

2m11.3345.1

Université de Montréal

Fragments des mémoires d'un poème.
Lecture génétique de « La marche à l'amour » (1952-1962) de Gaston Miron

par

Caroline Chouinard

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.)
en études françaises

Août 2005



© Caroline Chouinard 2005

PQ

35

454

2006

V.002

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Fragments des mémoires d'un poème.
Lecture génétique de « La marche à l'amour » (1952-1962) de Gaston Miron

présenté par :

Caroline Chouinard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ginette Michaud

Président-rapporteur

Pierre Nepveu

Directeur de recherche

Pierre Popovic

Membre du jury

Mémoire accepté le :

14/12/05

Sommaire

La marche à l'amour (fragments) : la mention entre parenthèses suivant le titre d'un cycle du recueil *L'homme rapaillé* de Gaston Miron constitue le point de départ de ce mémoire. Ces « fragments », selon Ginette Michaud, se donnent à lire moins comme des « reste[s] » que comme des « supplément[s] ». Leur force est sondée dans cette étude d'*inspiration* génétique, tissée à partir de trois cents feuillets environ, généralement tapuscrits et non datés, conservés dans le fonds Gaston-Miron à la Bibliothèque nationale du Québec, dans des dossiers liés, de façon directe ou collatérale, à « La marche à l'amour ». Encore jamais lus par la critique, les brouillons de ce poème passé au statut de classique laissent transparaitre une genèse trouée, morcelée et partielle, ayant néanmoins pris forme entre les *Paroles du Très-Souvenir*, dédiées à Isabelle (1952-1953) et la version publiée dans *Le Nouveau Journal*, dédiée à Rose-Marie (1962).

En un itinéraire résolument plus thématique que chronologique, respectant ainsi les béances de l'avant-texte, la plongée dans le labyrinthe des brouillons pointe vers certains noyaux initiaux à l'œuvre dans l'élaboration du grand poème mironien. Les réécritures de « La marche à l'amour » permettent de cerner certaines tensions perpétuelles et ce, jusqu'à la version définitive : la question de la forme, entre avoir et être, syncope et haleine, achèvement et inachèvement ; la question de la nomination, entre ancrage et voyage, possession et dépossession ; la question de la perte de l'autre, l'aimée, entre présence et absence, proximité et distance, louange et violence ; puis la question d'un rapport à soi – à son corps – souffrant et grotesque, entre blessure et cicatrisation. Les « fragments » de « La marche à l'amour » – brouillons de poèmes, notes, dessins et quelques lettres – présentés dans ce mémoire laissent ainsi se profiler l'ombre tremblante d'un « autre Miron », ayant osé retourner vers une matière sans nom : matière immonde, matière intime et peut-être enfin, matière archivistique.

Mots-clés : Gaston Miron (critique et interprétation) – approche génétique – littérature (manuscrits) – poésie québécoise.

Abstract

La marche à l'amour (fragments): the word placed between brackets following the title of a cycle of poems from Gaston Miron's *L'homme rapaillé* represents the starting point of this dissertation. Those "fragments", according to Ginette Michaud, are meant to be read less as "left-over[s]" – than as "supplement[s]". Their force is explored in this study of genetic *inspiration*, woven from about three hundred leaves, generally type-written and undated, that are kept in the fonds Gaston-Miron at the Bibliothèque nationale du Québec in files linked either directly or collaterally to « La marche à l'amour ». The drafts of this poem – poem which has acquired classical status – remain unread by literary critics. However, they reveal a partial genesis, divided and incomplete, which has taken shape between the *Paroles du Très-Souvenir*, dedicated to Isabelle (1952-1953) and the version published in *Le Nouveau Journal*, dedicated to Rose-Marie (1962).

With an itinerary that is resolutely more thematic than chronological, as to respect the gaps in the *avant-texte*, this dive into the maze of the drafts reveals some of the initial kernels at work in the elaboration of this fundamental mironian poem. The rewritings of the poem bring out a number of tensions that remain unresolved until its definitive version: the question of form, between having and being, syncope and breath, completion and incompleteness; the question of nomination, between anchorage and travelling, possession and dispossession; the question of the loss of the other, the loved one, between presence and absence, proximity and distance, homage and violence; and finally the question of the relationship to the self – to one's body – suffering and grotesque, between wound and healing. The "fragments" of « La marche à l'amour » – drafts, notes, drawings and a few letters – which are displayed in this dissertation will reveal the profile of the trembling shadow of an "other Miron", daring to return to an unnamed matter: a matter that is squalid, intimate and perhaps, ultimately, that of the archivist.

Key words: Gaston Miron (critic and interpretation) – genetic approach – literature (manuscripts) – Quebec poetry.

Table des matières

SOMMAIRE	iii
LISTE DES FIGURES	vii
LÉGENDE DE TRANSCRIPTION DIPLOMATIQUE DES MANUSCRITS	x
REMERCIEMENTS	xii
AVANT-PROPOS	xiii
INTRODUCTION	
À L'ENTRÉE DU LABYRINTHE	1
CHAPITRE I	
AUTOUR DES <i>MÉTAMORPHOSES ET [D]ES RYTHMES DE LÉGENDE</i>	28
Légendes	29
Métamorphoses	38
Rythmes	50
CHAPITRE II	
<i>ANGE-AIMÉE DANIS, RUE SAINT-DENIS ET ABORDS</i>	58
D'Isabelle Montplaisir à « ma femme / quand j'[en] aurai une »	59
De Don Quichotte au « pitre [...] de lésions / profondes »	66
Du carré Philippe à Montréal	71
De la rue Saint-Denis au « clocher de / Saint-Jacques »	79
CHAPITRE III	
<i>PAROLES DU TRÈS-SOUVENIR ET POURTOURS</i>	88
Jeune fille plus belle que les larmes	90

Jeune fille plus belle que toutes nos légendes	101
<i>Mater dolorosa</i> ou « blanche amour »	107
CHAPITRE IV	
LA DANSE D'UN ÉCORCHÉ VIF ET AUTRES BRIBES	122
L'homme fini	122
L'homme intestinal	125
<i>moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir / la tête en bas comme un bison dans son destin (v. 7-8)]</i>	139
<i>pour la conjuration de mes manitous maléfiques (v. 10)</i>	140
<i>la détresse n'est pas incurable qui fait de moi (v. 38)</i>	146
<i>une épave de dérision, un ballon d'indécence (v. 39)</i>	146
<i>un pitre aux larmes d'étincelles et de lésions / profondes (v. 40-41)</i>	148
<i>même si j'ai fait de ma vie dans un plongeon / une sorte de marais, une espèce de rage noire (v. 48-49)]</i>	149
<i>si je fus cabotin, concasseur de désespoir (v. 50)</i>	150
<i>je n'ai plus de visage pour l'amour / je n'ai plus de visage pour rien de rien (v. 180-181)]</i>	151
L'homme agonique	154
CONCLUSION	
À LA SORTIE DU LABYRINTHE	156
BIBLIOGRAPHIE	164
ANNEXE A	
VERSION DÉFINITIVE DE « LA MARCHÉ À L'AMOUR »	xv
ANNEXE B	
MORCEAU MANQUANT DE L'AVANT-TEXTE	xx

Liste des figures

1a	Gaston Miron, « <i>Tant de jours ont pourri dans mes plaies</i> » fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec ¹ , 410/003/008, recto.	12
1b	---, « <i>Tant de jours ont pourri dans mes plaies</i> » FGM, BNQ, 410/003/008, verso.	13
2	---, « <i>Le Caribou</i> » FGM, BNQ, 410/001/017.	20
3	---, « <i>Destin</i> » FGM, BNQ, 410/002/037.	22
4	---, « <i>Thérèse émouvante (suite)</i> » FGM, BNQ, 410/001/069.	31
5	---, « <i>V</i> » FGM, BNQ, 410/001/068.	40
6	---, « <i>La batèche / V</i> » FGM, BNQ, 410/001/013.	41
7	Strophe V de <i>La batèche</i> : première sédimentation	43
8	Strophe V de <i>La batèche</i> : deuxième sédimentation	45
9	---, « <i>La marche d'amour</i> » FGM, BNQ, 410/001/068.	47
10	---, « <i>Je ne voulais pas te perdre</i> » FGM, BNQ, 410/003/004.	60
11	---, « <i>Litanie de mémoire pour la belle</i> » FGM, BNQ, 410/003/004, verso.	65
12	---, « <i>VII</i> » FGM, BNQ, 410/001/069.	75
13	---, « <i>matin de mon amour</i> » FGM, BNQ, 410/003/004.	81

¹ Dorénavant, l'expression « fonds Gaston-Miron » sera abrégée en « FGM » et le nom « Bibliothèque nationale du Québec », en « BNQ ».

14	---, « Rue Saint-Denis » FGM, BNQ, 410/002/046.	82
15	---, « Ma fille-rue » FGM, BNQ, 410/002/046.	83
16a	---, « <i>Le dernier poème ?????????????</i> » FGM, BNQ, 410/002/037, feuillet 1.	93
16b	---, « <i>Le dernier poème ?????????????</i> » FGM, BNQ, 410/002/037, feuillet 2.	94
17	---, « RE : Paroles du Très Souvenir » FGM, BNQ, 410/002/012.	108
18	---, « RE : Paroles du Très Souvenir » FGM, BNQ, 410/002/012.	109
19	---, « RE : Paroles du Très Souvenirs » FGM, BNQ, 410/002/012.	110
20	---, « RE : Paroles du Très Souvenirs [<i>sic</i>] » FGM, BNQ, 410/002/012.	111
21	---, « Complainte nue » FGM, BNQ, 410/003/003.	116
22	---, « Musique nue pour Rose-Marie Arbour » FGM, BNQ, 410/003/004.	117
23	---, « Musique nue pour elle en allée » FGM, BNQ, 410/003/004.	118
24	---, « <i>l'homme intestinal / graphisme nerveux</i> » FGM, BNQ, 410/003/031.	126
25a	---, « La danse d'un écorché vif » FGM, BNQ, 410/001/035, feuillet 1.	128
25b	---, « La danse d'un écorché vif » FGM, BNQ, 410/001/035, feuillet 2.	129
25c	---, « <i>je / ça/ recommence</i> » FGM, BNQ, 410/001/035, recto.	130
25d	---, « <i>je / ça/ recommence</i> » FGM, BNQ, 410/001/035, verso.	131
26	---, « Des pays et des vents » FGM, BNQ, 410/001/051, verso.	141

- 27 Masque facial "False Face" de la tribu iroquoise,
côte est du Canada.
Reproduit dans Derek Crawley, *Indian Masks of
Canada* [illustrations de Nick et Helma Mika],
Belleville (Ontario), Mika Publishing Company,
1982, illustration 44, p. 127. 142
- 28 G. Miron, « La dernière chance de nous aimer »
FGM, BNQ, 410/001/069, verso. 144
- 29 Masque facial de la société du *do*, Dioula (Côte-d'Ivoire).
Reproduit dans Iris Hahner-Herzog, Maria Kecskesi et
László Vajda, *L'autre visage : masques africains de la collection
Barbier-Mueller*, traduction d'Aude Virey-Wallon [et al.],
Paris, Adam Biro, 1997, p. 10. 145
- 30 G. Miron, « *Des pays & des vents* »
FGM, BNQ, 410/001/051, verso. 153
- 31 ---, « *Avec toi je dis oui à ma naissance* »
FGM, BNQ, 410/001/069. 161
- 32 ---, « *Pierres blanches du "24 juin" 1954.* »
FGM, BNQ, 410/003/004. 162

N. B. : Les fac-similés que contient ce mémoire ont été reproduits avec l'aimable autorisation de Marie-Andrée Beudet et Emmanuelle Miron, ayants droit. Il est strictement interdit de les reproduire sans autorisation.

Légende de transcription diplomatique ¹ des manuscrits

La marche La marche	Toute unité textuelle rayée signifie que l'écrivain l'a raturée d'un ou deux traits.
/La marche/	Les barres obliques encadrent des variantes d'écriture ou de lecture ² .
La marche	Toute unité textuelle transcrite à l'aide de la même police de caractère que celle du corps du texte signifie que l'auteur a tapé cette unité à la machine (unité tapuscrite).
<i>La marche</i>	Toute unité textuelle transcrite à l'aide d'une autre police de caractère que celle du corps du texte signifie que l'auteur a rédigé cette unité à la main (unité manuscrite).
La marche	Les astérisques signalent qu'il s'agit d'une lecture conjecturale.
[illis.]	Les crochets indiquent que l'unité textuelle est illisible.

¹ « Transcription diplomatique [par opposition à transcription linéarisée]: reproduction dactylographique d'un manuscrit qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace : chaque unité écrite figure à la même place de la page que sur l'original » (Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 246).

² « Variante d'écriture : réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement ; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne.

Variante de lecture : réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges » (*ibid.*, p. 246).

À Marcelle

*À la mémoire de
Germain, Jean et Rolande*

Remerciements

Je tiens à remercier vivement

Pierre Nepveu, pour ses inestimables qualités de lecteur et de pédagogue, son insatiable curiosité et son indéfectible soutien tout au long de l'écriture de ce mémoire. En le côtoyant, « je me suis aperçu[e] que les gens de valeur... / de vraie valeur... / étaient des gens simples... / tout à fait naturels...¹ » ;

Marie-Andrée Beaudet, pour la bienveillante confiance qu'elle a placée en moi dès les débuts de ce projet, en me laissant consulter les archives de « Gaston » ;

deux professeures au Département d'études françaises, que j'ai eu le bonheur de côtoyer lors de séminaires, Élisabeth Nardout-Lafarge, pour sa contagieuse passion de la littérature, ainsi que Ginette Michaud, pour sa générosité et sa largeur de vue (« Caroline, un fonds, c'est sans fond... ») ;

François Hébert, Andrea Oberhuber et Christine Tellier, qui m'ont gracieusement fourni de précieuses informations dans leurs champs de spécialisation respectifs ;

la Bibliothèque nationale du Québec (BNQ), le Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises (CRILCO) et la Bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal (BLSH), qui m'ont apporté infrastructures et matériaux indispensables à cette recherche ;

Manon Plante et Nicoletta Dolce, Catherine Morency et Marilou Sainte-Marie, membres de l'« équipe du tonnerre » (l'équipe de recherche sur Gaston Miron), en laquelle j'ai trouvé autant de riches amitiés que de riches collaborations intellectuelles ;

Michel Trépanier et Claude Vaillancourt, passionnés professeurs de littérature au Collège André-Grasset, qui m'ont fait découvrir les « talus du mont Royal » de Miron ;

Élise, Magali et Virginie, inspirantes amies qui ont patiemment écouté mes doléances et soutenu mes efforts au cours de ces deux ans ;

Élyse Dupras, d'abord superviseure de stage, puis lectrice attentive de mes travaux, sans qui jamais ce mémoire n'aurait pris forme, sans qui jamais je n'aurais eu confiance ;

mes parents, Marie Gauthier et Denys Chouinard, pour leur appui, de la demande de bourse à l'impression du mémoire, eux qui m'ont légué, outre leur passion des mots, une rigueur scientifique et un goût de l'archive ;

Vincent, pour son amour dans les routes et déroutes.

Ce mémoire a été rendu possible grâce à l'aide du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

¹ René Richard, cité par Pierre Perrault, *Le mal du Nord*, Hull, Vents d'Ouest, coll. « Passages », 1999, p. 46.

Avant-propos

Quels yeux pouvait-elle avoir ? Qui était-elle ? Enfin, j'aurais réponse à mes questions. La porte de l'ascenseur aux murs calfeutrés glisse : un curieux spectacle s'offre à moi. Des têtes chenues, des dos voûtés et des marchettes s'avancent sur des tapis d'Orient et filent sous des lustres de cristal. Je n'avais franchi la porte principale qu'à ma troisième visite au *Kensington*. En l'appelant par son prénom – Claudia, j'étais parvenue à charmer le Cerbère du lieu. Je m'apprêtais à déterrer cette étrange collectionneuse qui déboursait deux mille dollars dans un encan pour acquérir des manuscrits de « La marche à l'amour », mais qui égarait ensuite lesdits manuscrits dans des boîtes de déménagement. Un mercredi matin de novembre à Montréal, sur Sainte-Catherine ouest, oh pardon, *west*, je me serais crue dans un mauvais épisode du *Lieutenant Colombo*.

Je m'avance à mon tour sur le tapis d'Orient. Mon grand parapluie bleu ciel et mes jeans délavés détonnent sur le camaïeu beige de la décoration. Elle ne m'attend pas. J'ai pensé qu'elle ne saurait résister à ma requête en me trouvant face à elle, en chair et en os. Je cogne. Je cogne encore contre la lourde porte. Elle n'y est pas. Je croise sa voisine d'en face, Mrs. Kramer, une adorable Juive aux traits fripés. Cette dernière me prend sous son aile et me fait visiter, au ralenti, les salles communes du riche building pour la retrouver, elle. Peine perdue. Ce sera à recommencer.

Quels yeux pouvait-elle avoir ? Qui était-elle ? Cette fois, je le sens, c'est la bonne. La porte s'ouvre sur une petite femme rabougrie, en robe de chambre, les yeux égarés. Elle s'ouvre aussi sur l'étrange capharnaüm d'un logement mille fois moins somptueux que le *Kensington* ne veut bien le laisser croire. L'entreprise de séduction se remet en marche. « Nous nous sommes parlé au téléphone. Je suis de l'Université de Montréal. Je prépare un mémoire sur les manuscrits de Gaston Miron. » Une voix chevrotante, à l'accent français, me répond : « Oui, oui, je me souviens de vous. »

Par la porte à demi ouverte, j'entrevois les boîtes brunes qui contiennent, fort probablement, les *Paroles du Très-Souvenir*¹ (1952-1953), ces ébauches originelles de « La marche à l'amour ». La situation est absurde. Que fait Miron au beau milieu du chaos de quelqu'un d'autre ? Que font les feuillets de Miron, témoins de ses premières amours,

¹ Les dossiers génétiques liés au poème « La marche à l'amour » verront leur titre mis en italique dans ce mémoire.

dans l'appartement en transit d'une femme si peu intéressée, du moins en apparence, à la poésie mironienne ? Je me trouve, à coup sûr, à quelques pas des précieux feuillets. Entre ce butin et moi, une femme seule, usée par la vie, qui prétend collaborer mais qui, en fait, n'a plus la force de le faire. J'y vais de tous les arguments possibles et impossibles : le patrimoine... l'avancement de la recherche... mon grand plaisir... Elle énumère ses préoccupations : organiser un nouveau déménagement... essayer de dormir le jour... Lueur d'espoir : elle s'arrête sur mes yeux bleus. « Ça y est », me dis-je, « la couleur de mes yeux, qui m'a toujours porté chance, me donnera Miron ! » Je pars avec sa nouvelle adresse et la promesse de la rappeler dans un mois, le temps pour elle d'emménager ailleurs.

L'enquête policière tire à sa fin. Comme convenu, je lui téléphone un mois plus tard. La lassitude dans sa voix pèse encore plus. Nouvelle charge, « la tête en bas comme un bison dans son destin ¹ » : je lui propose une agréable activité, soit une fouille systématique, boîte de déménagement par boîte de déménagement, à raison de trois heures par semaine. Mais ces trois heures et ces piles de documents ne sont rien pour elle. Qu'une montagne sans intérêt. Cette fois, je ne lutte plus contre la seule mauvaise volonté, mais contre une dame aux prises avec un cancer. Malgré ma sympathie pour sa situation, je reste consternée. Miron (une partie de ses manuscrits) me glisse définitivement d'entre les mains. Il s'éloigne, aspiré par certains « trous noirs de l'univers ² ». Qui aura la chance, un jour, de rapailler les *Paroles du Très-Souvenir* ? Ces brouillons de poèmes sont-ils perdus à tout jamais ? Sa voix râpeuse me ramène aux considérations présentes. « Votre passion, me lance-t-elle, est incandescente ; elle pourrait tout brûler sur son passage. » Et elle conclut sur un laconique : « Je nous souhaite bonne chance, à toutes les deux. »

À son avis, ma passion pourrait donc tout brûler... ?

Alors, brûlons.

¹ Gaston Miron, « La marche à l'amour », *L'homme rapaillé* [Version définitive], Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 60. Désormais, les références à cette édition de *L'homme rapaillé* seront indiquées dans le corps du texte par l'abréviation *Hr* suivie du numéro de page du poème cité. Toute référence à un vers de « La marche à l'amour » sera notée dans le corps du texte par le numéro du vers cité mis à la fin de celui (ex : v. 52). Pour ne pas alourdir le texte, le titre du grand poème sera parfois abrégé, parlant ainsi de « La marche » au lieu de « La marche à l'amour ».

² Gaston Miron, « Répit » [1988], *Poèmes épars* [éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu], Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, p. 63. Dorénavant, les références aux *Poèmes épars* seront marquées dans le corps du texte par l'abréviation *Pé* suivie du numéro de page du poème cité.

Introduction

À l'entrée du labyrinthe

*Un manuscrit est peut-être l'objet le plus intime que l'on puisse tenir d'un homme.*¹

Jacques BRAULT

*Au fond, lire est peut-être une manière de récrire un brouillon – un brouillon analogue (et) sans cesse renouvelé, à jamais oscillant entre le Même et l'Autre.*²

Jean BELLEMIN-NOËL

« Ne [le] dérangez pas [il] est profondément occupé / [...] Il joue³ ». Gaston Miron est en train de jouer, il écrit sans relâche, il est en train d'écrire, non plutôt, de taper, de taper à la machine, non plutôt, de recommencer à taper, le même vers, il recommence le même vers : « *Tu as des yeux de filets marins* »... « *Tu es la femme au corps de légende / avec tes yeux de filets marins* »... « *La femme au corps de ~~légende~~ / rachat / avec tes yeux de filets marins* »... À pas feutrés, entrons dans l'« atelier du poète⁴ », qui ouvrait les vers comme son père le bois, qui ouvrait les vers comme un poète qu'il admirait, Alfred DesRochers l'artisan : « le plaisir de DesRochers, suite à une première rédaction de ses poèmes, [c'est de] les travailler et [...] les retravailler[, ...] [de] les modifier à la force des poignets, des muscles, c'est-à-dire [de] suer à la tâche, [...] comme un bûcheron dans les chantiers⁵ ». Miron retravaille autant que DesRochers, non, plus encore, car le poète de *L'homme rapaillé* reste « perverti d'infini⁶ ». Extrait du poème « Ce corps nouveau », ce vers synthétise bien la tension liant Miron à la création poétique. Dès son premier recueil, *Deux Sangs* (1953), Gaston Miron spécifiait : « Ces poèmes s'échelonnent sur une période de huit ans. D'aucune façon ils ne se veulent définitifs.⁷ » Son trépas seul allait permettre d'apposer la mention « version définitive » sur *L'homme rapaillé*. Qualifié d'homme de la

¹ Jacques Brault, « L'écrivain d'après ses manuscrits », *Maintenant*, mai 1962, p. 191.

² Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, coll. « L », 1972, p. 21.

³ Hector de Saint-Denys Garneau, « Le jeu », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres* [éd. de Jacques Brault et Benoît Lacroix], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 10.

⁴ Pour reprendre une expression utilisée par Pierre Nepveu, « Gaston Miron : l'atelier du poète », dans Marc-André Bernier (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Nota bene, coll. « Hors collection lettres », 2003, p. 237-253.

⁵ Richard Giguère, « Le manuscrit comme lieu de dialogue : Alfred DesRochers », *Urgences*, « Le manuscrit sous l'angle génétique », n° 24, juillet 1989, p. 33.

⁶ Gaston Miron, « Ce corps nouveau », *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 11.

⁷ Gaston Miron, *Deux Sangs* [en collaboration avec Olivier Marchand], Montréal, l'Hexagone, 1953.

non-publication, Gaston Miron a conçu son œuvre comme un tout très vaste, mais celle-ci a paru par bribes, disséminées dans des revues et « rapaillées » dans un recueil, un seul pour toute une vie. Le poète accolait le complément « en souffrance ⁸ » à certains de ses vers et disait rejeter le « bois mort ⁹ » de ses poèmes : sa matière poétique faisait corps avec lui dans un tout organique. Gaston Miron reste lui-même un « poète en souffrance ¹⁰ » (D. Noguez) – dans les deux sens du terme, en perpétuelles attentes et douleurs – visant « l'atelier du rassemblement ¹¹ » (F. Dumont). Il n'est pas exempt de contradictions dans son rapport à l'écriture et à la publication ; cela fournit un terreau fertile à qui souhaite étudier les premiers témoins de sa création, ses brouillons de poèmes.

Ceci dit, jusqu'à quel point l'ambitieuse collection « Parcours » des éditions de l'Hexagone ¹², éditions fondées en 1953 par six membres dont Gaston Miron, n'était-elle pas conçue sur mesure pour la démarche poétique d'un poète comme Miron ? Membre de la seconde équipe de l'Hexagone, Alain Horic décrit la collection « Parcours » en ces termes : « C'était une idée de Gaston. Il voulait regrouper tous les textes écrits en marge d'une œuvre et que l'auteur ne considère pas au même titre qu'une œuvre homogène (correspondance, annotations, illustrations, poèmes épars, textes de toutes sortes). ¹³ » La correspondance de Miron, ses notes, ses nombreux poèmes épars et quelques-uns de ses brouillons de poèmes auraient pu être rapaillés dans un ouvrage de cette collection. En quatrième de couverture des ouvrages de la collection « Parcours », les lignes suivantes, peut-être de la main de Miron, figureraient bien en exergue à l'ensemble de sa démarche créatrice : un parcours fait œuvre – le recueil se construit au fil des publications dans revues et journaux –, une œuvre faite parcours – *L'homme rapaillé* est sans cesse remodelé :

L'itinéraire de l'écrivain, son cheminement, est souvent mystérieux, voire même obscur. C'est que l'on ignore les sentiers qui bifurquent et les mobiles de son errance. Celui qui écrit est aux aguets, inquiet, attentif non pas seulement à ses propres battements, mais à tout ce qui remue autour des mots. Vient le temps où il fait le point de ses repères. Cette collection se veut un reflet de ces quêtes, un témoin des mondes qui hantent l'écrivain ; elle est un lieu de trajectoires multiples. ¹⁴

⁸ G. Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 40, note marginale.

⁹ G. Miron, dans André Gladu, *Gaston Miron : les outils du poète*, vidéocassette ½ po VHS, 52 minutes, Montréal, Productions du Lundi Matin, 1994.

¹⁰ Dominique Noguez, « Le poète en souffrance », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », vol. XXXV, nos 2-3, 1999, p. 13-24.

¹¹ François Dumont, « L'atelier du rassemblement », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », *op. cit.*, p. 85-94.

¹² En fait, deux ouvrages au total : *Forêt vierge folle* (1978) de Roland Giguère et *La Pointe du vent* (1982) de Claude Haefely.

¹³ Alain Horic, *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*, Montréal, l'Hexagone, 2004, p. 135.

¹⁴ Texte de présentation de la collection « Parcours », dans Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978, quatrième de couverture.

Tout comme les ouvrages de la collection « Parcours », ce mémoire, « voyage abracadabrant » (*Hr*, 19) aux tracés foisonnants, se voudra un reflet des quêtes de Miron, un témoin des mondes qui le hantaient ; il sera un lieu de trajectoires multiples. Avant de se lancer dans ces méandres, une brève situation dans le corpus critique mironien s'impose. Cette mise au point permettra de préciser le sujet et le corpus de la présente étude, d'aborder les questions de méthode, puis de circonscrire les pourtours de l'avant-texte de « La marche à l'amour ».

Depuis la parution de *L'homme rapaillé* en 1970, une évolution de la critique mironienne s'est dessinée : les interprétations socio-politiques de la Révolution tranquille (en grossissant, « L'Octobre » lu par les membres de *Parti pris*) ont laissé place à des lectures parfois plus rhétoriques, parfois plus philosophiques (prenons « L'épopée de l'amour ¹⁵ » de Henri Meschonnic où les Miron intime et épique sont réconciliés). De nouveaux objets et regards se sont lentement dégagés, dont quelques-uns seulement seront ici mentionnés. Pierre Nepveu a d'abord « dépaycé » le recueil d'une vie à la fin des années 1970 ¹⁶. Trente ans plus tard, en 2002, Christine Tellier reconstituait la « pré-histoire » de l'Hexagone à partir des réseaux scouts et des mouvements de jeunesse : l'Ordre de Bon Temps, le clan Saint-Jacques, etc. ¹⁷ La même année, Mariloue Sainte-Marie présentait une lecture approfondie de la correspondance entre Gaston Miron et Claude Haeffely ¹⁸. Les *Poèmes épars* de Miron, parus en 2003, ainsi que *Un long chemin. Proses 1953-1996*, publié en 2004, viennent compléter le cycle de déplacement des perspectives par un ajout aux corpus poétique et prosaïque mironiens ¹⁹. En se penchant sur la jeunesse du poète, Christine Tellier aura donc défriché le premier pan de ce qu'on

¹⁵ Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », *op. cit.*, p. 95-103.

¹⁶ Pierre Nepveu, « Miron dépaycé : lecture de *L'homme rapaillé* », *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002 [1979], p. 147-246. Dans sa thèse de doctorat intitulée « L'espace rapaillé » (New York, University of Columbia, 2000), Vincent Desroches souligne à quel point « la lecture de Nepveu, qui a l'avantage d'ouvrir l'œuvre à une multitude de regards critiques, s'est imposée de facto comme la perspective critique dominante » (p. 28). Il reste parfois difficile de s'éloigner d'une telle *doxa*.

¹⁷ Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003.

¹⁸ Mariloue Sainte-Marie, « Le lieu du vertige. Lecture de la correspondance de Gaston Miron avec Claude Haeffely », mémoire M.A., Sainte-Foy, Université Laval, octobre 2002 ; repris sous le titre *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2005.

¹⁹ G. Miron, *Poèmes épars*, *op. cit.* et G. Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996* [éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu], Montréal, l'Hexagone, 2004. Co-dirigé par Marie-Andrée Beaudet (Université Laval) et Pierre Nepveu (Université de Montréal), le groupe de recherche sur Gaston Miron travaille actuellement à la publication des entretiens et des notes du poète. Pierre Nepveu élabore également une biographie mironienne et Marie-Andrée Beaudet, un album Miron.

pourrait nommer le « dyptique pré-historique mironien » ; de son côté, le second pan, soit la genèse des poèmes comme tels, reste un champ quasi vierge à explorer. Le poète a lui-même préparé la voie à de telles considérations. Entre 1985 et 1992, il légua à la Bibliothèque nationale du Québec une partie de ses archives, dont quelques brouillons de poèmes²⁰. Puis, en 1989, il publiait sa correspondance avec le poète Claude Haeffely ; parfois jointes aux lettres, des versions de ses poèmes. Une section entière de l'édition 1994 de *L'homme rapaillé* groupait des poèmes autographes qui introduisaient subrepticement le lecteur dans l'atelier mironien. Enfin, dans le film *Gaston Miron : les outils du poète*, le réalisateur André Gladu montrait Miron, à sa table de travail, infatigablement en quête du mot juste :

Et tout à coup je m'aperçois que ça, ça ne va pas dans le poème... « Dans un élan d'amour agonique / Nous avons érigé » : ça, ça vaut rien. C'est du bois mort dans le poème. Mais il y a l'embryon d'un autre poème à travers celui-ci. Mais, là, je vais commencer à organiser cette matière. Parce qu'il ne peut pas y avoir plus qu'un poème dans un poème. [...] Tout à coup je m'aperçois qu'il y a toutes sortes d'autres éléments qui ne sont pas dans le poème alors j'élague. Je me suis aperçu que le poème c'était les vers que j'ai indiqués ici [par le signe].²¹

« Tout à coup », « je m'aperçois » : Miron raconte ses instants créateurs, le réaménagement de ses vers, comme autant de fulgurances. Refait ensuite surface, avec des expressions comme le « bois mort » ou « j'élague », le poète bûcheron auquel succède le menuisier perfectionniste. « Ça, ça ne va pas », « ça vaut rien » : premier lecteur de lui-même, Miron reste peut-être son public le plus sévère.

Quelques critiques auront amorcé un certain travail génétique sur le corpus mironien. Témoin au jour le jour de la création des *Courtepointes* – Miron est alors écrivain en résidence à l'Université d'Ottawa –, Eugène Roberto relate, en introduction à *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, ce qu'il a vu et retenu des modes de composition du poète. Avec la « traîne²² » d'un poème, les poèmes qui lui restent affiliés de loin, avec ses « retailles²³ », les vers restés en marge, Miron, en bon chiffonnier, recycle et fait du neuf. Agencées dans les années 1970, les *Courtepointes* émanent de matériaux

²⁰ D'autres lots, dont la majeure partie des brouillons de poèmes, parviendront à la Bibliothèque nationale du Québec en 1997, 1998 et 2004 par l'entremise d'Emmanuelle Miron et de Marie-Andrée Beaudet ; voir France Ouellet, *Répertoire numérique du fonds Gaston-Miron* [sous la supervision de Michel Biron], Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2004, p. 12.

²¹ G. Miron dans A. Gladu, *op. cit.*

²² Eugène Roberto, *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du centre de recherche en civilisation canadienne-française », 1979, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 16.

créés vingt ans plus tôt, dans les années 1950. Roberto construit une « stratigraphie ²⁴ » textuelle pour chacun des *patchworks* poétiques ; le critique retrace, linéairement, les strates de sédimentation des poèmes. André Gervais se penche lui aussi sur cette « stratigraphie » mironienne : il « rassemble[...] le plus possible » de « morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de *L'homme rapaillé* ²⁵ », soit « Rue Saint-Christophe », « Héritage de la tristesse » et « L'homme agonique ». Ce travail documentaire se révèle un bon point de départ pour une analyse ultérieure, comme celle de Jean-Christian Pleau qui, dans son travail de repolitisation de Miron et d'Aquin ²⁶, lit vers par vers « L'homme agonique » et s'arrête sur les « noyau[x] initia[ux] ²⁷ » révélés par les brouillons du poème, d'abord intitulé « Ex officio ». Toutefois, le choix d'André Gervais laisse dans ses marges les avant-textes les plus volumineux et les plus significatifs : ceux de « La batèche » et de « La marche à l'amour ²⁸ ».

À vol d'oiseau, Pierre Nepveu présente de son côté la première réflexion sur l'ensemble des archives mironiennes dans l'article « Gaston Miron : l'atelier du poète ²⁹ ». Adoptant une perspective plus herméneutique que génétique, Nepveu multiplie les allées et venues, les vues d'ensemble et les zooms, afin d'appréhender cette masse mouvante et fuyante des « *Archéologies* ³⁰ » de Miron. Le critique prévient tout généticien contre deux passions envahissantes : la passion herméneutique, trouver un sens au moindre débris, et la passion narrative, trouver une orientation causale au moindre fragment. Nepveu lance avec clairvoyance des pistes d'interprétation sur l'apparition du Navire Fantôme ou sur l'invention rendue possible dans la cassure du chant, qui ont servi d'impulsion à cette présente réflexion. Défrichements, survols, esquisses, intuitions : nous n'en sommes encore qu'à un brouillon d'études génétiques sur les poèmes de Miron. Dans le cadre de ce mémoire, une plongée dans ce « trou noir » (*Pé*, 63) de la critique mironienne sera amorcée. Elle n'épuisera certes pas la question, mais offrira une première étude substantielle de l'avant-texte d'un poème

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ André Gervais, « Morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de *L'homme rapaillé* », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », *op. cit.*, p. 195-208.

²⁶ Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002.

²⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁸ Dans ses brouillons, Miron penche tantôt pour la majuscule, tantôt pour la minuscule dans les titres de ses grands cycles, semblant écrire indifféremment « La Marche à l'amour » ou « La marche à l'amour », « La Batèche » ou « La batèche ». À ces variations, je préférerais une harmonisation, optant pour la minuscule tout au long de ce mémoire.

²⁹ P. Nepveu, « Gaston Miron : l'atelier du poète », *op. cit.*, p. 237-253.

³⁰ Dans une valise qu'il a nommée « *Archéologies* », soulignant combien toute plongée archivistique constitue un menu geste dans une vaste science des choses anciennes, Miron a ainsi collectionné, au fil de sa vie, brouillons de poèmes, proses, notes : épars.

spécifique, rarement étudié en soi et pour soi, une pièce de résistance – autant un plat de résistance qu’une pièce possédant une force de résistance à l’interprétation –, « La marche à l’amour ».

Tu as les yeux pers des champs de rosée
tu as des yeux d’aventure et d’années-lumière
la douceur du fond des brises au mois de mai
[...]
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.

(v. 1-4, v. 186-188) ³¹

Un bref tour d’horizon du fonds Gaston-Miron à la Bibliothèque nationale du Québec permet de constater la place capitale qu’a tenue « La marche à l’amour » dans le parcours poétique mironien. L’avant-texte de ce poème de dix lisses compte parmi les plus abondants, ceci sans compter les ramifications souterraines, rhizomatiques, liant le poème à d’autres dossiers génétiques en apparence fort éloignés. Avec ses cent quatre-vingt-huit vers, « La marche à l’amour » reste le plus long poème de *L’homme rapaillé* et sa structure, avec celle du poème « Héritage de la tristesse », fait partie des plus classiquement et finement construites. Cette marche à l’amour agit comme le feu central de l’invention poétique mironienne. Jacques Brault l’affirme dans un texte fondateur, « Miron le magnifique » : « la poésie de Miron commence et finit par l’amour. Cette assertion doit être prise à la lettre. ³² » Miron le dit : « sans doute à cause des circonstances de ma vie, il me semble que je tourne en rond, que je me répète inlassablement, en somme que je refais toujours *La marche à l’amour*. ³³ »

Sous des titres de travail variables, Gaston Miron reprend sans cesse les versions « prospectives ³⁴ » de son grand poème. La rédaction de « La marche » débute en 1952 : Miron a alors vingt-quatre ans ; il rédige les *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953), qu’il dédie à Isabelle. La fin de la rédaction survient en 1962, plus précisément, le samedi 14 avril, alors que le poème, désormais intitulé « La marche à l’amour », est publié dans *Le*

³¹ Pour une reproduction complète de la version définitive de « La marche à l’amour », voir l’annexe A.

³² Jacques Brault, « Miron le magnifique » [1966], *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975], p. 34.

³³ G. Miron, 12 décembre 1965, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflery 1954-1965*, Ottawa, Leméac, coll. « Documents », 1989, p. 167.

³⁴ Selon l’expression du poète : « La plupart des poèmes contenus dans la présente édition ont été, de 1953 à 1975, souvent repris, corrigés, remaniés, donnant naissance à plusieurs versions pour le même poème, parfois très différentes, que j’appelle *prospectives*, et dont un bon nombre ont été publiées » (*L’homme rapaillé. Poèmes 1953-1975, op. cit.*, p. 226, note 5). À moins d’un avis contraire, est de moi le caractère italique ou la barre de soulignement utilisés dans une citation, que cette citation soit de Miron ou non, d’un brouillon de poème ou d’un ouvrage publié.

Nouveau Journal, accompagné d'une dédicace à Rose-Marie : Miron a alors trente-quatre ans. La création de « La marche » a couru sur une décennie, entre 1952 et 1962, soit des années déterminantes pour Miron qui, selon Jean-Christian Pleau, passe alors du statut de poète en formation au poète de la maturité, du jeune Miron à Miron tout court³⁵. Poème essentiel, années décisives : que peut nous révéler la genèse de « La marche à l'amour » ? Une interrogation principale guidera cette recherche, reprenant une question soulevée, sans être développée, par Pierre Nepveu dans l'article « Gaston Miron : l'atelier du poète » :

Il reste que la discontinuité est profonde entre certaines ébauches anciennes, datant de 1953 ou 1954, et l'état à peu près définitif de la suite telle qu'elle apparaît dans *Le Nouveau Journal*, en 1962. Que s'est-il passé entre les deux ? Comment le poème prend-il forme à partir de tant de fragments et de culs-de-sac, la question demeure largement sans réponse, et peut-être pour de bon.³⁶

Certes, l'interrogation recèlera, en bout de ligne, sa part de secret. Cela n'empêche pas un coup de sonde dans les fragments de « La marche » afin de comprendre ce qui s'y est tramé entre 1952 et 1962. Jusqu'à sa version définitive, le cycle de *La marche à l'amour* aura porté le terme « fragments³⁷ » comme sous-titre, simple mention venant compliquer la configuration du recueil. Ces fragments mironiens se voient ajouter une connotation archéologique lors d'un entretien entre Miron et son traducteur portugais, Flávio Aguiar :

Pour moi le fragment, c'est des choses que je retrouve de moi, mais qui sont complètes en soi. Comme en archéologie, tout à coup tu trouves une colonne ; tu peux l'exposer toute seule dans un musée. C'est une partie d'un temple ; mais c'est aussi un objet complet en soi.³⁸

Aux dires de Miron, chaque fragment de poème serait à considérer en soi, mais constituerait simultanément une représentation miniaturisée du macrocosme dans lequel il s'inscrit. « La marche à l'amour » recèlerait alors dans ses marges une importante masse alluviale de laquelle le texte se serait détaché. Où se trouve le reste ? Quel est ce reste ? La recherche entreprise à partir de la question lancée ci-dessus a mené à la constitution d'un corpus fort singulier, qui allait surprendre sur trois aspects principaux.

³⁵ J.-C. Pleau, *op. cit.*, p. 143.

³⁶ P. Nepveu, « Gaston Miron : l'atelier du poète », texte de la communication présentée au 70^e Congrès annuel de l'ACFAS, Sainte-Foy, Université Laval, 13 mai 2002, p. 3. Je retiens ici la formulation présentée dans le texte de la conférence de Pierre Nepveu plutôt que celle de l'ouvrage *Archives et poétique de l'invention* (*op. cit.*, p. 242) parce qu'elle synthétise mieux, à mon avis, les composantes essentielles de l'interrogation sur la genèse de « La marche à l'amour ».

³⁷ Tout comme le cycle de *La batêche* alors que les « Notes sur le non-poème et le poème » sont suivies de la mention « extraits ».

³⁸ Gaston Miron et Flávio Aguiar, « Entretien avec Gaston Miron », 2 cassettes audio, Montréal, juin 1981, Archives personnelles de Pierre Nepveu (à paraître en 2006).

Première surprise : le volume. Loin des dix laisses de la version finale, s'est révélée une genèse courant sur environ six cents feuillets, dont le tiers approximativement est affilié exclusivement à « La marche ». Rien ne laissait présager une quantité de cette importance. « La marche à l'amour » se retrouve partout dans *L'homme rapaillé* ou, inversement, tout *L'homme rapaillé* est contenu en germe dans « La marche à l'amour ». Le contenu réservait d'autres surprises. Chacun des vers de la version achevée possède sa singularité propre, le poème incluant peu de répétitions, à l'exception de la dernière strophe : les vers « je marche à toi, je titube à toi », « je n'ai plus de visage pour » et « je n'attends pas [...] je t'attends » (v. 174, 180 et 186) s'y font anaphores. L'immersion dans l'avant-texte a impliqué un contact avec une grande redondance. Miron ressasse, rabâche, raboute, coupe et colle, corrige, reprend : à l'infini, pourrait-on dire. Enfin, une dernière stupéfaction en retournant à l'avant-texte du poème : capharnaüm le plus complet. Tel que mentionné, « La marche à l'amour » reste un poème structuré, proche d'un récit avec exposition (str. 1), climax (str. 5) et chute (str. 10). Dans les archives mironiennes, avant le classement effectué par la BNQ, lambeaux ou versions de poèmes gisent pêle-mêle, séparés par quelques chemises portant le titre d'un poème. Nous sommes loin des petits papiers de Francis Ponge, classés en ordre chronologique par le poète français lui-même. Quant à elle, la boîte verte de Marcel Duchamp se rapproche à toute vitesse : « le chantier des notes devient le texte Duchamp. [...] Un texte peut-il être (aussi) un brouillon, une note de travail écrite à la main sur un morceau de papier quelconque [...] ? Un livre peut-il être (aussi) une boîte³⁹ ? *L'homme rapaillé* serait-il (aussi) une valise (*Archéologies*) ?

