comportementaux ou stylistiques, avec telle attitude et tel langage, présente une image singulière de lui-même à son public, qui à son tour projette certaines valeurs dans le personnage qui se trouve devant lui. De là la pertinence d'analyser un sujet (ici, Gaston Miron) en tenant compte non seulement de sa posture d'auteur, mais

---

[1] Gaston Miron, lettre du 7 avril 1958, dans *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 82.

[2] L'expression est de José-Luis Diaz. Voir *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, plus particulièrement l'introduction.

[3] Voir le troisième chapitre de Benoît Melançon, *Les Yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle* (nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, p. 197-263.

aussi de la réception de celle-ci et de tout ce qui signale la transformation de la « légende Miron » en « mythe Miron[4] ».

Les périodes retenues pour l'analyse dans ce mémoire ne couvrent pas, comme le lecteur l'aura remarqué, chaque étape de la trajectoire du poète : entre 1970 et 1996 s'écoulent presque trente années pendant lesquelles Miron, loin de changer radicalement de trajectoire, poursuit au contraire – et avec un succès allant s'accroissant – les activités qu'il menait déjà avant la parution de *L'homme rapaillé* (l'écriture, l'engagement social et politique, etc.). Cette ellipse tient avant tout d'un choix méthodologique et permet de mettre en lumière ce qu'une analyse suivie de la posture d'auteur n'aurait pu montrer seule, à savoir la participation de la communauté littéraire à la fabrication de cette posture et la prise en charge par cette communauté élargie de la « légende Miron » après la mort du poète.

En effet, nous avons tâché dans le premier chapitre de montrer comment s'est fondée la posture de Miron en étudiant sa correspondance avec Claude Haeffely. Cette analyse posturale nous a également permis de constater qu'il existe bel et bien un rapport de réciprocité entre le discours que le poète tient sur lui-même et celui que certains acteurs de la scène poétique des années 1950 et 1960 tiennent à son sujet. Notre analyse de la réception de sa posture auctoriale au deuxième chapitre est venue renforcer ce constat. Bien qu'on ne puisse affirmer que le poète ait volontairement

[4] Melançon, entre autres, distingue la légende du mythe en comparant Luc Cyr à Maurice Richard, en affirmant que le premier était une légende plutôt qu'un mythe pour deux principales raisons : « La première est que Cyr n'occupe qu'une place secondaire dans la mémoire collective ; la seconde, que cette place a considérablement varié au fil des ans. » Voir Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 200.

orchestré sa propre édification, la légitimation qu'a connue son œuvre n'en est pas moins redevable à son bruyant et fougueux personnage public, celui qui donnait corps à ses textes. L'auteur de *L'homme rapaillé* était un individu qui savait attirer l'attention et qui exposait volontiers son « cabotinage » autant que ses poèmes – ou encore : l'absence de ses poèmes –, à ses amis, aux journalistes, aux commentateurs de ses textes et même au public. Tour à tour, les uns et les autres ont interprété cette imposante figure mironienne, renforçant à chaque occasion certains traits posturaux du poète plutôt que d'autres : il est devenu bavard et muet, humble et dominant, québécois et universel. Chacune de ces descriptions permet d'envisager la construction de la posture de Miron comme une entreprise collective plutôt qu'individuelle. Comme l'écrivait le poète en 1960 : « Ce n'est pas moi qui reviens constamment sur [ma] poésie ; c'est tout le monde[5]. »

Il est essentiel de tenir compte de la participation des critiques, journalistes et correspondants dans la formation d'une posture littéraire. Le contraire reviendrait à occulter une part importante de ce processus, plus particulièrement à une époque où la multiplication et la démocratisation des médias est indéniable. Alain Viala n'a-t-il pas affirmé que « l'écrivain est un personnage social[6] », donc favorable aux rapports entre individus ? Si l'on reconnaît encore aujourd'hui, tant au sens propre qu'au sens figuré, l'importance et la portée de la voix de Gaston Miron, c'est parce qu'il se

---

[5] Gaston Miron, lettre du 10 juillet 1960, dans *À bout portant*, *op. cit.*, p. 137.
[6] Alain Viala, « Sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 199.

trouvait là des gens pour prêter l'oreille et la plume, pour se mettre à l'écoute et participer à la construction de sa légende.

Lorsque ce « haut parleur[7] » nommé Miron s'éteint, ses pairs ne cessent pas pour autant de parler de l'homme, qui aura droit à des funérailles nationales. Voilà ce que nous a permis de constater le troisième chapitre de ce mémoire. Dans son milieu immédiat, ses amis et anciens collaborateurs en font presque un saint. Une dizaine d'années plus tard, les producteurs de *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron* en font, quant à eux, un poète universel et intemporel (« de tous temps et de tous pays »). Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce mémoire, il est sans doute prématuré de voir en Gaston Miron un mythe, même si ce dernier, de son vivant, avait lui-même déjà fait allusion à un « mythe appelé Miron » (voir chapitre 1). L'influence du poète à l'extérieur du milieu littéraire n'est pas comparable à celle, par exemple, qu'exerçait Maurice Richard ailleurs que sur la patinoire. On aurait pu croire que c'est l'implication politique du poète qui lui aurait conféré le plus de visibilité (et de capital symbolique) en dehors de son champ d'action principal (la littérature). Mais c'est précisément ce trait postural, son attachement à la cause souverainiste du Québec et à « l'émancipation de son peuple », qui aura été gommé dans la représentation du personnage mironien la plus récente. Seul le temps nous permettra de voir comment « l'objet de discours Miron » sera réinterprété et resémantisé au cours des générations à venir, de voir ce que les uns et les autres feront dire à l'auteur de *L'homme rapaillé*.

---

[7] L'expression est de Raôul Duguay (« Gaston, le haut parleur », dans Jean Royer [dir.], « Miron le magnifique », *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, septembre 1997, p. 195.)

On pourrait affirmer, au terme de ce mémoire, qu'il manque à la critique un concept permettant d'étudier les mythes en formation. Tous les écrivains (et, plus largement, les individus qui occupent une fonction publique) sont amenés, à l'ère des médias, à se fabriquer une image publique[8], mais toutes ces images d'écrivains ne débouchent pas pour autant sur des mythes. Comment saisir ce moment où, des traits d'un personnage public donné, on passe à ceux d'un mythe en formation ? On pourrait peut-être proposer, pour désigner ce moment, cette phase intermédiaire entre la posture littéraire et le mythe, le concept d'« iconisation », soit le *processus* par lequel une personne devient éventuellement une icône, voire un mythe.

Le *Grand Robert de la langue française* (2001) définit le mot « iconographie » comme l'étude « des représentations figurées d'un sujet (individu, époque, thème…) » ou encore celle « des sujets, des thèmes, des attributs, des allégories, dans l'art figuratif[9] ». L'idée de la représentation figurée évoque tout ce qui a trait à l'image, à l'emblème. Prise au sens large, cette expression peut conduire à l'étude des symboles graphiques, mais on peut aussi la prendre dans un sens plus restreint et articuler l'étude des représentations figurées d'un sujet (Gaston Miron, par exemple) et celle des positions qu'occupe ce même sujet dans son champ d'activité principal (le champ littéraire, entre autres), comme le proposent Alain Viala et Jérôme Meizoz dans leurs ouvrages sur les postures littéraires. L'étude de l'iconisation pourrait donc

---

[8] Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, chapitre 1.
[9] *Le grand Robert de la langue française*, 2e édition dirigée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2001, vol. 3, p. 2024.

s'apparenter à l'étude des postures en ce qu'elle prend en compte à la fois les représentations figurées de l'écrivain et sa situation au sein du champ littéraire.