Pour étudier la genèse d'un poème à partir de ses brouillons, une méthode s'impose, celle de la critique génétique. Une nuance doit tout de suite être apportée ; ne pouvant restituer avec exactitude le temps perdu de l'avant-texte de « La marche », le critique se voit confiné à une étude d'*inspiration* génétique qui, comme celle de Pierre Nepveu déjà évoquée, se fera à l'occasion plus herméneutique que proprement génétique. Chez quels penseurs puiser les outils conceptuels nécessaires ? Les ouvrages de critique génétique abondent et le tri s'avère malaisé. La plupart des textes creusent un unique corpus ; le chercheur risque l'enfermement alors qu'il gagne à croiser ses résultats avec les sentiers créatifs d'autres auteurs. Sous l'égide du fondateur de la discipline, Louis Hay, je m'appuierai surtout sur deux ouvrages reconnus, un premier en tant qu'exemplaire analyse

³⁹ André Gervais, « Duchamp et du pré, manuscrits », *Urgences*, *op. cit.*, p. 54, 56, 57.

des brouillons d'un seul poème (retenons avec Jean Bellemin-Noël qu'il faut lire dans tous les sens), un second comme récent état des lieux de la génétique, aux perspectives multiples (retenons le lexique et les postulats d'Almuth Grésillon). La notion d'« avant-texte » est empruntée au critique Jean Bellemin-Noël (*Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*). Même s'il maintient la notion de finalité ou de *telos* par le syntagme « - texte », ce concept met en lumière la part subjective du critique dans la constitution d'un dossier génétique. Matière et mémoire de l'invention, l'avant-texte cumule les couches de signification, sans posséder d'entrailles : « l'ombilic du poème ⁴⁰ » reste insaisissable. Selon Bellemin-Noël, le critique gagne à confronter texte et avant-texte, car le frottement voire le grincement des deux entités en révèle toujours long. Pour situer la poétique de l'invention mironienne dans un espace plus vaste, s'avère indispensable l'ouvrage d'Almuth Grésillon *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, offrant un protocole de raisonnement pour déchiffrer un dossier génétique. Les *Éléments* de Grésillon se divisent en deux mouvements : un état des lieux de la jeune discipline ⁴¹, trente ans après son envol, puis un regard sur le manuscrit comme objet matériel, culturel et intellectuel. La généticienne propose un postulat essentiel : la vision d'une logique combinatoire de l'acte créateur. La « richesse des possibles, la multiplicité de tous ces chemins que la production aurait pu prendre, a failli prendre – et n'a pas pris ⁴² » doit être décryptée dans le régime du visible et du lisible à l'œuvre dans les brouillons.

Les ouvrages de Jean Bellemin-Noël et d'Almuth Grésillon font exception quant à la grande place qu'ils concèdent au genre poétique, faisant plus généralement figure de parent pauvre en critique génétique. Si les Flaubert, Stendhal et autres Zola ont été largement étudiés, les poètes, pour leur part – hormis deux figures tutélaires, Paul Valéry et Francis Ponge – n'ont pas été l'objet de tant d'attentions. Michel Collot a tenté de dégager la spécificité des genèses poétiques. Il en a formulé quatre, à titre d'hypothèses, toujours par comparaison avec le genre romanesque : la succession logique compterait moins en poésie, la position spatiale des mots y aurait plus de valeur, les signifiants joueraient un rôle déterminant dans l'élaboration des signifiés et le dynamisme de

⁴⁰ J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 127.

⁴¹ Cette jeunesse de la discipline expliquerait, selon Grésillon, la prolifération métaphorique servant à sa désignation ; adviendra plus tard un vocabulaire « scientifique ». Les métaphores se groupent en deux catégories, « l'une de type organiciste, l'autre de type constructiviste » (*Éléments de critique génétique, op. cit.*, p. 8), la naissance, l'arbre, les ruines d'un côté, la coulisse, le mécanisme intérieur et la fabrique de l'autre. Cette étude-ci n'échappera pas ni ne tentera d'échapper à ce langage imagé.

⁴² *Ibid.*, p. 140.

l'écriture prévaudrait davantage que sa planification⁴³. On le constate, les généticiens français commencent à peine à penser la genèse du genre poétique. Qu'en est-il au Québec, « Nouveau Monde⁴⁴ » de l'archive, selon Jacinthe Martel ? Si l'étude des manuscrits d'écrivains s'est institutionnalisée dans l'Hexagone, cette pratique ne s'est pas, du jour au lendemain, rendue outre-mer dans son intégralité. Pour mémoire, la Bibliothèque nationale du Canada fut créée en 1953, celle du Québec, en 1967 et l'Initiative de recherche sur les manuscrits et les archives (IRMA), groupant des chercheurs de sept universités canadiennes, n'existe que depuis 1999. À consulter la « Bibliographie⁴⁵ » des études génétiques récemment compilée par Martel, la discipline n'a pas connu de développements faramineux au Québec, mis à part un intérêt marqué dans les années 1980 ainsi qu'au début des années 2000. Les spécialistes de la critique génétique s'attachent principalement à des corpus français, Ponge en tête de liste. Les corpus québécois les plus étudiés, souvent par les mêmes personnes, relèvent de la prose, celle d'un Jacques Ferron ou d'un Gilbert La Rocque par exemple, et quelques études sont consacrées aux avant-textes de Saint-Denys Garneau ou de Jacques Brault.

Dans ces conditions, s'attaquer au fonds d'archives de Gaston Miron, ayant dernièrement bénéficié d'un regain de mise en valeur et de diffusion de la part de la BNQ⁴⁶, c'est, en quelque sorte, voyager en *terra incognita*. Comment procéder, concrètement, face au corpus chaotique décrit plus tôt afin d'en présenter une première lecture ? Le protocole de raisonnement d'Almuth Grésillon a permis une progression systématique dans un travail laborieux. Une première tâche a consisté à mémoriser « La marche à l'amour » afin d'en repérer les vers dispersés dans divers dossiers. Une seconde étape s'est déroulée à l'édifice de la Bibliothèque nationale du Québec situé sur la rue Holt à Montréal. Classée par ordre alphabétique de titre de poème⁴⁷, la fraction poétique du

⁴³ Michel Collot, « Tendances de la genèse poétique », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique (ITEM)*, « Manuscrits poétiques », n° 2, 1992, p. 12.

⁴⁴ Jacinthe Martel, « Archives d'écrivains : territoires et horizons génétiques », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique (ITEM)*, « La critique génétique au Canada », n° 23, 2004, p. 12.

⁴⁵ Jacinthe Martel, « Bibliographie », *ibid.*, p. 20-24.

⁴⁶ En l'occurrence, traitement accéléré du fonds, parution du *Répertoire numérique du fonds Gaston-Miron* (F. Ouellet, *op. cit.*), puis exposition « Gaston Miron : les métamorphoses du poème », présentée à la Maison Hertel-de-la-Fresnière à Trois-Rivières du 1^{er} au 10 octobre 2004 ainsi qu'à bibliothèque Saint-Sulpice à Montréal, du 20 octobre au 23 décembre 2004. Quelques mois plus tôt, cette même Bibliothèque nationale du Québec laissait filer, lors d'un encan, une large part des manuscrits des *Paroles du Très-Souvenir* (*cf.* avant-propos, p. xiii-xiv). Y aurait-il quelques conclusions à tirer sur la vision à long terme du gouvernement dans la gestion du patrimoine culturel québécois ?

⁴⁷ Certes, ce classement a été effectué avec minutie, mais lui fait défaut une connaissance approfondie du corpus mironien, qui aurait mené à un plus grand raffinement dans les regroupements. Cela donne, par exemple, des chemises intitulées « Poèmes sans liens avec *L'homme rapaillé*. – 1948-[198?] » (410/003/006 à 410/003/008); en frayant le moins avec la démarche poétique mironienne, on s'aperçoit qu'une telle assertion reste une pure incongruité.

fonds Gaston-Miron fut passée au peigne fin. Repérage, photocopies, annotations sommaires et rangement dans une boîte : la deuxième étape a consisté en une consignation de la matière. Ensuite, troisième étape éprouvante : parcours, re-parcours et non-parcours de la liasse. La fréquentation régulière des manuscrits a permis d'effectuer des liens peu évidents entre eux. Cette étape a recelé sa part d'émotion ; curieuse impression de tête-à-tête avec le poète à l'œuvre dans un rapport presque fétichiste dont il a fallu se défaire.

À quoi ressemblent, grosso modo, les six cents feuillets relatifs, de près ou de loin, au poème « La marche à l'amour » ? La plupart du temps, Miron utilise le recto et le verso de chaque feuillet (voir les fac-similés du brouillon « *Tant de jours ont pourri dans mes plaies* », figures 1a et 1b aux pages suivantes ⁴⁸) : par économie ? par sens pratique ? Les feuillets rédigés uniquement au recto revêtent souvent un caractère plus officiel : le poète passe ainsi « au propre ». Miron écrit tête-bêche, inversant le haut et le bas à sa guise (fig. 1a) et, à l'occasion, il sature les espaces marginaux à gauche et à droite du texte. Le poète rature mais se laisse presque toujours la possibilité de retrouver le mot rectifié. Ainsi, Miron caviarde rarement. Toutes les graphies apparaissent : de la plus scolaire dans un cahier de 1946-47 à un ductus plus arrondi dans les années 1960. D'autre part, les papiers utilisés varient au fil des ans. Le plus fréquent reste la feuille 8½ x 11 jaunie avec le temps, suivie de près par un format 8½ x 14 ⁴⁹. Certains en-têtes permettent de suivre Miron dans des lieux qui lui ont été chers. Le lecteur voyage, en cavale, du sigle brun de l'Ordre de Bon Temps, un lieu de loisirs au début des années 1950, à l'encadré officiel de la librairie Beauchemin, un lieu de travail au milieu de la même décennie. Puis, des papiers de l'Hexagone, cette fois un lieu de vie et de travail à partir de 1953, le lecteur passe plus tard aux feuillets de la Cité Universitaire de Paris, un lieu d'études au début des années 1960. Exceptionnellement, il verra se profiler le lancement du recueil *Deux Sangs* à l'été 1953 sur un brouillon des *Paroles du Très-Souvenir*. Au recto, Miron rédige le poème « T'en souviens » : « Le collier de mésanges à ton cou / l'été profond dans ton oreille / qu'il t'en souviens ⁵⁰ ». Au verso du même feuillet, le poète conçoit une liste d'invités

⁴⁸ Pour obtenir la référence complète de chacune des figures, voir la liste des figures aux pages vii à ix du mémoire.

⁴⁹ Avis aux éventuels codicologues ! En transparence, apparaissent les filigranes suivants, en vrac : Papeterie Rolland (Sign-o-graph) et Howard Smith Paper Mills (Bell-Fast Bond, Krypton Extra Strong, Rockland Bond, Cheneaux Bond, Linen Bond et Colonial Bond). Miron obtenait-il ces papiers chez son employeur Beauchemin ?

⁵⁰ G. Miron, « T'en souviens », FGM, BNQ, 410/002/055.

Je t'aime Isa

Tant de jours ont pourri dans mes plaies
Tant de jours épaves dans les firmaments voltés dans le poing
des nuages
Tant de jours de bois mort à joncher nos autres jours

XIII

Mon Isa de fins dernières ma vie se déchire aux arêtes
de mes peines.

Où sont

Et la vie est une moule triste dans l'eau stagnante

Je t'aime Isa je t'aime je t'aime je t'aime
Et le froid s'exhale de mes poumons le sang tourne à salut

devant ces jours de fin du monde comme à la fin du monde
les pans du ciel disparaissent dans le poumon de la terre

*Je t'aime ISA
le froid s'exhale des poumons
le sang tourne
à salut
à salut*

*Je ma douleur cette merde digitale
ou - dans de maux - merdes digitales
notre destin*

Je pourrais aller ma douleur abaisser

Figure 1a

Exhibition de Judo par M. Camille Robert, téléphoniste, et Léo Faucher, S.I.J.

Sau. Shonboko café
chaud
chinois
à l'eau

OK

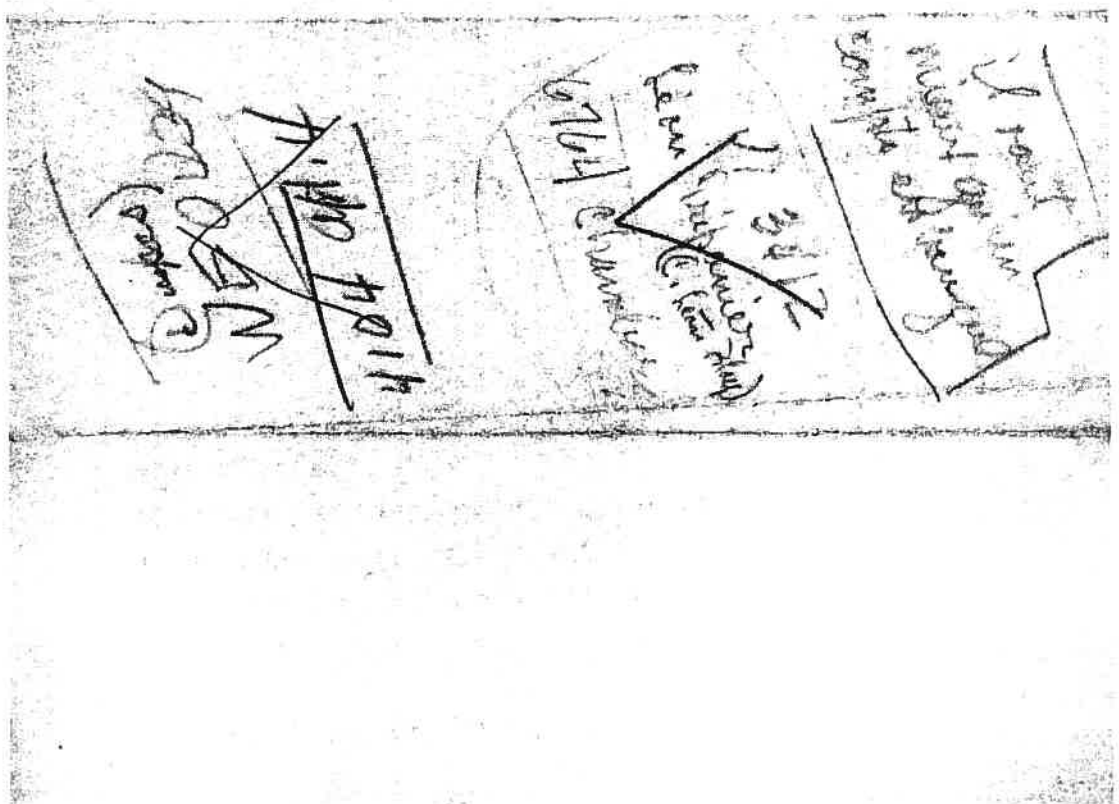


Figure 1b

titrée « *Lancement* » qui comprend des noms tels « *Ambroise* » Lafortune ou « *Fernand Ouellette* ». Sur le précieux document « T'en souviens » – riche pour les généticiens comme pour les historiens de la littérature –, Miron conjoint ses deux principales occupations de l'époque : poète et animateur littéraire.

Dernière particularité formelle, mais non la moindre : les poèmes de Miron se partagent, avec une légère avance pour les premiers, entre tapuscrits et manuscrits. Certains feuillets sont écrits entièrement à la main, d'autres sont complètement dactylographiés. D'autres encore comportent un mélange des deux, comme le vers « Je t'aime Isa » écrit à la main et à la machine sur un même brouillon (fig. 1a), Miron dactylographiant souvent le corps du poème pour le corriger à la main. Le tapuscrit implique un mode d'écriture sédentaire ; en effet, on imagine mal Miron transporter avec lui sa machine à écrire dans les cafés et les restaurants. Le poète ayant reçu dans sa jeunesse une formation de commis de bureau (il parle de "clerk" dans le film *Gaston Miron : les outils du poète*), il apparaît logique qu'il ait poursuivi sur le support de la machine à écrire son activité poétique, pourtant aux antipodes d'un discours de convention fait de rapports et de notes de service. Ainsi, Miron emploie souvent une formule notariale au haut de certains poèmes : « RE : La batêche ». On peut toutefois se demander si le poète inventait surtout face à sa machine à écrire. Les manuscrits lui auraient laissé une possibilité de création plus nomade. Le témoignage de Marie-Andrée Beaudet⁵¹, dernière compagne du poète, permet d'interpréter les plis en trois, et plus rarement en quatre, des éternelles feuilles volantes utilisées par Miron : un poème plié de la sorte s'insère parfaitement dans la poche intérieure d'un veston et se retire au gré des rencontres, sur la rue, au café, chez des amis, permettant la récitation d'un texte en travail. S'il existe un feuillet-type de « La marche à l'amour », il se partage entre tapuscrit et manuscrit sur une feuille volante 8½ x 11 utilisée au recto comme au verso. Et, bien sûr, cette feuille est pliée en trois.

Le contenu des feuillets recèle autant d'avatars, sinon plus. Un d'entre eux peut porter sur quelques vers, sur une strophe, sur une version de quelques strophes ou sur une grande version d'au moins cinq strophes. Les feuillets contiennent soit de la poésie, titrée ou non, soit des notes donnant quelques indices sur la poésie, telles des réflexions sur l'acte poétique, des titres de livres lus ou à lire, soit des notes et de la poésie en simultané – avec Miron, toutes les hybridations sont possibles. Là ne s'arrête pas le mélange. Au

⁵¹ Correspondance électronique avec l'auteure à l'hiver 2004.

verso de certains feuillets, le poète ébauche des plans d'agencement des poèmes en vue d'un recueil à venir⁵². L'écriture est première et sa planification, secondaire ; comme la plupart des poètes (c'est du moins l'hypothèse de Michel Collot), Miron s'inscrit pleinement dans l'écriture à processus, « type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant.⁵³ » Au détour de certains vers, il marque, hâtivement, l'adresse d'un ami ou d'une connaissance (par exemple, « *Léon Trépanier / 6764 Chambord* », fig. 1b) : le brouillon poétique, croisant le carnet de notes, se fait mémoire temporaire. Ainsi en va-t-il, au verso des poèmes, des calculs et des multiples cotes (voir le « *WE 0434* » à la fig. 1b). Plus rarement, le lecteur aperçoit-il une marque temporelle précise, Miron ajoutant parfois, à rebours et à gros traits, comme à regret, une année, « '53 », « '54/'55 », sur un vieux feuillet perdu et retrouvé. Ces dates ne figurent *absolument* pas au cœur des préoccupations du poète. D'autres mains traversent-elles ces précieux papiers traînés sur soi, au jour le jour ? À deux reprises, une autre graphie s'insère, pour critiquer quelques vers de Miron ; s'y distingue presque à coup sûr la main de Louis Portugais, un des premiers « camarades » en poésie. Cette masse des brouillons de « *La marche à l'amour* » s'apparente donc à un fourre-tout composite, à l'agencement chaotique et complexe. Dès lors, le critique doit tirer soigneusement sur des fils qui lui semblent autant de noyaux initiaux, au risque, toujours, de faire venir à soi... toute la courtepoincte.

Quatrième étape : retour au fonds Gaston-Miron afin de suppléer aux oublis involontaires des premières visites, alors que le corpus m'était étranger ; quelques versions se sont greffées au corpus. Il fallait aussi renouer avec la matière première, les brouillons, en couleurs et en textures, afin de retrouver le sens premier de l'entreprise. À travailler avec des photocopies, bien pratiques au demeurant, le « goût de l'archive⁵⁴ » s'étiole. Cinquième et dernière étape, aussi importante que la deuxième : ultime appropriation des brouillons mironiens par la production de l'avant-texte. Les chemises, une par poème affilié à « *La marche* », ont été classées en ordre chronologique, ordre qui fut également appliqué à l'intérieur de chacune d'entre elles. L'ensemble fut photocopié de nouveau, question d'annoter et de déplacer les versions à ma guise, puis rangé dans des cahiers à anneaux, question d'obtenir plus de

⁵² Cette question des plans devra être laissée dans les marges de la réflexion, comme plusieurs autres questions d'ailleurs, étant donné l'espace restreint du mémoire.

⁵³ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 243.

⁵⁴ Voir Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

maniabilité. Un livre de brouillons s'était reformé. Il fut paginé puis lui fut greffée une table des matières. Une fois complété, ce travail permettait de... travailler !

Au moment de donner le quart de tour final menant à tout lier, resserrer et solidifier en un ensemble cohérent, une maille s'est effilochée. Était-il possible d'entrer ainsi dans une face apollinienne, raisonnable, harmonieuse, et de délaisser du même coup le dionysiaque, partie folle et excessive, qui m'avait envahie lors de la deuxième étape méthodologique ? Les brouillons de Miron ne possédaient au départ ni ordre ni date, ils se soustrayaient à tout agencement sensé : « pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique, ni logis. Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence.⁵⁵ » Les brouillons de Miron n'étaient-ils pas fondamentalement des « fragments » d'un grand tout rêvé ? Comment lire pareille matière concassée ? Ginette Michaud a proposé une certaine « théorisation », autant que faire se peut, d'une lecture de (et par) fragments dans *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*⁵⁶. Certes, sa réflexion porte sur le fragment(aire) en tant qu'objet synchronique alors que la présente étude se situe dans une optique diachronique, mais, à la base, je retiendrai avec la critique l'expérience de lecture comme dérouté. Selon Ginette Michaud, le fragment – lire, dans ce cas-ci, le brouillon – est un hors-d'œuvre infiniment fragmentable (plus qu'infiniment fragmenté), « moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément.⁵⁷ » Tout critique devrait retrouver la force disruptive du fragment en la cernant par un certain protocole de lecture : lire en fragment et en fragments, c'est produire une série de lectures de fragments, sans cesse reprises, qui multiplient les points d'entrée et de sortie. Dans un article sur le corpus de Jacques Ferron, Ginette Michaud considère également l'apport archivistique à la lecture « littéraire » :

Lire, dans ces conditions, n'a rien de reposant ou de serein, c'est plutôt l'exercice inquiet d'une vigilance toujours prête à tout reprendre de fond en comble, à remuer ciel et terre à partir du plus modeste brouillon, de la plus minime trace, et à se demander si *cela* répond encore ou non, au nom de littérature, si ces matériaux, plus ou moins identifiables, plus ou moins lisibles et indéchiffrables font encore partie de l'Œuvre – ou font partie d'elle, en un tout autre sens, en en faisant pièce.⁵⁸

⁵⁵ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo/Roman », 1993 [1983], p. 15.