Par ailleurs, le concept d'iconisation devrait également prendre en charge un aspect à peu près ignoré des études sur les postures littéraires. Une icône est en effet une peinture religieuse, généralement exécutée sur un panneau de bois. En ancien français, une « icoine » était une « image sainte » et tous les mots dérivés de la racine grecque « eikon » (comme iconoclaste) comportent une dimension religieuse. L'analyse iconographique doit ainsi tenir compte des croyances dont sont investies les images et prendre en charge, du même coup, leurs appropriations collectives. L'étude de la posture prend le sujet écrivain comme point focal de l'analyse et vise à dégager les traits comportementaux et stylistiques en regard d'une position donnée dans le champ littéraire ; celle de l'auteur comme icône culturelle doit poser la question de la composition d'une image publique formée par ces traits, de la réception de cette image par ceux qui côtoient ou s'intéressent au personnage et de l'investissement émotif et symbolique impliqué par la réception. La croyance est essentielle à la construction et à la perpétuation des mythes, puisque « dire du mythe qu'il est un récit malléable, c'est dire du même souffle qu'il s'agit d'un récit dans lequel la croyance est cruciale. Si on peut donner des sens éloignés à Rimbaud et à Nelligan, c'est qu'il s'est trouvé des gens pour accepter ces sens et pour y croire[10] ». C'est ainsi que le concept d'icône rejoint celui de mythe, puisqu'il tient lui aussi de la récupération et de la réappropriation collective d'un objet de discours.

---

[10] Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle*, *op. cit*., p. 183.

Le concept d'iconisation comporterait ainsi deux dimensions principales : l'analyse, d'une part, des représentations projetées successivement par un écrivain au sein du champ littéraire et, d'autre part, des différentes significations que la collectivité projette à son tour dans la « vie » et dans l' « œuvre » de ce même écrivain. La composition de ce mémoire nous a permis de jeter les premières bases d'une telle analyse ; ou plutôt de réaliser qu'un tel concept manquait aux études sur la posture et à celles sur le mythe. Il resterait encore à éprouver le potentiel heuristique de la notion d'iconisation à partir de corpus plus vastes ou tenant compte de plus d'un auteur. Y a-t-il des parcours ou des procédés qui éveillent systématiquement l'intérêt du public ? Y a-t-il des variations culturelles ou historiques (XIXe-XXe siècle) ? On serait tenté de croire, par exemple, le milieu littéraire québécois plus prompt à ériger ses auteurs en figures mythiques qu'un pays comme la France qui compte déjà un grand nombre d'illustres écrivains. Cette intuition est-elle vérifiable?

Si Gaston Miron s'est avéré un excellent point de départ pour l'étude des mythes d'écrivain en formation, plusieurs questions restent en suspens et sauront susciter, c'est du moins ce que nous espérons, de nouvelles recherches. Les études québécoises sur la posture littéraire sont peut-être ainsi arrivées, pour paraphraser Miron, à ce qui commence.

ANNEXES

Annexe I

Lettre de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1er décembre 1954

Montréal, le 1er décembre 1954

cher et très grand Claude,

on a toujours l'air de se lamenter. Pourtant le plus souvent, on ne fait que brosser le tableau de la situation. Strictement. C'est de la revendication et non du pleurnichage.

ta lettre a été la bienvenue. Un peu comme une bouée. Très chaude, un pays profond. J'entrevois un peu ce que ton expérience à Toronto te donnera à dire. À te colleter comme ça, tu prends certainement de la taille. Et ça va sortir, comme tu dis, bien en ordre, cruellement lucide. Ça, je n'en doute pas une seconde, le coup de sonde est trop bien senti chez toi, à travers toi, le pouls vient de loin qui vient battre à la petite veine de lumière.