⁵⁶ Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ Ginette Michaud, « Jacques Ferron : veiller l'archive », *Ferron post-scriptum*, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2005, p. 20.

Dans ce même mouvement de déconstruction de la lecture génétique, à l'orée de ce mémoire, point, à titre de mise en garde – et pour le lecteur et pour l'auteur –, le continent noir de l'archive, tel que mis en lumière par Jacques Derrida. Sans oser une incursion plénière dans l'œuvre du philosophe, glissons dans quelques-uns de ses éléments de réflexion qui font brèche. Dans *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*⁵⁹, Jacques Derrida laisse entendre que l'archive reste toujours un « hors-la-loi de l'œuvre », non plus un « hors-d'œuvre » comme chez Michaud. Une bibliothèque qui hébergerait, par exemple, les brouillons de Gaston Miron, serait dépassée, infiniment dépassée, par le contenu de ce fonds, cet incommensurable « fonds sans fond »⁶⁰. La bibliothèque lira ces archives sans les lire, dans un certain dé-lire. Mais le lisible illisible peut également, selon Derrida, ouvrir un champ infini à la lecture. Par-delà la technique, le philosophe en appelle donc à une éthique dans l'acte d'archivage. La critique génétique enjoignait à une exhaustivité scientifique ; Derrida et Michaud mènent à penser l'inclassable, l'illisible et la pulsion de mort toujours en jeu avec de pareils fragments.

Face à cette genèse aux méandres multiples, se dégage une hypothèse, une voie de passage principale, une traînée incandescente dans la masse noire. L'évolution du poème « La marche à l'amour » fut sans doute progressive ; métaphoriquement, il serait possible d'affirmer que le poème s'est formé et déformé en se faisant d'abord « cheval de trait » (*Hr*, 146) et en se métamorphosant peu à peu en « cheval de lumière » (*Pé*, 65)⁶¹. En effet, les débuts rédactionnels de « La marche à l'amour » cumulent de brefs poèmes, des embryons de cycles ou de suites, autant de fulgurances ou de coups de feu, bien souvent ratés : le poème avance comme un « cheval de trait ». Puis, un « voyage abracadabrant » (*Hr*, 19) permet au même texte de prendre du souffle et de l'ampleur et de se hausser vers un contenu sublimé et universel. Du « cheval de trait », qui a cherché à se dépasser lui-même, peut naître le « cheval de lumière », cette fois véritable centaure. L'essentiel du travail de ce mémoire consistera à dégager, décrire et analyser les modalités et les modulations de ce passage, encore exprimé de manière fort intuitive, certes, en offrant une première compréhension du phénomène. L'hypothèse formulée reste encore prisonnière d'une certaine axiologie, du moins bon vers le meilleur, et d'une

⁵⁹ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹ Yvon Rivard effectuait ce rapprochement entre les deux images mironiennes lors du colloque-atelier « Au-delà de *L'homme rapaillé : Poèmes épars* » organisé par Marie-Andrée Beaudet, Catherine Morency et Pierre Nepveu, 72^e Congrès annuel de l'ACFAS, Montréal, Université du Québec à Montréal, 10 mai 2004 (actes du colloque à paraître).

certaine téléologie, du début vers la fin. Ma propre avancée doit s'appuyer, au départ, sur un corps solide, quitte à le rendre friable, fort friable, à coups de nuances et de retouches.

Le beau modèle a déjà craqué à cause des réserves exprimées sur la datation et le classement du corpus : il continue de céder. La genèse de « La marche à l'amour » fuit de toutes parts. Des *Paroles du Très-Souvenir* au *Nouveau Journal*, l'avant-texte comporte des béances qui soulignent les impasses auxquelles le poète se trouvait confronté ; le critique se doit de les respecter. « À l'infini du fini » (Hr, 152), une autre discontinuité troue toute tentative de localisation de la « totalité » des brouillons de « La marche ». La collectionneuse particulière évoquée en avant-propos retient la majeure partie des *Paroles du Très-Souvenir*. Les femmes auxquelles le poème fut successivement dédié possèdent certainement une autre fraction de l'ensemble. De plus, on devine que Miron a dû confier une large part de ses feuillets à des amis et des connaissances. Enfin, dans son cas, les versions orales et les brouillons mentaux constituent sans doute un massif aux ramifications innombrables, à compter au nombre des disparus. C'est donc dire que l'impossibilité du recueil chez Miron, relevée par Marie-Andrée Beaudet⁶², peut être étendue à une impossibilité de genèse de ses poèmes. D'entrée de jeu, un constat dysphorique, qui ne devrait cependant pas décourager les recherches *autour* de cette genèse. Je le mentionnais, le lisible illisible ouvre, selon Derrida, un champ infini à la lecture. Après le mouvement créateur, restent débris et fragments, témoins aphones d'une genèse morcelée et partielle. Sera ici en partie restaurée cette épopée déchirée, en lambeaux, à peine murmurée : les « fragments des mémoires d'un poème⁶³ », comme l'écrivait Paul Valéry.

Les pourtours de l'avant-texte de « La marche à l'amour » offrent quelques points de repère dans ce champ de ruines. Certaines versions racontent les moments précédant l'intense entrée en écriture de Miron pour « La marche ». Une telle entreprise de ramification vers les origines du grand poème pourrait être synthétisée en quatre mots-clés : « Ménestrel », « Marche libre », « Caribou » et « Destin ». Étudiant au collège du Mont Sacré-Cœur à Granby, Miron, alors frère Adrien, signait du pseudonyme « Ménestrel » la brève « Ronde à la joie » et les autres poèmes qu'il publiait dans le journal

⁶² Marie-Andrée Beaudet, « L'impossible recueil : lecture de deux suites de Gaston Miron », dans Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire : pratiques et théories d'une forme* [Actes du colloque de Rennes, 23-25 mai 2002], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.

⁶³ Paul Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », *Variété* [1924-1944], dans *Œuvres* [éd. de Jean Hytier], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, tome I, p. 1464-1491.

du collège, premiers pas en poésie ainsi salués par ses professeurs : « Nous avons ri, mais c'était beau. ⁶⁴ » N'est-il pas significatif que, dès 1946, le débutant place ses vers, par un emprunt à la période médiévale qui lui restera chère, sous le signe d'une légende collective et pérenne charriée par la voix d'un homme, simple exécutant ? Miron se déléguait ainsi un titre lui permettant de modifier à son gré les versions d'un récit ou d'un poème sans la toute-puissante autorité du texte, inexistante pour le ménestrel. L'appel de la poésie (et de la femme), Miron le ressentira donc lors de son séjour chez les pères Oblats. Comme le poète le confiera plus tard en entrevue à Pierre Paquette, l'émotion qu'il vit, de la Chimène du *Cid* à la Thérèse du parloir, lui fait comprendre que sa vocation n'est pas religieuse. Curieusement, ses premiers textes ne parleront pas d'amour : « Je me cherchais et c'était surtout sur mes états d'âme, sur moi-même. ⁶⁵ »

« Marche libre » et « Caribou » : les deux termes suivants font faire un saut de Granby à Montréal, du milieu à la fin des années 1940. Miron consigne ses poèmes dans un petit cahier noir, dont il reparlera par la suite, souvent pour le dénigrer : « Époque misérable. Je suis un pauvre en poésie. Pourtant je connaissais Gauvreau. ⁶⁶ » Ce cahier permet toutefois d'apprécier la fulgurante évolution de Miron, l'important délestage de ses premières influences ainsi que la prégnance de certains thèmes chez lui. « La marche à l'amour » résonne déjà dans un poème comme « *Marche libre* », daté du 6 mai 1947 ⁶⁷. De facture on ne peut plus classique, le poème composé de trois quatrains et d'un monostiche s'ouvre sur cette injonction : « *Marchons d'une fraîcheur le long du ruisseau / Mon âme, avec des ritournelles de gros merles* ». Dans un effet des plus mauvais, les « *gros merles* » rabattent pitoyablement la fraîcheur et la légèreté produites plus tôt. Mais l'ordre intimé à « *mon âme* », « *marchons* », évoque – en un lointain écho, certes – la « marche à l'amour [qui] s'ébruite en un vollier / de pas voletant par les lacs de portage » (v. 106-107). Un autre bijou du cahier noir annonce, à distance, le réseau lexical des cervidés si marquant dans « La marche à l'amour ». Ce réseau culminera dans l'interpellation de la strophe 5 : « original, quand tu brames original / coule-moi dans ta palinte osseuse » (v. 85-86). Le 8 septembre 1946, le jeune Miron signait un poème consacré au renne du Canada, moins viril que l'original. Empruntant nettement sa manière, le poète situe « *Le Caribou* » (voir figure 2), personnifié et auréolé d'une

⁶⁴ Les indications sur Miron-Ménestrel proviennent de l'ouvrage de Christine Tellier, *op. cit.*, p. 100-101.

⁶⁵ G. Miron et Pierre Paquette, « Entretien avec Gaston Miron », *Pierre Paquette. Une heure avec Gaston Miron*, 1 cassette audio, Montréal, Société Radio-Canada, juin 1976, Archives personnelles de Pierre Nepveu (à paraître en 2006).

⁶⁶ G. Miron, « Parcours et non-parcours (Conférence au cahier noir) » [1990], *Un long chemin*, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁷ Miron cite au long ce poème lors de sa « Conférence au cahier noir », *ibid.*, p. 179-180.

LE CARIBOU

Le Caribou blessé, le Caribou qui fuit
 Encore et malgré tout, cingle au milieu du bruit,
 Cingle vers les montagnes, et lamentablement,
 Puis force passionné, courageux et sédent.
^{Quand} ^à ^{une} ^{haute} ^{flèche} ^{il} ^{est} ^{parti} ^{d'un} ^{camp}
 Quand le plomb est fait crier son portail roux.

Il court, désespéré et harassé, il gagne
 Le grand sentier, rejoint le val, et la montagne.
 Il va, il va, et monte et monte, et grimpe et grimpe,
 Arrive pair, fiévreux, au sommet d'un Olympé.
 Et quand, à bout de force il parvient à la cime,
 Le grand Caribou est, d'une mort très sublime,
 Mort.

Et c'est alors qu'on voit au faite bleu,
 Le Caribou ambre, du soleil dans les yeux,
 Dresser sa tête avec panache. Et c'est vaillant,
 Dans un suprême effort, dans un ultime élan,
 Le cœur tout épuisé, les muscles tout raidis,
 Qu'on le voit exhaler son souffle au paradis.

9 sept. 46

grande dignité, au milieu d'Olympes et de paradis. Mais le poème-récit, digne de « La mort du loup » d'Alfred de Vigny⁶⁸, demeure efficace et bien construit : le caribou, blessé par les hommes, fuit et fonce, fonce et fuit, puis va s'éteindre, à l'abri des regards, « *avec panache, [...] du soleil dans les yeux* » (fig. 2). Du récit linéaire empreint de pathos de la mort d'un caribou, Miron sautera à la frappante incarnation métaphorique de l'original, placé sur les talus du Mont-Royal.

Dernier arrêt dans les pourtours de l'avant-texte de « La marche à l'amour », borne originelle de la veine amoureuse chez Miron : le poème « *Destin* » (voir figure 3). Fait son entrée en scène, sans toutefois être nommée, l'héroïne de la genèse de « La marche à l'amour », la muse des *Paroles du Très-Souvenir*, Isabelle Montplaisir, au nom prédestinant, ironiquement, à un avenir heureux. La date du 17 février 1952, placée tout à côté du titre, permet de rapprocher « *Destin* » d'Isabelle. Selon son propre témoignage⁶⁹, elle a rencontré Gaston Miron pour la première fois dans un autobus loué par l'Ordre de Bon Temps à la date très exacte du 17 février 1952. Miron a-t-il véritablement écrit le poème le jour de la rencontre avec Isabelle ? Quelques jours plus tard ? Peu importe ; il lie temporellement le poème « *Destin* » à ce moment fatidique, naissance de l'amour, ou plutôt de l'Amour, en lui. Miron a laissé le poème « *Destin* », entièrement manuscrit, en friche, c'est-à-dire qu'il n'a pas récupéré, selon son habitude, de ses vers pour les intégrer à d'autres poèmes.

Une importante variante de lecture survient dès l'intitulé : « *Destin* » est surmonté des mots « *En Souvenir* » rayés de deux traits. Loin d'appartenir au même paradigme, ces essais de titres dessinent un double mouvement. « *En Souvenir* » réfère à la commémoration alors que « *Destin* » en appelle à une projection au futur, « le destin que nous aurons ensemble ». Le même vocable se comprendrait aussi comme « notre rencontre fut un signe du destin ». Témoin sa réécriture, Miron privilégie la projection au futur et l'apport du hasard, soit l'intervention d'une puissance indépendante de sa volonté. Curieusement, tout le cycle d'écriture à venir, amorcé dès le poème « *Destin* », s'intitulera *Paroles du Très-Souvenir* ; la seconde proposition, « *En Souvenir* », semble prévaloir lorsque l'amour est mort. Par contre, au moment de rédiger « *Destin* », l'idylle entre Isabelle et Miron débute à peine et le poète se souvient déjà :

⁶⁸ Alfred de Vigny, « La mort du loup », *Les destinées* [1863], dans *Œuvres complètes* [éd. de F. Baldensperger], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, tome I, p. 146-148.

⁶⁹ Entrevue qu'Isabelle Montplaisir a accordée à Pierre Nepveu à Montréal en mars 2004.

~~Le coeur à la~~
 Destin (17 février '52)
 C'est vers comme soudain
 Comme une Pentecôte
 C'est venu de loin comme d'un coup de tonnerre
 vent parti du commencement
 (Comme d'une étoile arrivée aux ses milliers
 d'années)
 Sa voix était né en moi
 Elle me sortait de toutes les pores
 Mais sur le coeur elle était orgue
 Ça fleurissait en moi des verges de
 Saie
 Et de l'âiles oubliées dans mes années
 se rève était ma nuit
 Nuit du rive descendu permi ...
 C'était elle
 Ça m'a fait comme quand on recet
 une paine dans l'étonne
 J'étais rencontré!
 Ça m'a change' les frontiers
 Et mes ellés, set mes renues
 Ça m'a change' de place dans le
 monde
 Et de paills et d'éten due

J'étais le premier homme!
 Je m'écouais dans ma corde féminine
 — Ça sortait de mes mes
 Ça s'échennait de tous les in-
 mentés à la fois Ça s'échappait
 Ça s'unitait de toutes les langues
 d'ombres
 Ça venait de toutes parts les
 Comme mes joills d'oiseaux levés

Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé
 Ça m'a traversé

Figure 3

*C'est venu comme soudain
 Comme une Pentecôte
 C'est venu de loin comme d'un coup de /de canon/
 vent porté du Commencement
 (Comme d'une étoile arrivée avec ses milliers
 d'années)
 La voix était né [sic] en moi
 Elle me sortait de toutes [sic] les pores
 Mais sur le cœur elle était orgue
 Ça fleurissait en moi des vergers de
 joie
 Et de flûtes oubliées dans mes années
 Le rêve était ma Noël
 Noël du rêve descendu*

C'était elle

« *C'est venu comme soudain* » : Miron amorce la description de son « *Destin* » par un pronom démonstratif neutre, dans un déroulement anaphorique se poursuivant plus loin : « ___ *ça* sortait de tous mes rideaux / *ça* s'acheminait de tous les instru- / ments à la fois *ça* s'échappait / *Ça* suintait » (fig. 3). Quelque chose est venu. Miron n'écrit pas « elle est venue », désignant ainsi une femme. Le poète insiste sur le foudroiement de l'événement vécu ; le « *soudain* » du premier vers se répercute dans les « *coups* » de « *vent* », de « *canon* » et de « *gong* » (fig. 3) et dans la brusque envolée du vollier : « *comme une forêt d'oiseaux levés* » (fig. 3). Quelque chose est ad-venu, avènement merveilleux renforcé par l'imaginaire religieux de la genèse du monde, le « *Commencement* », de la naissance du Christ, la « *Noël* » et de la descente de l'Esprit-Saint, la « *Pentecôte* ». Ce quelque chose, c'est « *la voix* [qui] *était né* [sic] *en moi* ».

Une confusion s'imisce dans ce dernier vers. « *La voix* », nom féminin, est « *né* », participe passé accordé au masculin. Du pronom démonstratif neutre, Miron passe à une confusion des genres, qui semble d'abord anodine, mais qui se maintient dans la suite du poème : « *Ça m'a fait comme [illis.] / une poutre dans l'estomac / J'étais rencontrée !* » (fig. 3) Le poète s'approprie le sexe de la femme tout juste connue ; l'hermaphrodite ainsi créé comblerait-il un manque ? Miron poursuit : « *Ça m'a changé de place dans le monde / Et de poids et d'étendue / J'étais le premier homme ! / Je m'éveillais dans ma corde féminine* ». Sur cette déclaration pour le moins surprenante, le poète clôt sa strophe : il ne peut aller plus loin. Un bouleversement digne de la révolution copernicienne s'est opéré en lui grâce à la rencontre d'une femme. Lorsqu'il écrit « *c'était elle* » (fig. 3),

Miron laisse cependant planer le doute sur un autre élément. Désigne-t-il la femme réelle, Isabelle, qu'il aperçoit le 17 février 1952, ou la naissance de la voix poétique en lui ? Après tout, l'amour n'y est jamais nommé en propre, mais plusieurs indices portent à croire qu'il s'agit d'une rencontre amoureuse. « *Destin* » montre à quel point l'amour d'une femme et l'inspiration poétique restent en étroite relation chez Miron.

Afin de circonscrire le travail du menuisier des vers en aval de « La marche à l'amour », effectuons maintenant un bond temporel d'une vingtaine d'années, de 1942 à 1962. « Gaston Miron (1954-1958) / Extrait de la marche à l'Amour, long poème inédit » : voilà la notice placée au bas de la longue version du poème publiée en 1962 dans *Le Nouveau Journal*. La borne « 1958 » est très certainement erronée, si l'on s'en tient aux versions de « La marche » dédiées à Rose-Marie pendant et après le séjour de Miron en France, entre 1959 et 1961. De plus, la version du *Nouveau Journal* ne comprend pas encore la neuvième strophe, débutant par le vers « puis les années m'emportent sens dessus dessous ». Le passage de la strophe 7 dans lequel le poète évoque les « sagueunays d'eau noire de [s]a vie » n'en fait pas partie non plus ; on voit pourtant apparaître ce passage dans les brouillons du poème. Est-ce auto-censure ? Est-ce, tout simplement, par manque d'espace ? Après tout, le journal ne consacre qu'une colonne à « La marche », mais cette seule colonne dédiée à la poésie dans l'édition du samedi d'un grand quotidien constitue déjà un événement en soi. Outre la borne « 1958 », même la mention « inédit » au bas du poème pourrait être discutée. En effet, au fil de la rédaction de « La marche », Miron en « dé-livre » des morceaux à des revues, à des journaux, à des amis. En décembre 1954, la revue *Amérique française* se voit confier « Notre jamais rencontré », dédié à Louis ⁷⁰, et *Le Devoir* publie deux pièces du casse-tête : « Jeune fille », dédié à Huguette L., le 13 novembre 1954 puis, le 10 août 1957, « Merci pour toute la joie », dédié à Louise A.

Un individu apparaît comme l'alter ego ou le premier lecteur de Miron rédigeant « La marche à l'amour » : c'est le poète et éditeur Claude Haeffely. La publication de leur correspondance en 1989 révélait l'importance du réseau amical dans la création de « La marche ». Peu après les intenses phases rédactionnelles, Miron transmet ses poèmes amoureux outre-Atlantique par voie épistolaire. Envoyés en septembre et octobre 1954, parviennent à Haeffely des poèmes brefs, « plus dilués ⁷¹ » : ce sont « Notre jamais rencontrée », « L'été » et « C'est moi », dans lesquels on reconnaît vaguement les strophes 1, 2 et 8 de « La marche ». La récolte d'août 1958 reste plus impressionnante.

⁷⁰ Le genre masculin serait-il faute de frappe ou le poème serait-il vraiment dédié à un Louis, Portugais par exemple ?

⁷¹ G. Miron, 21 septembre 1954, *À bout portant*, op. cit., p. 18.

Miron transmet à Haeffely les témoins de « deux temps amoureux et poétiques ⁷² » : « La quête d'amour », où l'on entend résonner un des recueils préférés du poète, *La quête de joie* de Patrice de la Tour du Pin, et « La marche d'amour » ou « La marche à l'amour », Miron utilisant les deux titres, sans trancher. Haeffely n'est pas intéressé à publier le premier texte, « La quête d'amour », qui s'oriente davantage vers le poème « Et l'amour même est atteint » (« je pioche mon destin de long en large »... , *Hr*, 89-90). Par contre, « La marche d'amour », contenant en germe les strophes 7 et 8 de la version définitive, Haeffely le publiera dans sa revue littéraire *Le Périscope* à l'automne 1958. Le poème a donc passé le test de l'amitié. Enfin, on voit Haeffely intervenir une dernière fois dans l'histoire des versions publiées de « La marche à l'amour ». En 1965-1966, le poète français dirige la revue *Culture vivante*, organe du Ministère des Affaires culturelles du Québec. Il obtient de Miron l'épreuve corrigée de la strophe 10 de « La marche à l'amour » (« je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi »...), telle qu'elle avait été présentée à l'imprimeur du *Nouveau Journal*. Marquée du sceau "*Saturday Special*", l'épreuve en travail se trouve donc reproduite, en 1966, dans le deuxième numéro de *Culture vivante*, accompagnée d'un texte de Jacques Brault, « Gaston Miron : poète du quotidien ⁷³ ». Cela explique l'absence de cette page de l'épreuve originale, de nos jours, dans le fonds Gaston-Miron.