je me demande à moi-même ce que je deviens. du 15 novembre au 30, quinze jours de famine. Comme l'homme est réductible. Oui mon vieux, je n'avais qu'une seule idée en tête, me trouver quelques 50 ¢ pour pouvoir manger durant la journée. Et ça va continuer tout décembre. Je croyais ce temps révolu, mais de nouveau les dettes m'assiègent. (Je pense à Breton, il parle de cette situation dans *l'Amour fou*, je ne me souviens plus en quels termes.) Il faut me croire, je n'ai pas d'autres choses à penser qu'à manger au moins un repas. Du lever au coucher. Il n'y a plus rien à croire. La seule barre de la faim. (J'ai tellement souffert de ce côté-là durant mes 10 dernières années, que le seul penser de la faim me jette hors d'usage, je suis désemparé; il n'y a rien à faire.)

c'est dire dans quel état de vacuité complète nage mon esprit. Je vis au statique. Au point mort. Je fais le mort. La bielle au cran d'arrêt. Attendre. Attendre. Je ne sais pas si c'est une solution (il n'y a pas de solution) mais c'est la seule possibilité d'existence. Il n'y a pas de place pour autre chose que l'attente. Dormir. C'est un mot qui va loin en l'homme à la barre.

n'ai rien écrit depuis septembre. Impossibilité totale d'écrire quoi que ce soit dans ces limites où l'homme lutte pour un besoin d'urgence et d'immédiat, à même la terre, pour ne pas périr. simple besoin de conservation. J'ai besoin de toute ma vision rien que pour ça. Je ne crois donc pas avoir de textes pour février. Cela me dégoûte à jamais de toute activité de l'esprit. Il serait si simple de devenir pierre. Mur.

il faut que tu publies ta *Chronique(s) d'Esseigne*.

et dire qu'il me faut faire des gestes. Le 10 décembre, plaquette de Pilon. Je titube là-dedans. Je pose des gestes comme un aveugle. Une machine à compter. Je ne pense pas, plus. Je suis une « pensée décourageante ».

j'ai bien hâte de te voir. T'écrirai quand je verrai un peu plus clair, quand j'aurai un petit espace où respirer entre le prosaïque besoin de me trouver 50 ¢ et

celui de dormir de fatigue nerveuse outrée. (Il n'y a plus personne qui veuille me prêter de l'argent; alors, je dois marcher, marcher des milles pour me rendre à tel endroit, etc.)

excuse-moi de tout ce flot de prosaïsme, où tout est insipide et incolore. Je ne suis peut-être plus dans le paysage. On m'a effacé. Je pense à ce poème que j'écrivais cet été, alors que je traversais une période semblable. Je te transcris quelques vers (peut-être te l'ai-je envoyé).

Je vis dans une très vieille maison où je commence
à ressembler aux meubles à la très vieille peau de fauteuils

Peu à peu on m'a perdu toute trace de moi-même
la nuque prise dans les brumes de mes années-souvenirs
...

Ainsi je vieillis de successives secousses d'effondrement
sous les lentes tractions des étendues de maladie mouvantes
parfois je gis dans les grands courants d'air souterrains
où je m'écoute, crépitement plissé d'yeux de décomposition
ma tête davantage pluvieuse ma très très tête de bois pourri

…

je pense que l'on s'écrit d'avance. Il y a des poèmes qui ont été vécus, d'autres qui seront vécus. Ainsi, le poème de L'HOMME FINI, chez moi.

jusqu'à la fin déclivant
il a compté, percutés
les coups de pied de son cœur
s'est vu descendre
le nœud coulant glissant bien

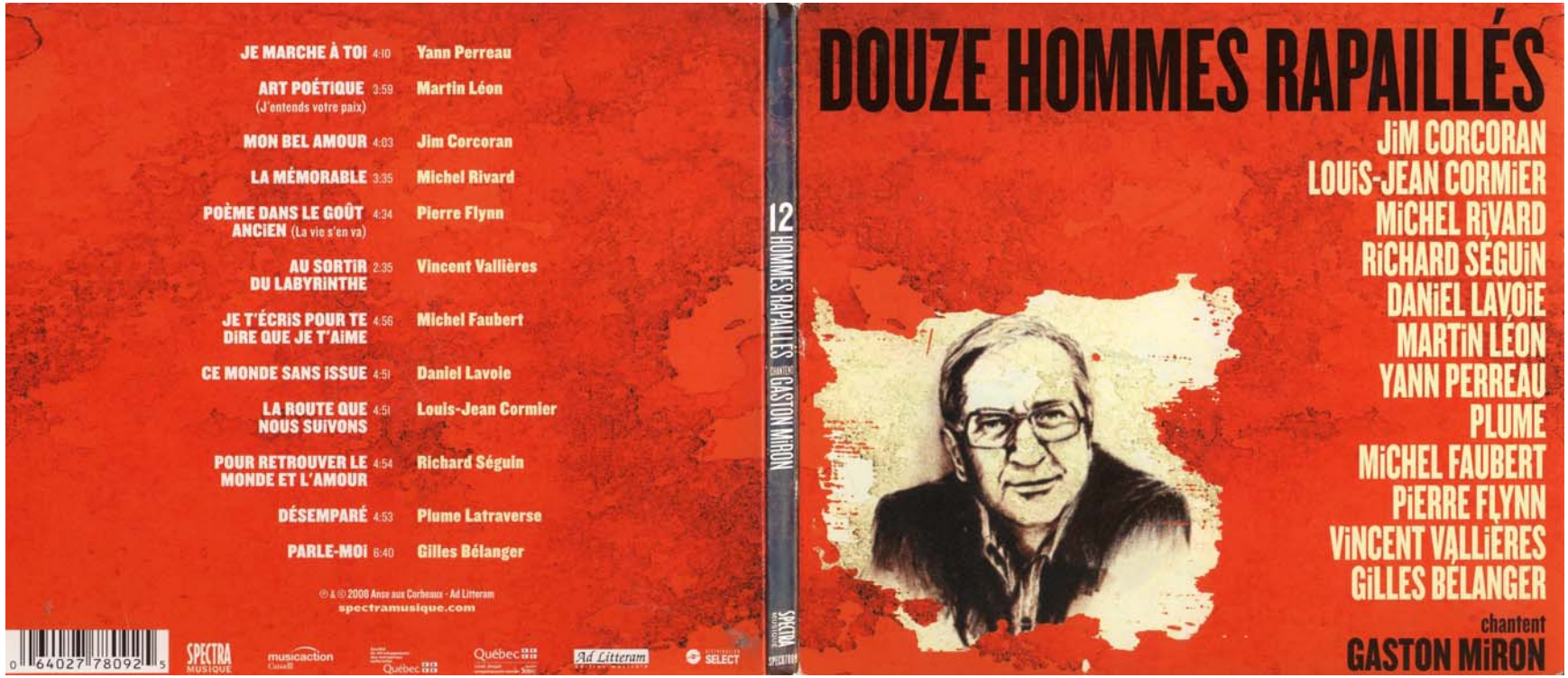
P.S. : Je viens de recevoir une lettre d'Alma de Chantal. Il est question que je me rende à Toronto en janvier. C'est à voir.

c'est un mauvais moment de la mauvaise haleine,

gaston.

Annexe II

1ère et 4e de couverture de la pochette du disque *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, Anse aux Corbeaux – Ad Litteram, 2008.