Entre « *Destin* » et les ultimes corrections, 1952 et 1962, Isabelle et Rose-Marie, le continent noir de l'archive et la critique génétique, l'infini brouillon et la publication, les notes et la poésie, le parcours et l'œuvre, l'informe et la forme, le cheval de trait et le cheval de lumière, qu'advient-il de « La marche à l'amour » ? En repartant de la version définitive du poème, quatre grands axes de recherche ont été circonscrits, autant de chapitres du mémoire aux titres inspirés par ceux des versions « prospectives » de « La marche ». La mise en place de la forme du poème sera l'objet du premier chapitre, « Autour des *Métamorphoses et [d]es rythmes de légende* ». Y seront questionnés les avatars formels de « La marche » : les tentatives de subdivision, les titres parcourus, les genres explorés. La technique de la courtopointe se vérifie-t-elle avec « La marche à l'amour » ? Comment le poème a-t-il trouvé sa fin ? L'on s'appuiera sur l'hypothèse de départ suivante : « La marche à l'amour » en travail passe de plusieurs formes brèves à une grande forme épique, de la syncope, des bribes de peu d'ampleur, à l'haleine, un grand poème au long souffle.

⁷² G. Miron, 5 août 1958, *ibid.*, p. 102.

⁷³ Jacques Brault, « Gaston Miron : poète du quotidien », *Culture vivante*, n° 2, 1966, p. 6-8 et 55.

Le deuxième chapitre, « *Ange-Aimée Danis, Rue Saint-Denis et abords* » présentera une réflexion sur les éléments toponymiques et onomastiques dans la genèse de « La marche à l'amour ». Les « mont Royal » (v. 84), « Montréal » (v. 89), « saguenay » (v. 124), « outaouais » (v. 126) et « Saint-Jacques » (v. 166) surgissant, nommément, dans « La marche », seraient-ils des résidus d'une entreprise d'effacement menée à grande échelle ? Advenant ce cas, comment justifier pareil repentir ? Quelle conception mironienne du nom propre et de l'intertexte explicite pareille réflexion révèle-t-elle ? Le deuxième chapitre s'appuiera sur l'hypothèse suivante : « La marche à l'amour » en travail passe du nom propre au nom commun, du particulier au général, du singulier à l'universel.

Dans le troisième chapitre, « *Paroles du Très-Souvenir et pourtours* », sera observé le portrait poétique féminin en pleine élaboration dans les brouillons de « La marche à l'amour ». Comment Miron passe-t-il de la femme en chair et en os à la femme de papier ? De quelle manière construit-il la complexité du portrait de la femme-nature dans la version achevée ? La femme a-t-elle voix dans les brouillons ? L'hypothèse directrice se formulera ainsi : « La marche à l'amour » en travail passe du souvenir des aimées à l'avenir avec la fiancée, elle passe également de femmes réelles à une Femme idéalisée.

Le quatrième et dernier chapitre, « *La danse d'un écorché vif et autres bribes* », approfondira la mise en scène spectaculaire du sujet du poème. Comment pareille auto-dépréciation (le « pitre aux larmes d'étincelles et de lésions / profondes », v. 40-41) s'est-elle construite ? Les brouillons de « La marche » montrent-ils une prépondérance pour le poète-bison, le poète-automate ou le poète-clown ? Ce grotesque auto-portrait est-il lié à une douleur amoureuse vécue à chaud ? L'hypothèse sera la suivante : « La marche à l'amour » en travail passe d'une mise en scène de soi grotesque à une mise en scène sublimée et d'une douleur patente à un apaisement latent.

Comme ils ont déjà commencé de s'exercer dans cette introduction, différents angles d'approche des manuscrits seront privilégiés afin de cerner au plus près la force disruptive des fragments. Au besoin, il y aura arrêt sur une version afin de la lire comme un texte à part entière. Pourront également être lues en parallèle, comme si elles étaient synchroniques, une version et une autre, réellement en diachronie. À l'occasion, je pourchasserai les métamorphoses d'une strophe ou certains vers obsessionnels dans leurs innombrables répétitions. Enfin, sera collecté le bois mort des poèmes pour faire jaillir un sous-texte rejeté par Miron.

Ces quatre chapitres, on le verra, restent des constructions assez autonomes, organisées autour de thématiques particulières à l'œuvre dans l'avant-texte. Une telle proposition a l'avantage de mettre en relief des problématiques au cœur de l'écriture de « La marche à l'amour », autant de centres de gravité dans la tourmente de brouillons. En revanche, pareille proposition thématique laisse de côté une certaine chronologie, généralement prégnante dans une étude génétique ; par exemple, après des incursions vers la période 1955-1956 au chapitre II, le chapitre III remonte vers les origines du poème (1952-1953), pour ensuite ouvrir des perspectives vers les dernières campagnes d'écriture, en 1960-1962. Ressassant thèmes et vers, de brouillon en brouillon, d'année en année, Miron lui-même invitait à cette achronie. Paradoxalement, sa valise contenant ses *Archéologies* ne concédait pas une grande place à la datation, laissant flotter les bribes de poèmes dans une sorte de hors-temps. Presque obligatoirement, ma démarche s'est faite mimétique de celle de Miron, seul moyen de suivre les brouillons de « La marche à l'amour » dans leurs perpétuels avatars. Voilà du moins le pari tenu.

Ainsi, ce ne sont pas les dates qui seront délaissées, mais bien l'enchaînement chronologique à tout prix. La discontinuité règne dans l'avant-texte de « La marche » ; elle se dépasse ou s'outrepasse, se détourne ou se contourne par la délimitation de périodes d'écriture (1952-1953, 1955-1956, etc.) qui se côtoieront, se froteront puis entreront en collision. Le rêve d'une succession finement suivie de brouillon en brouillon ou de période en période doit tout de suite être identifié comme pure chimère. D'autre part, prévenons immédiatement toute tentation de hiérarchisation des angles d'approche adoptés. Leur ordre de présentation pourrait laisser entrevoir une sorte d'entonnoir, partant de la couche superficielle de signification (l'aspect formel) et convergeant – donc s'approchant de plus en plus d'une « vérité » – vers les entrailles du poème qui, dans ce cas-ci, correspondraient aux entrailles du sujet du poème. Tel que mentionné, en reprenant les termes de Jean Bellemin-Noël, « l'ombilic du poème » reste insaisissable. La forme, l'onomastique, la représentation de la femme et l'auto-représentation grotesque du sujet du poème constituent, à part égale, quatre enjeux fondamentaux dans l'élaboration de « La marche à l'amour ». Si l'apprentie généticienne a émergé du dédale des brouillons de « La marche à l'amour », retenant fermement ce qu'elle prend pour autant de fils d'Ariane, c'est pour mieux s'y replonger à présent. Avec, au dos, tout le bagage nécessaire au voyage, nous voici parvenus à l'entrée du labyrinthe.

Chapitre I

Autour des *Métamorphoses* et [d]es rythmes de légende

Le labyrinthe est l'antithèse des palais de mémoire. Et c'est en ce sens qu'il apparaît comme un lieu de l'oubli, non pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oublier, une amnésie complète, mais oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à ré-établir les liens qui unissent les dédales entre eux.¹

Bertrand GERVAIS

*Dessiner, écrire, quelles expéditions,
quels égarements, et à la fin, pas de fin,
nous ne finirons pas, c'est le temps qui mettra fin.²*

Hélène CIXOUS

Dans l'édition de *L'homme rapaillé* parue en 1994, l'espace marginal encadrant le poème « La marche à l'amour », espace où Miron commente ses textes, est resté d'une blancheur quasi immaculée³ ; le poète précise à peine le sens d'un néologisme, la « palinte » et d'un québécoïsme, le « vollier ». Il n'y a plus de « vers en souffrance » aux côtés de cette « marche à l'amour » version 1994. Ses vers, comme dans la majorité des poèmes du recueil, *Influences* et *Courtepointes* exceptées, imitent l'alexandrin que Miron a pratiqué chez les Oblats. Par deux fois seulement, le poète morcèle le vers dans une strophe où a lieu, métaphoriquement, l'acte sexuel. Cette question de la (des) forme(s) constituera une porte d'entrée dans le dédale des brouillons de « La marche ». L'aspect formel toucherait en effet un point nodal chez Miron :

Tout au long de la genèse laborieuse, tumultueuse, interminable, de L'homme rapaillé, entre le début des années 1950 et 1970, Gaston Miron, explique Pierre Nepveu, ne cessait de remanier une matière poétique qui tardait à prendre forme. Cette difficulté tenait à une exigence dont on ne trouve d'équivalent, dans la poésie québécoise, que chez Saint-Denys Garneau.⁴

¹ Bertrand Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2001, p. 29.

² Hélène Cixous, « Sans arrêt / non / état de dessination / non, plutôt : / Le décollage du bourreau », dans Françoise Viatte (dir.), *Repentirs* [catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre du 12 mars 1991 au 17 juin 1991], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 56.

³ G. Miron, « La marche à l'amour », *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975, op. cit.*, p. 51-56.

⁴ Pierre Nepveu, « Poussières de mots : notes inédites », texte de présentation des notes de Gaston Miron, *Contre-Jour (cahiers littéraires)*, n° 5, hiver 2004, p. 11.

« Prendre forme », selon le *Robert*, correspond au fait de « commencer à avoir (un mode d'être).⁵ » Autrement dit, une mise en forme survient au point tournant où l'être (simplifions : l'abstrait) s'incarne dans un moule particulier (simplifions : le concret). Pour Gaston Miron, la recherche de la forme ne se sépare jamais de celle du contenu ; en fait, il la cherche aussi longtemps, sinon plus longtemps que le fond. Ainsi, le plus petit détail formel détient un poids dans son processus créatif : « Tout pour moi est un rapport à l'être, affirmait Miron. Et c'est dans ce sens-là que je ne suis pas achevé et que je ne serai jamais achevé. ⁶ »

Quelles formes, autant de métamorphoses et de rythmes, aura successivement revêtues « La marche à l'amour » ? Une des longues versions du poème, « Les métamorphoses et les rythmes de légende ⁷ » (datant de 1958 environ), fournit trois mots-clés pointant vers autant d'axes de réflexion. Le survol « *Légendes* » qui reprend, par son titre, un des genres brièvement envisagé pour « La marche à l'amour », attaquera la question formelle en considérant les méthodes de travail de Miron lors du chantier de « La marche à l'amour » ainsi que le réseau formé par les genres annoncés dès les intitulés des versions. Puis, entrée dans le vif du mouvement : une deuxième section, intitulée « *Métamorphoses* », marquant ainsi les incessantes reprises de vers mironiennes, témoignera d'une force centrifuge (qui pousse loin du centre), irradiant de la strophe V du cycle de *La batèche*, en amont de l'avant-texte de « La marche ». Enfin, la section « *Rythmes* », sondant les rythmes à l'œuvre dans les transformations d'une strophe, révélera le mouvement inverse ; une force centripète (qui tend vers le centre) fera converger des bribes autour de la strophe 10 de « La marche », en aval de l'avant-texte. À travers ces chambardements, l'hypothèse de départ, selon laquelle « La marche à l'amour » passerait de plusieurs formes brèves à une grande forme épique, tiendra-t-elle le coup ? Sur le plan formel, marche-t-on de la syncope, des bribes de peu d'ampleur, à l'haleine, un grand poème au long souffle ?

Légendes

L'avant-texte de « La marche à l'amour » montre d'abord à l'œuvre deux techniques de base dans l'atelier mironien : le stockage et le collage de vers. Deux titres de

⁵ « Forme », dans Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1066. Désormais, les renvois à cet ouvrage de référence seront indiqués dans le corps du texte par la mention *Robert*, sans spécification de page.

⁶ G. Miron, cité par André Gervais dans « Ainsi en aura-t-il été d'un titre », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », *op. cit.*, p. 83.

⁷ G. Miron, « Les métamorphoses et les rythmes de légende », FGM, BNQ, 410/001/069.

brouillons les évoquent particulièrement bien : « *Matériel*.⁸ », dans les années 1950 et « *Retailles: 1953* »⁹, tout indiquant en effet que le poète aurait repris des vers de « La marche à l'amour » dans les années 1980-1990. À l'occasion, Miron commente son mode de composition sous le poème dactylographié. Le poème « Notre jamais rencontrée¹⁰ » (1954) a droit à une telle glose :

Il arrive que dans le filon du poème qui s'élabore mystérieusement, d'autres corps viennent s'y déposer. Il y a là une vigilance et une lucidité à exercer qui est assez exténuante. Fidélité au désir d'expression. C'est ça la rigueur intérieure.

Ainsi, dans la première version, les 4 vers qui s'inséraient entre la 2^e et 3^e stance, [sic] n'appartenait [sic] pas à ce poème, même si deux d'entre eux étaient riches.

Une version de « Notre jamais rencontrée » reproduite dans *À bout portant* à la fin de la lettre du 12 octobre 1954 donne à lire ces quatre vers « manquants » :

le soleil ne te quitte jamais
ma main n'épuise jamais tes cheveux
l'amour te donne un visage émergé
au faite de ton rire se dépose l'oiseau.¹¹

Même si, dans certains cas, le poète a jugé ces vers moins riches, il y a fort à parier que Miron, chiffonnier des vers, emmagasinera cette strophe – à quel endroit ? de quelle façon ? – afin de la retravailler et de l'intégrer à un autre poème. Miron stocke et colle ses vers. Le mode d'écriture par courpointe se fait parfois flagrant. Le poème « Thérèse émouvante / (Suite) » (voir figure 4) daté environ de 1955-1956 se modèle ainsi à partir de deux bribes figiolées indépendamment. Miron intègre le bloc débutant par « tu parais toute ensoleillée » au cœur d'une brise commençant par « ô jeune fille je suis étendu », mais en retrait par rapport à cette dernière. Cette inscription peu subtile lui sert-elle à garder mémoire de l'ajout ou à marquer son extranéité par rapport au reste ? Le procédé revient fréquemment dans la genèse de « La marche », en général de manière plus celée : un alinéa ne viendra pas pointer l'ajout.

À partir du collage et du stockage de son matériel poétique, Miron structure ses vers à l'intérieur d'ensembles plus vastes. Sans se définir comme le poète des plans de travail, Gaston Miron ajoute perpétuellement des chiffres sur ses brouillons et ce, des

⁸ G. Miron, « *Matériel* », FGM, BNQ, 410/003/004.

⁹ G. Miron, « *Retailles: 1953* », FGM, BNQ, 410/003/007.

¹⁰ G. Miron, « Version définitive (et dépouillée) / Notre jamais rencontrée », FGM, BNQ, 410/001/069.

¹¹ G. Miron, 12 octobre 1954, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 23.

THERESE EMOUVANTE

(SUITE)

ô jeune fille je suis étendu dans ta grande pensée
 où les longues pirogues de l'ennui coulent
 dans le bas de l'aube avec leur ombre
 l'air est doux comme au passage d'un écureuil
 et dans la trace de leur chant les oiseaux
 comme des pierres désagrégées ont cessé de mourir

...je n'ai plus su s'il fallait vivre encore
 et seul j'arrivai au terminus des naufrages
 je poussais ma vie comme un vieux bahut de souvenirs
 mon corps à vers plein de jours échoués
 la lumière a pourri dans la moëlle de mes peines
 le goût d'années d'humus abordait à mes lèvres...

mais c'était un moment de la mauvaise vue, c'était...

tu paraissais toute ensoleillée de brumes
 mouillant le tabac séché de mon haleine
 le corps mûri par les jardins oubliés

tu as l'air d'être au monde
 tu ressembles à mon enfance aux yeux clos
 dans les chevaux de bois de ton rire
 dans les filets d'eau de ta voix

comme la frêle beauté du jour contre l'ombre
 tu es belle de tout l'avenir épargné

et de dessous mes moisissures
 je réapprends la langue de pureté
 les mots timides de la confiance

non ma vie n'a pas changé de longueur d'onde
 tu es toujours le cadastre secret du repos
 le printemps de ma chair où les grillons chantent
 tu viens vers moi pour que tout recommence
 la bouche envahie de la fraîcheur des herbes
 et ton visage est ma route solaire

manuscrits notés précipitamment – le ductus du « *Dernier poème ??????????????* »¹² laisse supposer cette hâte – aux tapuscrits des épreuves du *Nouveau Journal*. Pointillés, astérisques, chiffres ou intitulés : d'une marque quelconque, Miron souligne la discontinuité de son poème. Pareilles subdivisions l'aident-elles à ordonner, à structurer, à penser, à écrire ? Presque toutes les grandes versions de « La marche » portent des chiffres romains : pour les versions les plus brèves, de I à IV et, dans une des plus longues versions de « La marche à l'amour », de I à XI. Le cycle de *La batèche* présente régulièrement telle fragmentation numérique de la matière. À la longue, Miron tend à titrer, donc à personnaliser, ces pièces de *La batèche*, qui portent ainsi, parfois en simultanément, un chiffre et un titre : « XII – Billet ». Puis, Miron les extrait de la numérotation : par exemple, le poème « Je te célèbre » constitue une ancienne pièce XVII de *La batèche*.

À coup sûr, les chiffres romains créent un effet quantitatif marqué ; un enchaînement strophique de I à II, III, etc., s'intègre harmonieusement à un poème de grandes dimensions. Manifestement, pour « La marche à l'amour », Miron aura privilégié un effet de continuité au détriment d'un effet d'accumulation ; les strophes seront désormais séparées par les blancs du texte. La numérotation aurait amené une lourdeur au sein de cette marche qui reprend son souffle à chaque arrêt signalé par un blanc. De plus, les chiffres romains se sont peut-être avérés inutiles lorsque la réalisation de « La marche » n'a plus coïncidé avec la visée initiale de Miron. En clair : le décompte des strophes permettait de s'y retrouver dans une ample matière poétique. En effet, dans les années 1950, Miron caressait des projets hugoliens. *La batèche*, subdivisée en trois temps :

1) « Le temps de la batèche », 2) ? [Information non retrouvée], 3) « Le temps d'après »,

devait constituer un recueil en soi. Au bas d'une version de *La batèche* (voir figure 5), se lit cette mention : « Ce poème, *La batèche*, a plus de 50 pages. » Miron imaginait sûrement une telle ampleur s'étendre à un poème écrit en concomitance avec *La batèche* : les *Paroles du Très-Souvenir*. Une lettre accompagnant l'envoi du recueil *Deux Sangs* à Isabelle Montplaisir qualifiait de « grand poème »¹³ un texte que Miron avait dédié à sa bien-aimée (« comme je le dis dans le *grand poème* "Paroles du Très Souvenir", si c'est selon ton cœur de m'entendre, il ne faut pas me laisser seul plus longtemps »), au sens quantitatif sans doute, lorsqu'on connaît la capacité d'auto-dépréciation du poète au cours de cette

¹² G. Miron, « *Le dernier poème ??????????????* », FGM, BNQ, 410/002/037.

¹³ G. Miron, « Notes : (Analyse) », FGM, BNQ (à être déposées).

période. Gaston Miron racontera à son traducteur portugais de quelle manière ses « grandes » visées ont rencontré la réalité :

Autrefois, je les appelais des cycles parce que dans mon esprit, cela devrait être beaucoup plus considérable. Mais comme je n'ai pas plus de temps, c'est devenu, humblement, des suites. Je parlais d'« extraits », de « fragments », parce que « La marche à l'amour », par exemple, devrait avoir cent fois plus de matière. [...] J'ai des tas de choses, de papiers, de notes dans mes caisses. Je n'ai jamais eu le temps de plonger là-dedans, puis de continuer. ¹⁴

Par conséquent, il sera logique de retrouver, à une quinzaine de reprises dans l'avant-texte, la mention « *extrait(s)* » ou « *fragments* » dans les intitulés des versions prospectives de « La marche à l'amour ». Parfois, cette mention forme le seul titre, « Fragments », mais le plus souvent, elle se fait complément au grand intitulé : « La marche à l'amour (extraits) ». Cette parenthèse ajoute une restriction qui place le grand poème sous l'égide du morcellement et de la discontinuité. « La marche à l'amour » ne se présentera jamais comme « complète ». Dès ses débuts, ce poème est marqué par une impossibilité viscérale d'être achevé. Mais Miron veut-il l'achever et, en un certain sens, le mettre à mort ? Hormis cette générale désignation (extraits, fragments), le poète précisera davantage les genres auxquels les éclats de « La marche à l'amour » se rapportent ; il titre effectivement ses brouillons en leur attribuant parfois une forme classique dès l'intitulé. Je proposerai à présent un survol de ces genres mis en relief par le poète : dans un premier temps, des formes poétiques librement interprétées par Miron (*l'hymne*, *la cantique*, *la complainte*, *la litanie*) puis, dans un deuxième temps, des formes assez éloignées du genre poétique (*la note* et *la chronique*) ¹⁵.

Miron rapproche le poème d'amour en gestation de formes poétiques classiques auxquelles il souscrit rarement avec fidélité, mais dont il conserve plutôt l'esprit. C'est le cas de *l'hymne*, qui n'apparaît qu'une fois, à la main, au haut d'un feuillet. L'hymne qualifierait sans doute plusieurs autres fragments que celui débutant par les tercets :

Éternellement fidèle à ton ébauche
Toute présence / à fleur d'âme/
Tu viendras comme tu es

Ma si vaste et sereine dans l'âme
Où tes gestes inédits me font naître
O mon Arrivée depuis toujours, ¹⁶

¹⁴ G. Miron et F. Aguiar, *op. cit.*

¹⁵ Au chapitre III, j'aurai l'occasion de reparler des genres de *l'éloge* et de la *lettre* auxquels Miron a également recours.

¹⁶ G. Miron, « *Éternellement fidèle à ton ébauche* », FGM, BNQ, 410/003/007.

tout comme il reste présent, sans s'afficher comme tel, dans la poésie d'André Breton. Selon l'auteur de l'ouvrage *Genres, formes, tons*, Patrice Soler, ce chant du monde que constitue l'hymne « célèbre la puissance fabulatrice de la parole ¹⁷ ». Sa principale fonction consiste à relier pour célébrer. Sans se dérouler sur des pages et des pages, l'hymne de l'avant-texte de « La marche à l'amour » célèbre une femme (« Ma si vaste et sereine », « O mon Arrivée ») et relie sa présence à l'éternité (« Éternellement fidèle [...] / Toute présence / à fleur d'âme/ ») ainsi que ses gestes à son âme (« à fleur d'âme », « où tes gestes inédits me font naître »). Le lecteur de « La marche à l'amour » y reconnaît tout à fait le poème de Miron, qui joint ainsi, de manière cosmique, la femme au paysage, dans des vers tels : « tu viendras tout ensoleillée d'existence / [...] / tu te lèves tu es l'aube dans mes bras » (v. 14, 18). « La marche à l'amour » reste un hymne à l'amour et à la femme.