JE MARCHE À TOI 4:10 Yann Perreau
ART POÉTIQUE (J'entends votre paix) 3:59 Martin Léon
MON BEL AMOUR 4:03 Jim Corcoran
LA MÉMORABLE 3:35 Michel Rivard
POÈME DANS LE GOÛT ANCIEN (La vie s'en va) 4:34 Pierre Flynn
AU SORTIR DU LABYRINTHE 2:35 Vincent Vallières
JE T'ÉCRIS POUR TE DIRE QUE JE T'AIME 4:56 Michel Faubert
CE MONDE SANS ISSUE 4:51 Daniel Lavoie
LA ROUTE QUE NOUS SUIVONS 4:51 Louis-Jean Cormier
POUR RETROUVER LE MONDE ET L'AMOUR 4:54 Richard Séguin
DÉSEMPARÉ 4:53 Plume Latraverse
PARLE-MOI 6:40 Gilles Bélanger
℗ & © 2008 Anse aux Corbeaux - Ad Litteram
spectramusique.com
0 64027 78092 5
SPECTRA MUSIQUE
musicaction
Québec
Ad Litteram
SELECT
12 HOMMES RAPAILLÉS CHANTENT GASTON MIRON
SPECTRA MUSIQUE
DOUZE HOMMES RAPAILLÉS
JIM CORCORAN
LOUIS-JEAN CORMIER
MICHEL RIVARD
RICHARD SÉGUIN
DANIEL LAVOIE
MARTIN LÉON
YANN PERREAU
PLUME
MICHEL FAUBERT
PIERRE FLYNN
VINCENT VALLIÈRES
GILLES BÉLANGER
chantent
GASTON MIRON

Annexe III

Extrait du poème « La marche à l'amour » et paroles de la chanson « Je marche à toi »

Gaston Miron, « La marche à l'amour », extrait.

je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi
lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme
je marche à toi, je titube à toi, je bois
à la gourde vide du sens de la vie
à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud
à ces taloches de vent sans queue et sans tête
je n'ai plus de visage pour l'amour
je n'ai plus de visage pour rien de rien
parfois je m'assois par pitié de moi
j'ouvre mes bras à la croix des sommeils
mon corps est un dernier réseau de tics amoureux
avec à mes doigts les ficelles des souvenirs perdus
je n'attends pas à demain je t'attends
je n'attends pas la fin du monde je t'attends
dégagé de la fausse auréole de ma vie

« Je marche à toi »

Je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi
lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme
je marche à toi, je titube à toi, je bois

à la gourde vide du sens de la vie
à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud
à ces taloches de vent sans queue et sans tête

je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi
lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme
je marche à toi, je titube à toi, je bois

je n'ai plus de visage pour l'amour
je n'ai plus de visage pour rien de rien
parfois je m'assois par pitié de moi
j'ouvre mes bras à la croix des sommeils,
à la croix des sommeils

mon corps est un dernier réseau de tics amoureux
avec à mes doigts les ficelles des souvenirs perdus
je n'attends pas à demain je t'attends
je n'attends pas la fin du monde je t'attends
dégagé de la fausse auréole de ma vie

je n'attends pas à demain je t'attends
je n'attends pas la fin du monde je t'attends

je n’attends pas à demain je t’attends
je n’attends pas la fin du monde je t’attends
je t’attends
je t’attends

BIBLIOGRAPHIE

I – Corpus primaire

I A –Ouvrages de Gaston Miron

MIRON, Gaston, *À bout portant : correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely*, *1954-1965*, Montréal, Leméac, coll. « Documents », 1989, 174 pages.

MIRON, Gaston et Jean ROYER, *Gaston Miron sur parole : un portrait en sept entretiens*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2007, 122 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, postface de Georges-André Vachon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, 171 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero, coll. « Voix », 1981, 173 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, édition annotée par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 1994, 231 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé : poèmes, 1953-1975*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 1994, 231 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1998, 252 pages.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé. Les poèmes*, éd. de Marie-Andrée Beaudet, préface d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, 202 pages.

MIRON, Gaston, *Poèmes épars*, éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, 124 pages.

MIRON, Gaston, *Un long chemin : proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 2004, 477 pages.

I B – Articles de journaux

« Gaston Miron : de l'oral à l'écrit », *La Presse*, 27 juillet 1963, p. 7.

« Gaston Miron, poète oral », *Le Devoir*, 23 novembre 1968, p. 12.

BASILE, Jean, « Gaston Miron reçoit le prix d'*Études françaises* », *Le Devoir*, 15 avril 1970, p. 3.

BOUCHER, Denise, « SALUT MIRON ! et ne dis plus que tu n'es pas poète… », *Perspectives*, n° 6, 10 février 1968, p. 34-36.

MIRON, Gaston, *Dossier de presse, 1953-1985*, dépouillement et compilation par Claude Pelletier, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, coll. « Dossiers de presse sur les écrivains québécois », 1986, 109 pages.

GOUIN, Gaston, « Une place à Gaston Miron », *Campus estrien*, octobre 1968, p. 10.

MAHEU, Pierre, « Absence de Miron et présence de Laffont », *La Presse*, 23 mars 1968, p. 27.

MARCOTTE, Gilles, « Gaston Miron », *Le Devoir*, 12 septembre 1953, p. 7.

MARTEAU, Robert, « Miron : de plus en plus magnifique », *Esprit*, vol. 38, nos 7-8, juillet-août 1970, p. 292-299.

PORTUGAIS, Louis, « " C'est un peu moi qui me suis fait rapailler " – Gaston Miron », *Forum* (Université de Montréal), vol. 4, n° 31, 20 avril 1970, p. 7.

I C – Numéros spéciaux et hommages

« À Gaston Miron », *Liberté*, vol. 39, n° 233, octobre 1997, p. 3-101.

GAUVIN, Lise (dir.), « Gaston Miron : un poète dans la cité », *Études françaises*, vol. 35, nos 2-3, 1999, p. 1-237.

ROYER, Jean (dir.), « Miron le magnifique », *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, septembre 1997, p. 153-275.

VADEBONCŒUR, Pierre, « Hommage à Gaston Miron », *Liberté*, n° 233, 1997, p. 6-10.

I D – Documents audiovisuels

Archives de l'âme, réalisation de Luc Cyr et Carl Leblanc, Montréal, Ad hoc films, 2001, 53 minutes.

Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron, Anse aux Corbeaux – Ad Litteram, 2008.

La nuit de la poésie 27 mars 1970, réalisation de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, Montréal, Office national du film du Canda, 1970, 112 minutes.

VACHON, Georges-André, « *L'homme rapaillé* » (5 mai 1970), *Les Archives de Radio-Canada*, Société Radio-Canada, dernière mise à jour : 17 avril 2009. http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/poesie/dossiers/1234/ [Page consultée le 15 février 2009].

I E – Anthologies

BEAULIEU, Victor-Lévy et Philippe COUTURE (dir.), *Les gens du fleuve. Anthologie*, Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 Actuel », 1993, 255 pages.

BEAUSOLEIL, Claude, *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 316 pages.

BOISMENU, Gérard, Laurent MAILHOT et Jacques ROUILLARD (dir.), *Le Québec en textes. Anthologie, 1940-1986*, Nouvelle édition revue et mise à jour, Montréal, Boréal, 1986, 622 pages.

BLOUIN, Louise et Bernard POZIER (dir.), *Poètes québécois*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1991, 152 pages.

BONENFANT, Joseph, Alain HORIC et France THÉORET (dir.), *Les Grands Poèmes de la poésie québécoise. Une anthologie*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Anthologies », 1999, 378 pages.

BOSQUET, Alain, *Poésie du Québec*, Paris/Montréal, Seghers/HMH, 1968, 276 pages.

BRINDEAU, Serge, *et al*., *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973, 927 pages.

CABIAC, Pierre (dir.), *Feuilles d'érable et fleur de lys. Anthologie de la poésie canadienne-française*, Paris, Édition de la diaspora française, vol. I-II, coll. « Les essais », 1965-1966.

COUVREUX-ROUCHÉ, Lucienne, Jean BRETON et Michel BRETON, *Les Poètes de l'identité québécoise, suivi de Les Voix nouvelles*, Paris, Cherche Midi Éditeur, 1982, 217 pages.