Voisin de la louange ou de la confession, le *cantique* fait contrepoids à l'effet emphatique du genre précédent ; habituellement, il est défini comme plus litanique, naïf et concret que l'hymne et relève également d'une énonciation plus personnelle. Voyons si ces caractéristiques se reflètent dans le « *Cantique à toi* ¹⁸ », daté de 1953 environ, signé Miron :

*Tu es la plus belle de mes yeux sur le monde
Je t'invente aux rythmes des élans qui me portent
Je m'augmente de toi
[...]
Après tant de déserts imprimés sur mon corps
Convalescent de tes jours absents
Ton visage est
La lumière de ton visage est encore ma route solaire
Le lait de ta parole est encore ma naissance ininterrompue.*

Non sans rappeler le *Cantique des Cantiques* (« que tu es belle, ma bien-aimée, / que tu es belle ! », « le miel et le lait / sont sous ta langue ¹⁹ »), le « *Cantique à toi* » mironien offre une énonciation volontiers plus personnelle, ne serait-ce que par l'emploi répété d'adjectifs et de pronoms à la première personne du singulier (« *mes yeux* », « *Je t'invente* », « *Je m'augmente de toi* »), alors que l'hymne était davantage axé sur une deuxième personne du singulier : « *Tu viendras comme tu es* », « *tes gestes inédits* »,

¹⁷ Patrice Soler, « Hymne », *Genres, formes, tons*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001, p. 239.

¹⁸ G. Miron, « *Cantique à toi* », FGM, BNQ, 410/001/069.

¹⁹ *Cantique des Cantiques* 4 :1, 4 :11 ; *La Bible de Jérusalem*, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 1160 et 1162.

etc. « Le cantique, précise encore Patrice Soler, mêle donc deux actes de langage, célébrer et raconter.²⁰ » Ainsi, le « *Cantique à toi* » célèbre la femme – « *Tu es la plus belle de mes yeux sur le monde* » – et raconte la douleur du poète – « *Après tant de déserts imprimés sur mon corps / Convalescent de tes jours absents* ». « La marche à l'amour », sa strophe 6 par exemple, célèbre (« ton regard vient luire sur le sommeil des colombes », v. 91) et raconte également (« je pleurerai te consolerais / de tes jours sans pluie et sans quenouilles », v. 96-97). Cet examen de l'hymne et du cantique aura éclairé des actes déterminants pour la future « La marche à l'amour » : relier, célébrer et raconter.

Que pourra à présent exposer le genre de la *complainte* ? Il apparaît en clair dans une « *Complainte nue*²¹ » dédiée à Rose-Marie vers 1961 :

Ma fiancée est morte à Paris, très jeune
quand le printemps vint
et quand je n'y étais pas

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

ma fiancée est morte à Paris, très belle
quand elle m'aimait encore
et quand je n'y étais plus

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc.

Miron intègre clairement à cette version des éléments autobiographiques : séjournant à Paris au début des années 1960, il s'éprend d'une Québécoise qui décevra son amour. Il transforme aussi cette situation vécue en une complainte, cette chanson populaire, au ton plaintif, dont le sujet est généralement tragique ou pieux. Une « très jeune » et « très belle » fiancée morte : Miron donne déjà les grandes lignes d'un sujet tragique. Ensuite, un refrain, « le printemps trop beau, trop rose, trop blanc », vient rythmer, ainsi que dans une chanson, ce sujet tragique ; d'ailleurs, le terme « complainte » du titre sera troqué ultérieurement contre le terme « musique ». Enfin, à peine souligné, le ton plaintif transparait dans les vers « et quand je n'y étais pas / [...] / et quand je n'y étais plus ». Certes, « La marche à l'amour » pourra relier, célébrer et raconter, mais elle laissera aussi monter une plainte en toute musicalité (« ô fou feu froid de la neige / beau sexe léger ô ma neige », v. 152-153).

La plainte harmonieuse glisse vers la *litanie*. Répertoriant métaphoriquement les splendeurs de l'amante, une longue anaphore en « belle de » se met en place dans la

²⁰ P. Soler, « Cantique », *op. cit.*, p. 37.

²¹ G. Miron, « Complainte nue », FGM, BNQ, 410/003/003 (voir figure 21).

« *Litanie de mémoire pour la belle* » des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953). Cette litanie ne fera que lointainement écho à une prière liturgique où les invocations sont suivies d'une formule récitée ou chantée par les assistants ou encore à une longue énumération monotone :

Belle de pas autour de mon cœur
Belle de ton corps de frais feuillage
Belle de mains d'oiseaux à mon cou
Belle de minceur à la taille de ruisseau
Belle de cohortes à tes hanches
Belle d'un champ de muguet dans tes cheveux

Belle émue d'être menue
Belle d'être heureuse sans parchemin
 O *Belle de mémoire* et de fin du monde.²²

L'énumération se poursuivrait *ad vitam aeternam* si l'invocation « Ô » et la perspective finale sur la « mémoire » et la « fin du monde » n'y mettaient fin. Dédié à Thérèse, ce même passage, plus long encore, s'intitulera « *Mémoire pour l'inventaire de la belle*²³ ». Dans cette réécriture, la seule anaphore, déjà assez explicite, suffit à créer une impression d'accumulation : plus besoin d'en renforcer l'effet dans l'intitulé. Miron énumère, en un blason du corps féminin, les pas, yeux, cheveux, etc. (c'est presque une chanson à répondre – voilà bien la litanie) pour ensuite généraliser : « belle d'être heureuse », « belle à rêver », « belle à conduire ». Le poète en viendra à restreindre son usage de l'anaphore ; le procédé, fort prisé de la poésie de la Renaissance à la poésie romantique, devient vite lassant. Ainsi, dans *L'homme rapaillé*, les anaphores se déroulent sur quelques vers, sans plus : « *c'est moi* maintenant mes yeux gris dans la braise / [...] / *c'est moi* cet homme au galop d'âme et de poitrine » (« La braise et l'humus », *Hr*, 91). Les seules anaphores restées présentes dans « La marche à l'amour » se font ainsi très discrètes : la reprise « tu es » (« *tu es* mon amour / ma clameur mon brament / *tu es* mon amour ma ceinture fléchée d'univers », v. 65-67) retentit moins qu'un « belle de » placé en tête de vers.

Délaissant cette fois le filon poétique, Miron introduit à quelque six reprises le terme « *Notes* » en guise d'intitulé à un brouillon de « La marche à l'amour ». Ne se retrouvent pas, sous cette appellation, de rapides résumés d'une pensée à déplier, ni d'authentiques « notes », au sens de « fragments introspectifs, de réflexions du poète sur son propre travail, de commentaires de nature sociologique et, plus tardivement,

²² G. Miron, « Litanie de mémoire pour la belle », FGM, BNQ, 410/003/004.

²³ G. Miron, « Mémoire pour l'inventaire de la belle », FGM, BNQ, 410/001/069.

politique.²⁴» Certaines bribes poétiques des *Paroles du Très-Souvenir* portent ce titre, comme si Miron les maintenait *en attente* d'un prochain intitulé. L'unique passage contenant véritablement des « notes », résultats d'une dictée intérieure, se lit :

L'amour est essentiellement lié à mon destin. Sans lui, je
n'ai plus de destin.
Et seul il est capable de me faire agir.²⁵

Immédiatement au-dessous, se déroule une « Prière pour donner l'amour / À ceux qu'on aime », qui s'arrête brutalement après deux vers :

À quoi bon l'amour s'il faut qu'on s'en souvienn
et ce qui se passe sur la terre en dehors de lui.

Dans cet extrait, la note vient contaminer le poème de Miron ; l'enchaînement des passages sur le feuillet – la note au haut, le poème au bas – laisse supposer cette causalité. L'amour comme force agissante décrit dans la « note » se répercute en un amour comme sujet de désespoir dans la « prière ». Une étroite interrelation unit les deux genres d'écriture, même si le traitement du même thème reste légèrement diffracté entre prose et vers.

Enfin, surprenante incursion : la *chronique* s'inscrit à quelques reprises dans l'avant-texte de « La marche à l'amour ». Au verso du « Poème dans le goût ancien²⁶ », rédigé vers 1953, Miron recherche des intitulés : « – *Chronique de la mer à boire* / – *Petite chronique de malamour* ». Ce « malamour » guidera la création d'un autre titre, cette fois au verso d'une longue version de « La marche » : « *Chronique de l'amour errant*²⁷ » (vers 1958). L'emploi répété du terme « chronique » laisse entrevoir un genre à la frontière du narratif ; Miron aime arpenter les zones intermédiaires, « homme de lisière » (v. 148) qu'il est. Si le cantique cherchait à raconter autant qu'à célébrer, le récit de la chronique se rapproche quant à lui « du procès-verbal²⁸ ». Narrateur-témoin, le chroniqueur orne difficilement un tel récit qui commande plutôt dépouillement et atticisme. Une riche tonalité s'est ici introduite en douce. Au départ, « La marche à l'amour » n'est pas que célébration ; la « *Petite chronique de malamour* », au titre amoindrissant l'importance du drame, ou la « *Chronique de la mer à boire* », au titre laissant ambiguë l'importance du drame (c'était ou ce n'était pas « la mer à boire » ?),

²⁴ P. Nepveu, « Poussières de mots : notes inédites », *loc. cit.*, p. 12.

²⁵ G. Miron, « Notes : », FGM, BNQ, 410/002/018.

²⁶ G. Miron, « Poème dans le goût ancien », FGM, BNQ, 410/001/051.

²⁷ G. Miron, « Chronique », FGM, BNQ, 410/001/069.

²⁸ P. Soler, « Chronique », *op. cit.*, p. 59.

raconteront le plus fidèlement possible au réel un amour errant, en dressant un procès-verbal de la relation amoureuse. Toutefois, « la chronique est aux portes de la légende ²⁹ », rappelle l'auteur de l'ouvrage *Genres, formes, tons*.

En fin de compte, Gaston Miron aura enfoui (ou effacé ?) un à un ces genres et ces formes ayant traversé ses brouillons. Plus de cantique. Plus de complainte. Plus de chronique. Mais une « marche à l'amour ». Toutefois, ces genres et leurs caractéristiques particulières, ayant momentanément nourri le mode d'être du grand poème, continuent à l'informer en creux. En une myriade de miroitements, chacun de ces avatars formels résonne dans une strophe ou l'autre, un vers ou l'autre de « La marche à l'amour ». L'hymne et le cantique continuent d'y faire tension, la chronique et la légende y rivalisent toujours ; ces oppositions formelles contribuent peut-être, en partie, à la vitalité du poème.

Métamorphoses

« En ce qui concerne *Des pays et des vents*, il y a peut-être cent versions ; je ne sais laquelle est authentique et laquelle ne l'est pas. *Ce n'est plus un poème* ³⁰ » : Miron avouait à son ami Claude Haeffely ne plus distinguer ses propres textes, métamorphosés par des remaniements répétés. De même, le grand poème « La marche à l'amour » ne se fixe plus en une version, définitive ; ses brouillons l'ont morcelée en de multiples textes. Entre 1952 et 1962, « La marche » est devenue autre, tout autre, suite à un labeur acharné. Dès 1966, Jacques Brault qualifiait le type de travail auquel Miron soumettait ses vers :

Cette poésie évolue curieusement ; toujours en mouvement, jamais interrompue, elle se reprend, se remodule à l'infini d'un poème à l'autre, ou bien un, deux, trois poèmes se retrouvent, en bloc ou en pièces détachées, dans un nouveau poème qui les emporte vers le sens, pressenti, de son inachèvement. ³¹

L'avant-texte de « La marche à l'amour » témoigne de ces déplacements de vers, « en bloc ou en pièces détachées », repérés par Jacques Brault. Arrêtons-nous, pour le constater, sur une strophe déterminante du cycle de *La batèche*, la strophe V, qui s'ouvre sur ces mots : « La marche d'amour s'ébruite en un voilier ³² de cris éteints » (voir à la figure 5 ce

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁰ G. Miron, 24 mars 1958, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 79.

³¹ J. Brault, « Miron le magnifique », *loc. cit.*, p. 26.

³² Miron inscrit le mot « voilier » dans les brouillons de *La batèche*, mais il opte pour le terme « vollier » dans la version définitive de « La marche à l'amour ». En marge de la version 1994 du poème, il note : « Vollier : troupe d'oiseaux qui volent ensemble. Québécoisme. (Louis-A. Bélisle, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*.) L'orthographe de ce

texte qui sera donné comme version « archétypale » de la strophe V). Ce tout premier vers trouve d'ailleurs place, à peu de modifications près, dans la version définitive de « La marche » : « La marche à l'amour s'ébruite en un vollier / de pas voletant par les lacs de portage » (v. 106-107). Plusieurs vers effectuent ainsi le pont entre cette première ébauche de la strophe V de *La batèche* et « La marche à l'amour » à venir ; entre autres, ce sont les vers « harmonica du monde », qui devient « harmonica du monde lorsque tu passes et cèdes » (v. 118), ou « je serai le premier quand tout sera retourné comme un / jardin détruit », devenu « je sais que tout amour / sera retourné comme un jardin détruit » (v. 145-146). *La batèche*, résidant, incomplète, dans les archives mironiennes³³, se montre donc puissamment investie du cycle de *La marche à l'amour*.

Couper, coller, déplacer, ajouter ; Miron se pille lui-même, poussant plus loin ce qu'il écrit dans le poème « En une seule phrase nombreuse » : « Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés » (*Hr*, 157). À l'intérieur même du cycle de *La batèche*, les cinquante-trois vers formant la strophe V subissent ainsi une force centrifuge qui les éloigne de la strophe archétypale. Gaston Miron tend à scinder la strophe V en morceaux qui gravitent toujours, à peu de choses près, autour des mêmes vers ; ainsi, la strophe V archétypale se décompose, de manière aléatoire, en quinze morceaux, que j'identifierai par des lettres, de A à O (voir figure 5) afin de mieux suivre leur migration d'un brouillon à l'autre. Pour filer la métaphore minérale de Jean Bellemin-Noël, ces « agrégats » ont tôt fait de quitter cette version archétypale de la strophe V. Impossible de pister un à un chacun des agrégats, ramifiés en un complexe agencement dans l'avant-texte de « La marche » : un mémoire entier y passerait. Je m'en tiendrai aux migrations essentielles.

Dès les premières réécritures (voir figure 6), Miron introduit dans la strophe V de *La batèche* une ouverture qui laisse poindre, au milieu de tendres propos amoureux, des considérations sur la poésie en général. Tout en conservant ses accents passionnés, ce nouvel avatar de la strophe V est investi d'un contenu proche du poème « Ma désolée sereine » (*Hr*, 41) ; d'ailleurs, les vers « ma désolée sereine / ma barricadée lointaine » surgissent à la fin de la version « La batèche / V » (fig. 6). Rétablissons, figure à l'appui, le

mot a varié d'une édition à l'autre. J'avais beau la rétablir correctement, je me retrouvais le plus souvent avec « volier », ce qui change le sens et surtout l'image » ; voir G. Miron, « La marche à l'amour », *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975, op. cit.*, p. 54, note marginale.

³³ Gaston Miron projetait un cycle de *La batèche* divisé en vingt-cinq parties. La Bibliothèque nationale du Québec conserve une moitié du cycle : les sections I, II, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV, XVII et XXV. L'autre moitié, les sections III, IV, X, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII et XXIV, reste incréée ou non encore retrouvée.

V

A la marche d'amour s'ébruite en un voilier de cris éteints
par l'eau bléssée de nénuphars

B beau mystère suicidé de tout le feu qui se retire dans
l'absolu poing
ô violentée de douceurs
j'aime j'aime que tu t'avances par ce temps doucement en-
têté de perce-neige
malgré tout notre temps d'honneur et de veine ouverte
avec des yeux de foire et d'astrologue
tes yeux de cailloux brillants de toutes leurs années po-
lis et d'eau conservée dans le creux de la main

C ton corps de grand jour tiède dans mes bras

D harmonica du monde
cristal de la fourrante clarté du monde

E je serai le premier quand tout sera retourné comme un
jardin déruit
à glapir ton nom au sexe de tréfle

F je te cherche dans l'akeli
je veux te reconnaître

G fille de mes yeux sur ta bouche où rafale l'amour
fille comme un fleuve qui traverse ma ville dans la nuit
de mai

H que tu m'ouvres tes bras où s'enfilent les songes

I j'entendrai ton rire de bijoux consumés dans le lit où
s'avance un plaisir de mugets

J ma poésie mon beau tempérament de vivre
mon inexorable corps à corps
aveugle émuante et gracie et d'étincelles envahissantes
ton silex est ma pierre précieuse
ma phrase est la corde d'un arc tendu à sa limite lucide
quand serons-nous un même lierre enroulé

K il fait nuit dans le vent le jour fond dans ma bouche
le temps qu'il fait
nous essayons
dans les cercles de l'ennui perroquet
il fait la braise de mes membres la cendre chaude de mon
regard le poil mouillé de ma langue la pierre grise de mes
tempes
dans la ville il fait les yeux des chiens malades
je suis toujours au pas d'alerte

L pour toi j'ai marché des solitudes au goût de neige
le jour de mie de pain le jour de mulet chargé
la nuit couleur de vin dans les caves
marché des pas comme je mange comme je vous dis

M et des pas de marches d'escaliers jalonnés de bornes fon-
taines avec mon cerveau de machines à boules qui s'allument
du tact au tact

N le corps entier qui s'arrache à l'air comme de l'étoupe
mon seul dénouement

O devant le jour en court-circuit d'anonymat
que je frôle ta main dans l'écume d'ombre
que j'accompagne ton pas à fleurs de parterre
que je porte ton visage par toute la surface de mon corps

.....

NOTE: Ce poème, La Batêche, a plus de 50 pages. C'est une
idée que ça peut donner....

*Antoine
Miron*

Figure 5

LA BATECHE

Ma dicentation essouffée
ma gravité féline

Barouche

Barouche

Je te salue poésie
mon beau désaccord qui divise le monde
la beauté désespérée de ne pas se rendre
je prends parti pour toi
je parle à ta vertu
bel aiguillage de nos regards mordus
je n'irai plus invoqué les grands astres tant de fois
consolés
je parle de toi
mon pied à verre quotidien
ma cerise sucrée
je porte ton visage sur toute la surface de mon corps
pour toi je marche des solitudes au goût de neige
le jour de mie de pain
le jour de millet
la nuit couleur de vin dans les caves
pour froter ta main dans l'éclat d'ombre
pour accompagner ton pas à fleurs de parterre
où je suis toujours au pas d'alerte
les cloches-fusées-clandestines les claxons-messages
par la nuit qu'il fait dans le vent par le jour qui
fond dans ma bouche
par le temps qui nous essaime dans les peroles de
l'ennui perroquet
par la brasse des membres la ~~brasse~~ ^{teinture} ~~brasse~~ ^{brasse} ~~brasse~~ ^{brasse} du regard
par le poil mouillé de la langue la pierre grise des
tempes
par les yeux de chiens malades qu'il fait dans la ville
pour toi je marche des pas comme je mange
des pas de marches d'escaliers jalonnés de bornes fontaines
le corps entier s'arrachant à l'air comme de l'étoupe
mon seul dévouement
devant le jour en court-circuit d'anonymat
ma poésie mon beau tempérament de vivre
ma désolée sersine
ma barricadée lointaine
mon inexorable corps à corps
poésie mon corps radar je lutte
poésie boa
aveugle émouvante gracile d'étincelles envahissantes
ton silex est ma pierre précieuse
ma phrase la corde raide d'un horizon lucide
quand serons-nous un même lierre une même chaleur
toi aussi tu es une amante avec des bras
Olivier t'aime l'ami des jours qu'il nous faut espérer
nous te protégeons de nos purées fangeuses
de nos corps revendiqués beaux

Figure 6

passage entre la strophe V archétypale, commençant par « La marche d'amour s'ébruite en un voilier de cris éteints » (fig. 5) et cette « nouvelle » strophe V, débutant par « Je te salue poésie » (fig. 6). Il faut admirer l'incroyable puzzle mironien qui se déploie à travers de nombreux déplacements de vers signalés par des flèches (voir figure 7 et figure 7 [suite]). Par exemple, le vers « pour toi j'ai marché des solitudes au goût de neige », qui se trouve au milieu de la strophe V archétypale, dans l'agrégat L, migre en direction des premiers vers de la nouvelle strophe V : « je porte ton visage sur toute la surface de mon corps / pour toi je marche des solitudes au goût de neige » (fig. 7). La strophe V archétypale a bel et bien explosé. Ses vers y sont réorganisés selon une toute nouvelle séquence. Le dernier agrégat, l'agrégat O, arrive désormais en premier, à l'instar du vers « que je porte ton visage par toute la surface de mon corps », se retrouvant au tout début de la nouvelle strophe V (fig. 7). Les vers qui composaient l'agrégat O ont été dispersés, dans cette nouvelle strophe V, à intervalle régulier : O, L, O, K, L, M, N, O, J. Pour sa nouvelle strophe, Miron ne réutilise que la portion d'agrégats située entre J et O comprise dans la strophe V archétypale. Le poète loge ensuite cet assemblage (O, L, O, K...) au cœur de considérations sur sa poésie. Les vers « Je parle de toi / mon pied à terre quotidien / ma cerise sucrée » précèdent l'alliage O, L, O, K... et les vers « ma poésie mon beau tempéramment [sic] de vivre » le suivent. Miron a réintroduit en douce une confusion entre l'aimée et la poésie décelée dès le poème « *Destin* » (cf. *supra*, p. 23-24).

Le casse-tête de la strophe V continue de se (dé)faire. Toujours comprise dans le cycle de *La batèche*, la strophe amorcée par « La marche d'amour s'ébruite en un voilier de cris éteints » perd au gré des essais son chiffre romain, le V. Ensuite, dans la version « La batèche (suite) ³⁴ » écrite vers 1954, un noyau dur se reforme autour des agrégats A, B, C, D, E, F, G, H et I (voir la figure 8, colonne de gauche). Cette fois, Miron utilise une séquence d'agrégats complémentaire à celle récupérée pour la nouvelle strophe V, débutant par le vers « Je te salue poésie », portion située entre J et O (fig. 6) : il s'arrête sur la portion d'agrégats entre A et I, en respectant l'ordre d'abord proposé, ce qui correspond, dans cette présentation-ci, à l'ordre alphabétique. Ce noyau dur (A, B, C, D, E, F, G, H, I) se retrouve, presque intégralement, dans la version définitive de « La marche » (voir à la figure 8 les déplacements de vers signalés par des flèches). Par exemple, les vers « La marche d'amour s'ébruite en voilier de cris éteints » de l'agrégat A

³⁴ G. Miron, « La batèche (suite) », FGM, BNQ, 410/001/013.