ERMAN, Michel (dir.), *Anthologie critique. Littérature canadienne-française et québécoise*, Laval, Éditions Beauchemin, 1992, 570 pages.

FRANCOEUR, Lucien (dir.), *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Anthologies », 1989, 193 pages.

NEPVEU, Pierre et Laurent MAILHOT (dir.), *La Poésie québécoise des origines à nos jours*, Sillery/Montréal, Presses de l'Université du Québec/L'Hexagone, 1980, 714 pages.

PILON, Jean-Guy (dir.), *Poèmes 70. Anthologie des poèmes de l'année au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1970, 109 pages.

RIVIÈRE, Sylvain (dir.), *101 poètes en Québec*, Montréal, Guérin littérature, 1995, 441 pages.

ROBERT, Guy (dir), *Littérature du Québec. Poésie actuelle*, 2e édition, Montréal, Librairie Déom, 1970 [1964], 405 pages.

ROYER, Jean (dir.), *La poésie québécoise contemporaine*, Montréal/Paris, L'Hexagone/La Découverte, 1987, 255 pages.

SYLVESTRE, Guy, *Anthologie de la poésie canadienne-française* (6e édition), Montréal, Beauchemin, 1971, 376 pages.

II – Corpus secondaire

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

BEAUDET, Marie-Andrée, *Album Miron*, L'Hexagone, 2006, 212 pages.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 pages.

BRAULT, Jacques, « Miron le magnifique », dans *Chemin faisant : essais*, nouvelle édition, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994, p. 23-55.

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 pages.

BRISSETTE, Pascal, « Postures et mises en scène d'auteurs », *@nalyses,* Comptes rendus, Théorie littéraire, 2008-02-28. http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1014 (page consultée le 25 avril 2009).

BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 223 pages.

CHARPENTREAU, Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006, 1173 pages.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, 695 pages.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1985, 541 pages.

GASQUY-RESCH, Yannick, *Gaston Miron : le forcené magnifique*, Montréal/Québec, Hurtubise HMH, coll. « AmÉrica », 2003, 149 pages.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 388 pages.

HOULE, Michel et Alain JULIEN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, 366 pages.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, *Poétique de l'invective romanesque. L'*invectif *chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008, 223 pages.

Le grand Robert de la langue française, 2e édition dirigée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2001, 6 volumes.

LUNEAU, Marie-Pierre, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac, 2003, 226 pages.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, 442 pages.

MELANÇON, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996, 501 pages.

MELANÇON, Benoît, *Les yeux de Maurice Richard, une histoire culturelle* (nouvelle édition), Montréal, Fides, 2008, 315 pages.

MEIZOZ, Jérôme, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », *COnTEXTES* (en ligne), no 3, juin 2008, mis en ligne le 25 juin 2008. http://contextes.revues.org/index2633.html (page consultée le 8 septembre 2008).

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 pages.

MEIZOZ, Jérôme, « Recherche sur la "posture" : Rousseau », *Littérature*, no 126, 2002, p. 3-17.

NEPVEU, Pierre, « Présentation », dans Gaston Miron, *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, p. 9-24.

NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises. 17 », 1979, 292 pages.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Québec, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 455 pages.

POPOVIC, Pierre, « Note provisoire sur une loquèle inachevée ("L'homme rapaillé" de Gaston Miron) », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 507-517.

ROYER, Jean, « Gaston Miron : retour sur "L'homme rapaillé" », *Lettres Québécoises*, n° 105, printemps 2002, p. 17-18.

ROYER, Jean, *Voyage en Mironie. Une vie littéraire avec Gaston Miron*, Montréal, Fides, 2004, 282 pages.

SAINTE-MARIE, Mariloue, *Écrire à bout portant : les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études », 2005, 135 pages.

VIALA, Alain, « Sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », pages 137-303.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 pages.