Strophe V de *La batêche*: première sédimentation

V

- (A) La marche d'amour s'ébruite en un voilier de cris éteints
par l'eau blessée de nénuphars
- (B) beau mystère suicidé de tout le feu qui se retire dans
l'absolu poing
ô violence de douceurs
j'aime j'aime que tu t'avances par ce temps doucement en-
têté de perce-neige
malgré tout notre temps d'honneur et de veine ouverte
avec des yeux de foire et d'astrologue
tes yeux de cailloux brillants de toutes leurs années po-
lis et d'eau conservée dans le creux de la main
- (C) ton corps de grand jour tiède dans mes bras
- (D) harmonica du monde
cristal de la foudroyante clarté du monde
- (E) je serai le premier quand tout sera retourné comme un
jardin détruit
à glapir ton nom au sexe de trèfle
- (F) je te cherche dans l'aboli
je veux te reconnaître
- (G) fille de mes yeux sur ta bouche où rafale l'amour
fille comme un fleuve qui traverse ma ville dans la nuit
de mai
- (H) que tu m'ouvres tes bras où s'enfilent les songes
- (I) j'entendrai ton rire de bijoux consommés dans le lit où

LA BATÊCHE

V

Je te salue poésie
mon beau désaccord qui divise le monde
la beauté désespérante de ne pas se rendre
je prends parti pour toi
je parle à ta vertu
bel aiguillage de nos regards mordus
je n'irai plus invoqué [iré] les grands astres tant de fois
consolés
je parle de toi
mon pied à terre quotidien
ma cerise sucrée
je porte ton visage sur toute la surface de mon corps
pour toi je marche des solitudes au goût de neige
le jour de mie de pain
le jour de millet

(O)
(L)
(L)
(L)

Figure 7

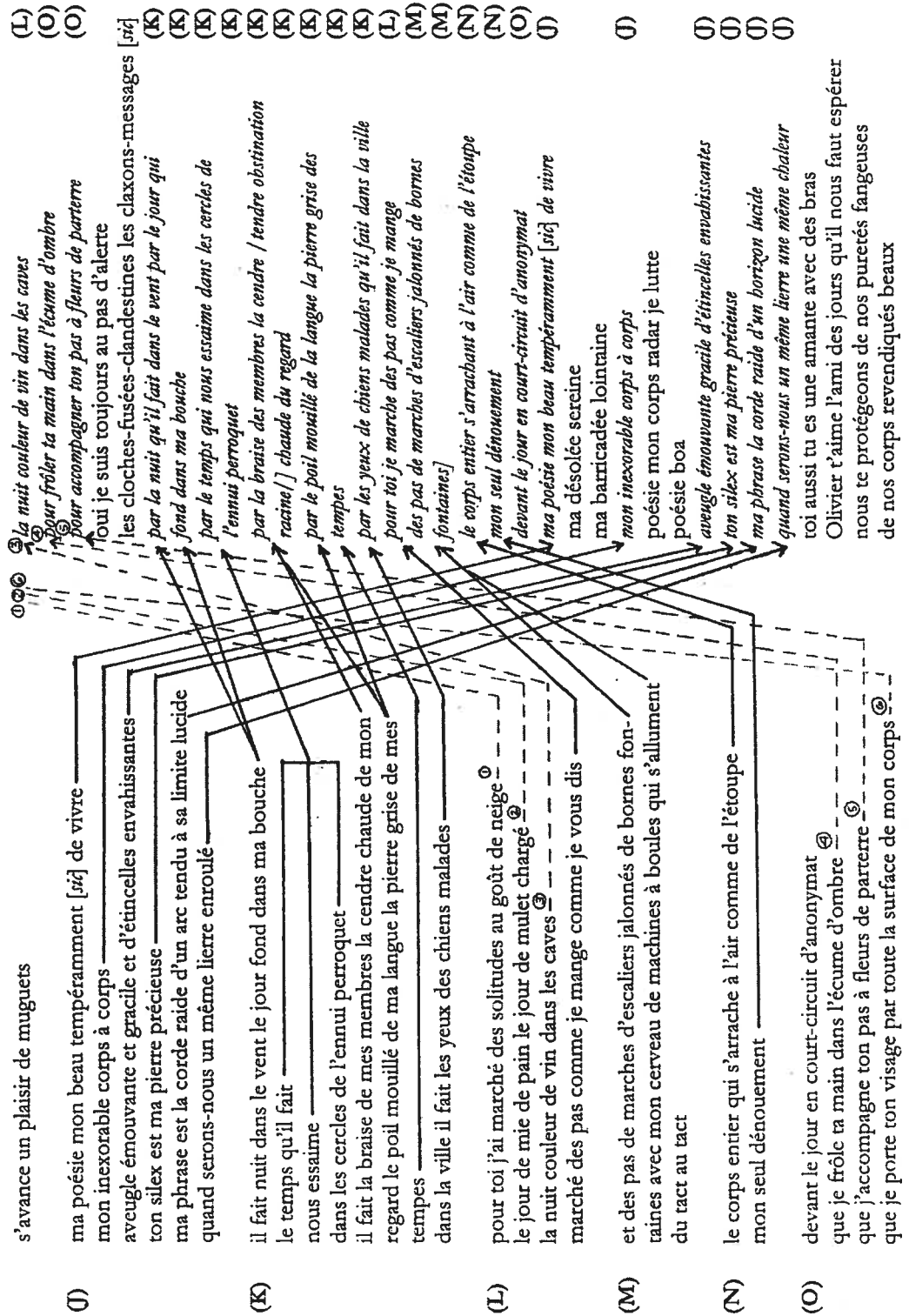


Figure 7 (suite)

Strophe V de *La batèche* : deuxième sédimentation

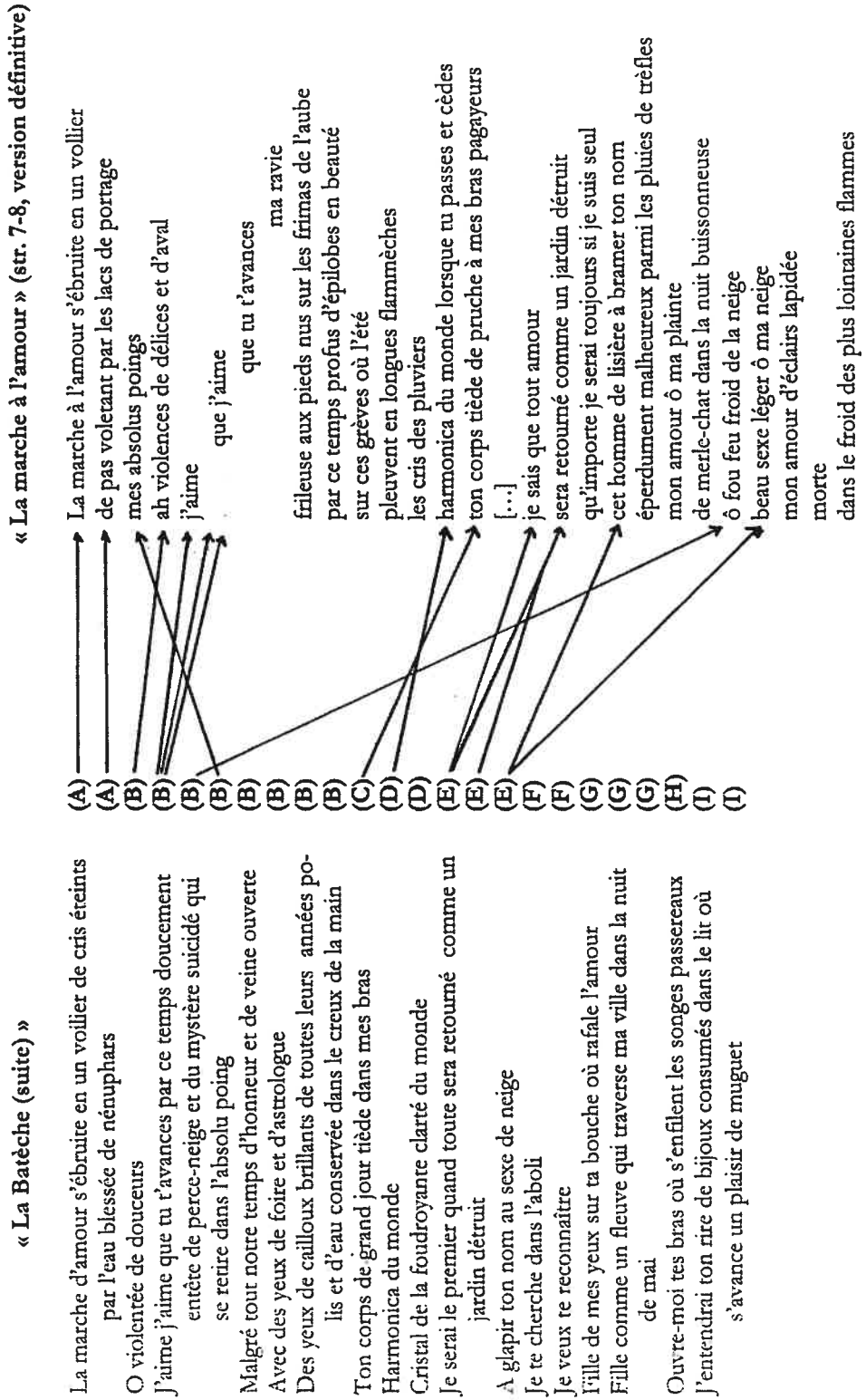


Figure 8

et « Ton corps de grand jour tiède dans mes bras » de l'agrégat C deviennent respectivement, dans la version définitive de « La marche », « La marche d'amour s'ébruite en un vollier » et « ton corps tiède de pruche à mes bras pagayeurs » (fig. 8).

Dans une autre métamorphose de la strophe V, les agrégats F et I quittent la strophe archétypale et s'ancrent temporairement dans l'amalgame suivant :

- (F) j'éprouve le sol jonché d'oiseaux-feuilles
et je te cherche dans l'aboli
oui je veux te reconnaître
 mes gestes sont pleins de blessures mes pleins
 poignets de pitié
 [...]
 déjà le monde tourne sur ses gonds
 la porte tournera sur ses fables
- (I) *j'entends ton rire de bijoux consumés dans le lit*
*où croît un plaisir de mugnets.*³⁵

Le lecteur attentif de *L'homme rapaillé* trouvera dans ces passages une réminiscence du poème « Et l'amour même est atteint » (*Hr*, 89-90), inclus dans le cycle de *La vie agonique* :

mon amour *je te cherche dans l'aboli* toi
 ô solitude de trille blanc dans le mai des bois
 je veux te posséder en même temps que ma vie
 mes gestes
 sont pleins de blessures mes pleins poignets
 de compassion
 [...]
 déjà le monde tourne sur ses gonds
 la porte tournera sur ses fables
et j'entends ton rire de bijoux consumés
dans le lit où déferlent les printemps du plaisir.

Les déplacements de vers de la strophe V de *La batèche*, « en blocs ou en pièces détachées » (J. Brault), ne s'arrêtent pas à cette bifurcation des agrégats F et I. Plusieurs autres agrégats continuent de migrer, désormais hors du cycle de *La batèche*, vers un poème intitulé « La marche d'amour », rédigé vers 1956-1957. Cet ensemble poétique compte environ douze versions contenant chaque fois de légers changements qui montrent comment les agrégats mironiens se sont sédimentés (voir une de ces versions à la figure 9). Le poème « La marche d'amour » en travail se cristallise autour de deux grandes strophes. D'abord, la première strophe, groupant les agrégats A, B, C, D, E, s'apparente à la strophe 7 de la version définitive (« La marche à l'amour s'ébruite en un vollier »...). Par quels mécanismes cette future strophe 7 en vient-elle à un équilibre ? Malgré une bonne part d'indicible, la recherche formelle autour de l'énoncé

³⁵ G. Miron, « (Extraits de *La batèche*)/ Légende », FGM, BNQ, 410/001/069.

LA MARCHÉ D'AMOUR

La marche d'amour s'ébruite en un vollier de cris

ANU ~~l'eau~~ l'eau blessée de nymphars

les absolus poings

ma violence de délices silice

J'aime! que j'aime!

que tu t'avances par ce temps doucement entêté de
perce-neige

malgré tout notre temps plus ivre que le vin

temps d'honneur de veine ouverte et de derniers

volcans insoumis

que tu t'avances avec des yeux de foire et d'astro-
logne

tes yeux brillant de toutes leurs années

polls et d'eau conservée dans le creux de la main

que tu t'avances avec ton corps tiède de grand jour

dans mes bras de passage

harmonica du monde

cristal de la foudroyante clarté *la faire la marche*

les désirs l'eau à la bouche

je serai le premier quand tout sera retourné comme

un jardin détruit

à glapir éperdu ton nom parmi les pluies de trèfles

mon amour cri de merle-chat

beau sexe de la neige l'assassinée

Pour toi je marche tous mes déserts *couffes d'humanité*

dés jours de mulot des jours de mie de pain de bâtons

de traverses des jours assainés dans les cercles de

l'annui-perroquet des pas marchés comme je mange des

pas poussés à fleurs et à fruits comme je m'avance *du pas de poudre à la*

la nuit couleur de vin dans les caves

où je veux te reconnaître

je te cherche dans l'aboli

mes gestes sont pleins de blessures

mes pleins poignets de pitié

fille de mes yeux sur ta bouche où rafale l'amour

fille qui traverse ma ville comme un fleuve dans la

nuit de mai

déjà le monde tourne sur ses gonds

la porte tournera sur ses fables

J'entends ton rire de bijoux consumés dans le lit où

~~est~~ un plaisir de mguet

aperle

Gaston MIRON

« j'aime j'aime », « j'aime, que j'aime ! » puis, sur deux vers, « j'aime / que j'aime », a sans doute joué un rôle déterminant dans la mise en place de l'ensemble. « Les métamorphoses et les rythmes de légende »³⁶, rédigées vers 1956-1957, apportent un autre élément de compréhension ; la partie de ces « Métamorphoses » numérotée IV proposait une gradation litannique. Miron expérimentait alors la répétition synonymique du mouvement de la belle : la reprise « que tu viennes », « que tu t'avances », « que tu t'approches », ponctuait le début de chaque strophe. Le poète a peut-être alors aperçu le mouvement de ses vers, moins souligné dans la version définitive.

De son côté, la seconde strophe de « La marche d'amour » (fig. 9) ressemble davantage à une sorte de débarras transitoire. Y passeront divers alluvions du cycle de *La batèche*, puis cette seconde strophe de « La marche d'amour » se cristallisera autour des agrégats L, K, F, G puis I. Y passera également le poème « Plus belle que les larmes » (*Hr*, 58), que Miron finit par extirper en le transcrivant au verso du brouillon³⁷. Toujours dans cette seconde strophe présentée à la figure 9, le poète façonne les agrégats K (« il fait nuit dans le vent le jour fond dans ma bouche ») et L (« pour toi j'ai marché des solitudes au goût de neige ») en les amalgamant, en une sorte de prose poétique. Miron ajoute aux agrégats K et L les vers « [des jours] de bâtons / de traverse / [...] des pas [...] à fleurs et à fruits », puis « je m'avance des pas de poudrerie »³⁸. Le passage a beau être peaufiné, il semble mal se suturer à la première partie de « La marche d'amour », la future strophe 7. Finalement, ce passage part à la dérive et parvient en bonne partie au poème « Et l'amour même est atteint » (*Hr*, 89-80).

La courtepointhe travaille donc toujours Miron ; le poète pille ses propres poèmes en récupérant des agrégats de vers afin de les réutiliser ailleurs. Ces perpétuelles opérations de fission, de recyclage et de fusion pourraient être repérées à plus petite échelle, à l'intérieur de certains vers par exemple. Retournons au matériau de la strophe V archétypale (fig. 5) où, entre autres, l'agrégat E (« je serai le premier quand tout sera retourné comme un / jardin détruit ») prend lentement forme. Voici, autour de cet agrégat, des essais de Miron répertoriés en paradigmes :

à glapir	ton nom	au sexe	de trèfle
		toi beau sexe	de la neige

³⁶ G. Miron, « Les métamorphoses et les rythmes de légende », *op. cit.*

³⁷ G. Miron, « La marche d'amour », FGM, BNQ, 410/001/068.

³⁸ G. Miron, « La marche d'amour », FGM, BNQ, 410/001/068. Il s'agit d'une autre version du même poème. Cette version-ci se termine par les vers « j'entends ton rire de bijoux consumés dans le lit où / déferle un plaisir de muguet ».

à glapir	ton nom	parmi les pluies	de trèfles
à bramer	ton nom	éperdu parmi les pluies	de trèfles.

Premier changement notable : cri du renard ou du chacal, le glapissement, « à *glapir* ton nom », a mué en un brame, « à *bramer* ton nom ». Miron ne souhaite plus associer la voix du sujet du poème au cri d'un petit prédateur carnassier et charognard. Ce cri se verra plutôt conférer les accents du chant de rut d'un majestueux mammifère : l'orignal. Chaque fois qu'il brame, le *buck* prend le risque d'appeler tant la femelle espérée que le prédateur honni. En « bram[ant] » le nom de l'aimée, l'orignal amoureux signale sa présence ; au petit prédateur, Miron a préféré la courageuse proie.

Autre déplacement dans ces paradigmes : la « neige » de la formule « toi beau sexe de la neige » se liquéfie jusqu'à devenir « pluies (de trèfles) ». Cette eau revient à l'état solide dans les paradigmes autour de l'agrégat L :

Pour toi	j'ai marché	des solitudes	au goût de sable
oui pour toi	je marche	des déserts	au goût de neige
Pour toi	je marche	tous mes déserts	au goût de neige touffus d'humanité.

Le « goût de sable » des solitudes premières inspire sans doute un espace, les « déserts », ensuite apparus sous la plume de Miron. Le poète rapatrie alors la neige pour créer un vibrant oxymore : « des *déserts* au goût de *neige* ». Mais cela ne le satisfait pas et l'image file « vers le sens, pressenti, de son inachèvement » (J. Brault). Des vers de la strophe II d'une longue version manuscrite de « La marche », les vers « et je te prends marcheur dans mon pays d'haleine / à bout de neige et de tant de solitudes³⁹ », proviendraient de cette même tentative autour de l'agrégat L. Le verbe « j'ai marché » y mute en un nom commun, « marcheur » ; Miron n'insiste plus tant sur l'action de marcher que sur le statut fondamental conféré au sujet du poème par cette action : le poète est, par définition, un *marcheur*, comme un autre individu se définirait premièrement tel un *chasseur*. La marche à l'amour devient l'objectif viscéral maintenant cet homme debout, envers et contre tout.

Les paradigmes autour de l'agrégat L conduisent vers une autre variation : « au goût de neige » devenu, par paronomase, « à *bout de neige* » dans l'essai « à *bout de neige* et de tant de solitudes ». Puisque le sujet du poème ne peut traverser un tel paysage envahi de

³⁹ G. Miron, « La marche à l'amour (Extraits) », FGM, BNQ, 410/001/068.

neige, un puissant espace sauvage constitue le « pays d'haleine ». Une autre version met l'accent sur la froideur de la neige, jusqu'à la congélation ; le sujet du poème ne parvient pas « à bout ~~d'engelures~~⁴⁰ ». Le froid du non-amour le brûle, il crée des lésions sur sa peau, qui se met à enfler douloureusement. La version définitive ouvrira vers un espace plus intérieur : « à bout de misères et à bout de démesures » (v. 21) ; l'avancée se situe dans l'abstraction des difficultés d'existence. À coup d'efforts surhumains, le sujet de « La marche à l'amour » s'est (peut-être) débarrassé du froid espace blanc de la neige. Malgré cela, il ne vient pas à bout des misères de sa vie, misères amoureuses, financières, etc., ni à bout de la démesure de ses sentiments, en des excès romantico-grotesques. Cette micro-recension autour de la « neige » et de son mouvement de vers en vers aura permis de déceler, même à petite échelle, le travail de *patchwork* poétique chez Gaston Miron : la neige est recyclée d'un agrégat à l'autre, en même temps qu'elle est ciselée par une recherche lexicale visant la puissance évocatrice de l'image.

Rythmes

Dernier pan du triptyque, exact pendant de la précédente section : voici venu le temps d'observer la force centripète menant à l'établissement d'une strophe de « La marche à l'amour », version définitive. Comment le poème a-t-il trouvé sa fin ? Réfléchissant au cas Ponge dans *Genèse des fins*⁴¹, Bernard Beugnot distingue quatre niveaux dans la question de la finalité : la fin de la totalité de l'œuvre, la fin du recueil de poésie, la fin d'un dossier génétique et la fin d'un texte singulier. Pour suivre le fil d'Ariane de la genèse, je me pencherai sur la fin d'un texte singulier, soit le quatrième niveau de Beugnot, la strophe 10 de « La marche » (« je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi »...), telle qu'elle s'est incarnée dans divers dossiers génétiques, soit le troisième niveau de Beugnot. Les premiers artefacts de cette strophe 10 gisent, encore une fois, dans le cycle de *La batèche* ; la strophe VI de ce cycle contient, en son milieu, les vers « je t'aime je t'aime je meurs de toi jusqu'à la complète anémie » et « je t'aime je bois le grand vent je titube dans ton souvenir » :

Je continue de flamber
je t'aime je t'aime je meurs de toi jusqu'à la complète anémie

⁴⁰ G. Miron, « La marche à l'amour (Extraits)/Saturday Special », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁴¹ Bernard Beugnot, « Francis Ponge : l'invention des effets de clôture », dans Bernard Beugnot, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins : de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 169.

jubilatoire absent d'une fête de mes désirs spirales et pampres
 l'amour l'eau à la bouche
 par delà [sic] les étoiles éteintes dans un désert croustillant
 de soleil
 je t'aime je le tonne aux sourds des prunelles
 je t'aime devant toutes les compromissions de peaux de
 renard
 les salauds crécelles
 [...]

 ils couleront à nos chevilles quand nous sortirons de nos
 ruisseaux dégoûtant de clartés
je t'aime je bois le grand vent je titube dans ton souve-
*nir / de ma langue à ton *urne* /*
 je suis près de toi sentant le tronc d'arbre à la marée de
 feuilles.⁴²

Quoique séparés dans la strophe, les deux vers de la future strophe 10, ici mis en italiques, partagent un « je t'aime », leitmotiv dès *La batèche*. Répétée et répétée, l'anaphore en « je t'aime » conduit à des accès hargneux – « *je t'aime* devant toutes les compromissions de peaux de / renard / les salauds crécelles » – ayant trouvé place, plus tard, dans le poème « Compagnon des Amériques » (*Hr*, 102). Un brusque glissement de terrain est survenu en pleine terre du poème ; ce dernier a oscillé entre le poème amoureux et le poème politique. La passion s'embraye tantôt sur l'objet d'amour – « je t'aime je t'aime je meurs de toi » –, puis a tantôt lieu sous le regard de l'autre – « je t'aime *devant* [...] / les salauds crécelles ». En 1964, dans une entrevue avec Michel Roy, Miron expliquait que ces deux facettes, amoureuse et politique, restaient indissociables chez lui – ses premiers manuscrits en témoignent : « Tout est uni chez moi ; je ne suis pas capable de détacher une chose et de l'isoler. Je peux le faire momentanément, mais il faut toujours que je replace cela dans l'ensemble.⁴³ »

Outre l'anaphore qu'il laisse se dérouler, le vers « je t'aime je bois le grand vent je titube dans ton souvenir » de la strophe VI de *La batèche* synthétise l'essentiel du récit à venir : je t'aime toujours et ton souvenir me fait trébucher. S'y dessine déjà le vers de la version définitive : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi » (v. 174). Implicitement, le poète laisse entendre : tu ne m'aimes pas, je suis seul et je t'attends. Ce vers met également en place l'alliance entre les dimensions psychique et physique qui fera la grandeur tragique de la strophe 10. Sur le plan psychique (« je titube dans ton souvenir ») : le souvenir de l'aimée prend forme et presque chair dans la tête de

⁴² G. Miron, « V (suite) », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁴³ Gaston Miron et Michel Roy, « Entretien avec Gaston Miron », *Témoignages d'écrivains*, 2 cassettes audio, Montréal, Radio-Canada, juillet 1964, Archives personnelles de Pierre Nepveu (à paraître en 2006).

l'amant éconduit, cette présence fantomatique le fait vaciller, lui qui se croit capable de rivaliser avec tout, même avec le « grand vent ». Sur le plan physique (« je bois le grand vent ») : l'homme affronte seul les éléments naturels déchaînés, notamment « le grand vent ». Il veut boire cette force invisible et invincible jusqu'à ce que celle-ci fasse partie intégrante de son être. Que le sujet du poème absorbe cet élément venteux suppose une union intime entre lui et le paysage.

Avec le second vers de la strophe VI (« je t'aime je meurs de toi jusqu'à la complète anémie »), maladie et mort planent à l'horizon. Miron donne la cause physique du décès dans une fraction de vers longtemps restée dans « La marche », mais non retrouvée dans la version définitive – « jusqu'à la complète anémie » rime avec « la hampe de ma vie⁴⁴ ». Les globules rouges anémiques ne réussissent plus à transporter l'oxygène nécessaire à la vie ; le sujet du poème aurait beau boire « le grand vent » jusqu'à l'asphyxie, son organisme ne rendrait pas possible l'absorption de tant d'oxygène. Lancée par le moribond, l'anacoluthie « je meurs de toi » révèle la cause réelle du malaise généralisé ; normalement, on meurt *de* quelque chose, d'une maladie, d'anémie par exemple. Le poète mourra de quelqu'un. D'autres bribes, pigées cette fois dans les *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953), recourent ces formules néologiques « je [...] toi » emblématiques du rapport entre soi et l'autre chez Miron :

*ISA tu n'as jamais coulé hors de moi
roulée [sic] dans les chevelures du passé
Mes bras n'ont jamais desserré, fait une raison
Je suis de toi j'ai mal à toi.⁴⁵*

« *Je suis de toi* », clame le poète, comme on affirme « être *de* quelque part », de Montréal ou de Sainte-Agathe-des-Monts. « *J'ai mal à toi* », renchérit-il, comme on se plaint d'avoir « mal à tel endroit », à la tête ou au cœur. Sur le plan du langage, ces deux propositions frappent par le caractère ramassé de leur expression, l'agression de leur syntaxe et l'augmentation de la capacité polysémique qui en découle. Sur le plan poétique, elles introduisent de fortes connotations d'appartenance, d'osmose et de donation. « J'ai mal à toi », « je suis de toi » et « je meurs de toi » martèlent le même message : de manière fusionnelle, « tu me constitues » – mais dans ce cas-ci, le « je » mironien reste sujet et le « tu », complément.

⁴⁴ G. Miron, « La marche à l'amour (fragments) », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁴⁵ G. Miron, « *Isa tu n'as jamais coulé hors de moi* », FGM, BNQ, 410/001/013.

Sur un feuillet non daté appartenant certainement à l'intense période d'écriture de « La marche à l'amour », se lisent ces vers : « *J'attends / Je t'attendrai / Ô mon attente*⁴⁶ ». Une femme est-elle ici désignée ou le poète s'adresse-t-il à son attente personnifiée ? Le poème se poursuit, sur le même feuillet :

*J'irai me placer les bras ouvert [sic]
 Les bras cloués sur l'horizon
 Devant moi le monde où tu es
 Toutes les routes
 Toutes les amours
 J'irai me placer au bout de ma vie
 Comme un guetteur de montagne [sic]
 Je t'attendrai
 Et derrière moi la vie d'ailleurs*

avec un « horizon », des « amours » et une « attente » qui laissent filtrer, délicatement modulé, l'univers de la strophe 10 de « La marche ». Miron y délaisse l'anaphore en « je t'aime » au profit d'une scansion en « je t' » : « *Je t'attendrai* ». Le poète attend l'attente, au présent comme au futur. Il n'est pas dit qu'il marche, mais bien qu'il va : « *J'irai me placer les bras ouverts* » et « *J'irai me placer au bout de ma vie* ». Les routes, comme les amours (placées sur le même plan syntaxique, elles se rapprochent sémantiquement), ont mené le poète à cet endroit précis, « au bout de [s]a vie ». Il s'y plante solidement, comme une croix en terre et contemple ce qu'il y a devant, « *le monde où tu es* », tout en restant conscient de ce qu'il charrie derrière, « *la vie d'ailleurs* ».

Ce même passage, qui annonce lointainement la strophe 10, se trouve inclus dans un tout plus grand, exactement au cœur du « Poème de l'adieu⁴⁷ », rédigé vers 1954. La situation y a légèrement changé : le poème s'approche d'une lettre d'adieu à l'aimée. Sans dire où ni pourquoi, le poète annonce qu'il doit s'en aller. Il promet d'être fidèle à sa belle et exhorte cette dernière à la patience : « Ô Souviens-toi mon amour ». Miron a déplacé l'attente en la faisant désormais peser sur la femme aimée, qui espérera le retour de son amoureux. Puis, « délivrés de l'austère tourmente », les amants se retrouveront, purifiés. La scène vue précédemment s'y intercale, sorte de prolepse au milieu de la lettre d'adieu. L'attente vient s'inscrire dans le corps de la femme : « je t'attendrai aux lignes de tes mains ». Le paysage se précise lui aussi : « sur les horizons de ton nom et du

⁴⁶ G. Miron, « *J'attends* », FGM, BNQ, 410/003/008.

⁴⁷ G. Miron, « Poème de l'adieu », FGM, BNQ, 410/001/069.

mien ». Le poète espérera sa bien-aimée dans un des plus beaux lieux qui soient, le paysage imaginaire formé de leurs noms respectifs.

« Je n'attends pas à demain je t'attends / je n'attends pas la fin du monde je t'attends » (v. 186-187): ces vers de la strophe 10 de « La marche » surgissent à la fin d'un poème dédié à « *Ange-Aimée Danis de l'éternité passagère*⁴⁸ », rédigé vers 1957 :

le vent te révèle ton corps de ses paumes
tu voudrais t'étendre comme un ciel allongé

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

Vite raturée, cette greffe impressionne davantage lorsqu'elle surgit à l'endos d'une version similaire, liée à une mise en scène de la Rue Saint-Denis :

*Je n'attends pas à demain je t'attends
je n'attends pas la fin du monde, je t'attends
Sur la Rue Saint-Denis ô ma
la corde usée des souvenirs j'en garde des bouts.*⁴⁹

Miron aura ouvert un espace-temps infini, demain ou la fin du monde ne semblant pas assez éloignés pour éliminer son amoureuse patience. Ici, brutal changement de registre : cette immensité se rabat à un espace-temps particulier (« *je t'attends / Sur la Rue Saint-Denis ô ma* »). Miron ne complète pas, signe peut-être qu'il n'accorde plus de poids à son idée en cours de route. Cette femme absente, le poète lui donne presque rendez-vous dans un café de la rue Saint-Denis, alors qu'il sait très bien qu'elle est perdue, irrémédiablement perdue pour lui.

Filtre dans cette strophe, à travers l'essai « *la corde usée des souvenirs j'en garde des bouts* », un autre vers de la strophe 10 : « avec à mes doigts les *ficelles* des souvenirs perdus » (v. 185). De quelle sorte de « bouts » Miron parle-t-il ? L'expression figée « user à la corde » inspirant sans doute le paradigme, les tentatives mironiennes visant à préciser cette nature peuvent être relevées : « dans mes doigts des *laines* de souvenirs⁵⁰ » et « avec au bout des doigts des *ficelles* de souvenirs⁵¹ ». Cette dernière option se fixe lentement. Il faut décider du qualificatif : « avec à mes doigts des ficelles de souvenirs / *noués* »⁵², « avec à mes doigts des ficelles de souvenirs

⁴⁸ G. Miron, « *Ange-Aimée Danis de l'éternité passagère* », FGM, BNQ, 410/001/005.

⁴⁹ G. Miron, « Ange-Aimé [*sic*] Danis », FGM, BNQ, 410/001/005.

⁵⁰ G. Miron, « *Je suis seul comme le vert des collines* », FGM, BNQ, 410/003/004.

⁵¹ G. Miron, « *que tu t'approches les pieds nus de frimas* », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁵² G. Miron, « La marche à l'amour (Extraits) / *Saturday Special* », *op. cit.*

*éparses [sic]*⁵³». L'épithète « perdus », finalement retenue, insufflera une évanescence aux souvenirs, non plus un étouffement (« noués ») ou une désorientation (« éparses »).

Enfin, dans le dossier *Rose-Marie* (1960-1962), la strophe 10 ressemble davantage à celle aujourd'hui connue. Amorcée par une adresse à « ~~/Rose-Marie-Arthur/~~ », la « lettre au bout de mon sang »⁵⁴ se déroule sur trois strophes, dont voici la première :

je roule dans mes larmes, dans ma peine houleuse
je tangué à toi dans les nuées/de la désespérance/ / *de ma douleur chagrine ?/*
je meurs de toi jusqu'à la complète anémie.

Miron énumère les sentiments de détresse qui envahissent le sujet : « ma peine houleuse » et « les nuées/de la désespérance/ ». De son côté, la strophe 10 définitive offrira une mise en scène de ces sentiments, ancrée dans le corps de l'homme qui (s')échoue : « lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme » (v. 175). Miron a aussi recours à un vocabulaire aquatique, prégnant dans les brouillons, loin de l'univers tellurique développé dans la strophe 10 : « marche », « pas », « rues » et « assois ». Le poète « roule » dans un liquide corporel, ses « larmes » (dans « La marche », « [s]on corps d'amoureux viendra *rouler* / sur les talus du mont Royal », v. 83-84) et « roule » dans sa peine « houleuse » (dans « La marche », il « *roule* en toi / tous les saguenays d'eau noire de [s]a vie », v. 123-124). Enfin, il « tangué à » quelqu'un, comme un navire tangué sous l'impulsion du vent et des vagues (« en *tangage* de moisson ourlée de brises », v. 121, dans « La marche »). Son univers fluide ne se stabilise pas ; le poète ne s'y déplace pas aisément. Ce vacillement se déplacera sur le plan terrestre par une démarche titubante.⁵⁵

Après le dossier *Rose-Marie*, la strophe 10 ne s'atomise plus ; Miron poursuit son cisèlement des vers, comme par exemple, sur le passage suivant, maintes fois retourné sur le métier : « Je suis là à rétrécir dans mes épaules / à rider comme renous [*sic*] dans le vent »⁵⁶. À attendre jusqu'à « la fin du monde » s'il le faut, le poète se fait vieux ; il buvait le grand vent, voilà qu'il se met à rider dans le vent. Bien que ces vers restent en cohérence avec le reste de la strophe, Miron les redirige, pour des raisons obscures, vers les « Monologues de l'aliénation délirante » (*Hr*, 92). Le poète va plus loin que la vieillesse lorsqu'il écrit, en fin de version : « je me repose sur mon tertre / j'ouvre mes bras à la

⁵³ G. Miron, « La marche à l'amour / par Gaston Miron », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁵⁴ G. Miron, « Lettre au bout de mon sang », FGM, BNQ, 410/001/069.

⁵⁵ Le réseau aquatique de l'avant-texte de « La marche » ne saurait être convoqué sans qu'y soit greffé le motif du Vaisseau ou du Navire Fantôme apparu dans les brouillons : « Mais toi toujours pareille à toi tu demeures / Et je glisse en toi comme le *Navire Fantôme* » ; voir à ce propos Pierre Nepveu, « Gaston Miron : l'atelier du poète », *loc. cit.*, p. 246.

⁵⁶ G. Miron, « *Je suis seul comme le vert des collines* », *op. cit.*

croix des sommeils⁵⁷». Le « tertre » ne coïncide plus avec une éminence isolée au sommet aplati. Il revêt plutôt son second sens, celui du tertre funéraire, soit une élévation de terre qui recouvre une sépulture. Sur un brouillon, après le vers « je n'attends pas la fin du monde je t'attends », Miron a noté ces mots : « *Ci-gît*⁵⁸ ». « La marche à l'amour » trouve peut-être sa fin dans la « Stèle » des *Poèmes épars* :

Ci-gît, rien que pour la frime
ici ne gît pas, mais dans sa langue
Archaïque Miron
enterré nulle part
comme le vent.
(*Pé*, 69)

Au seuil de la mortalité et de la finalité, effectuons un retour en arrière. Le point de départ du premier tracé à travers le labyrinthe était le suivant : je supposais que « La marche à l'amour » passait de plusieurs formes brèves à une grande forme épique. Les brouillons, dans leur délire, ont révélé un parcours moins univoque – mais pouvait-on l'imaginer si chaotique ? La courtepointe, ou *patchwork* poétique, prévaut à toute étape rédactionnelle pour Miron. L'avancée calme et régulière de la brique à l'hymne ne calque en rien la démarche cahoteuse du poète. Tout compte fait, « La marche à l'amour » peut aussi bien provenir d'un matériau concis, fusionné, puis fissionné ou d'un matériau prolixe, scindé, puis amalgamé en plus petites unités qui voguent vers de plus amples ; les strophes V de *La batèche* et 10 de « La marche à l'amour » ont révélé ces deux mouvements. De la plus petite échelle, celle du vers, à celle de la version, tous les remaniements sont possibles, sauf la progression régulière et ronflante. Les formes adoptées varient autant que la composition de l'ensemble, Miron prisant les formes longues comme l'hymne ou la litanie, brèves comme le fragment, poétiques comme le cantique ou non poétiques comme la note ou la chronique.

Je me demandais encore si, sur le plan formel, « La marche à l'amour » avançait de la syncope à l'haleine. Suivant alternativement les forces centrifuge et centripète animant le matériau, le renversement de perspective a suffi à déconstruire cette hypothèse de départ. La vérité serait plutôt à chercher dans les micro-mouvements : par exemple, les paradigmes autour d'agrégats de la strophe V, le déplacement d'un champ lexical marin à un champ lexical terrestre dans la strophe 10. En ces endroits précis, l'avant-texte devient

⁵⁷ G. Miron, « *Je suis usé jusqu'au canevas / s/* », FGM, BNQ, 410/002/064.

⁵⁸ G. Miron, « *Je suis usé jusqu'au canevas* », FGM, BNQ, 410/001/069.

peut-être réellement « vivant ». Le poète de *L'homme rapaillé* écrivait bien, dans les *Notes sur le non-poème et le poème* : « Mon poème / entre haleine et syncopes » (*Hr*, 129). Miron existe dans le mouvement ; l'aventure formelle de « La marche » s'avère d'autant plus captivante qu'elle reste à recommencer. Le poète laisse à autrui le soin d'agencer ses bribes archivistiques en autant d'analyses-récits qu'il y a d'interprètes. « *L'homme rapaillé* réunit le monologue des textes et le polylogue du livre : le silence qui sépare les fragments et que Miron salue comme une personne dans son poème liminaire signale dès lors une convocation.⁵⁹ » Réinvestissons cette place que Miron cède à son prochain. Il doit bien exister une autre voie pour s'aventurer dans le labyrinthe.

⁵⁹ F. Dumont, *loc. cit.*, p. 94.

Chapitre II

Ange-Aimée Danis, Rue Saint-Denis et abords

*Laisser la lecture à sa déroute, c'est l'exposer à
frayer avec une certaine forme de folie, mais c'est aussi lui
permettre de chercher sa propre voie, en même temps que son désir.¹*

Ginette MICHAUD

ton nom le fil d'Ariane²

Gaston MIRON

La version quasi définitive de « La marche à l'amour » publiée dans *Le Nouveau Journal* en avril 1962 était dédiée à Rose-Marie. Rappelant l'altière ego de Marcel Duchamp – Rose Sélavy, au nom célébrant la femme et la vie –, le prénom Rose-Marie apparaît de manière codée dans le « Poème de séparation 1 », qui suit « La marche » : « *Ma Rose Stellaire Rose Bouée Rose Ma / Rose Éternité* » (*Hr*, 67). Si ce nom propre conserve ses majuscules, il trouve place au sein du poème par son sens figuré : Rose-Marie se métamorphose en fleur (*la rose*), celle du poète (*ma rose*). Ce procédé d'encodage survient rarement dans *L'homme rapaillé*. Quand Miron souhaite nommer quelqu'un, il le fait en propre : ainsi d'Emmanuelle, sa fille, aux extrémités du recueil, dans les poèmes « L'homme rapaillé » (*Hr*, 19) et « L'héritage et la descendance » (*Hr*, 179). L'avant-texte de « La marche à l'amour » contiendrait-il les noms de connaissances intimes de Miron ou ceux de personnages ayant agi pour lui à titre de référence culturelle ? Au fil des réécritures, quelles transformations le poète a-t-il imprimé à ces anthroponymes ? J'observerai l'entreprise d'effacement ayant touché le nom propre des destinataires, puis je montrerai comment Miron s'est défait de ses références littéraires.

Sur un autre plan onomastique, le sujet du poème « La marche à l'amour » s'avance (et s'affale) entre des achigans et des buildings, des engoulevants et des ronds-points de fleurs. La nature évoquée n'est pas universelle : à grands traits, se détachent la faune et la flore québécoises. Les gratte-ciels suggérés ne viennent pas de New York : Miron situe son poème en plein Montréal. Il nomme le mont Royal (ses « talus », v. 84) et l'église

¹ G. Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 167.

² G. Miron, « Quand tu parais », FGM, BNQ, 410/003/004, verso.

Saint-Jacques, sur la rue Saint-Denis (« la longue nuit effilée du clocher de / *Saint-Jacques* », v. 164-165). Le poète prête un statut de nom commun aux rivières Saguenay (« les *saguenays* d'eau noire de ma vie », v. 124) et Outaouais (« les frénésies de frayères au fond du cœur d'*outaouais* », v. 126). Miron émaille d'autres poèmes de noms de lieux ; il convoque ainsi « la grande St. Catherine Street » dans les « Monologues de l'aliénation délirante » (*Hr*, 93). Ces quelques mentions toponymiques dans « La marche » seraient le résidu d'une large opération d'effacement des noms de lieux, le poète de *L'homme rapaillé* trouvant le moteur de son écriture dans des espaces spécifiques qu'il choisissait ensuite de déborder. Progressivement, cette avancée aurait mené à la disparition du nom propre, dans un mouvement du particulier au général, de singulier à plus universel.

D'Isabelle Montplaisir à « ma femme / quand j'[en] aurai une »

Une des versions de « La marche à l'amour » les plus marquées par l'onomastique se situe dans le dossier *Rose-Marie*, en aval de l'avant-texte. Intitulée « Je ne voulais pas te perdre » (voir figure 10), elle a été écrite entre janvier 1961 et avril 1962 – à preuve la date contenue dans le poème. Seront mis en italiques les noms propres de cette version :

Gaston je m'appelle. Mais mon vrai nom est
Chagrin. On m'appelle aussi : *Boue*.
 Son nom est *Rose*. Néniphar [*sic*] son cou, Sensible
 son âme.
 [...]
 je suis étendu dans la grande pensée confiante
 des milles [*sic*] fougères sur son passage
 les étoiles au firmament unique de *Paris*
 [...]
 Le doute et l'*Italie* m'ont volé / *pris*/ ma blanche amour
 [...]
 Gaston je m'appelle. Mais mon vrai nom est
Malheureux. On m'appelle aussi : *Fou*,
 à *Paris*, janvier 1961. Son nom est *Rose*.
 [...]
 Nénuphar son cou, Sensible son âme
 J'ai tout perdu ; je lui dois tout. *Rose*...

Quelques mois avant la parution dans *Le Nouveau Journal*, les manuscrits de « La marche » sont truffés d'anthroponymes et de toponymes : Miron atteint un sommet dans l'utilisation du nom propre. Les vers « je suis étendu dans la grande pensée confiante / des milles [*sic*] fougères sur son passage » ont été réécrits sans qu'y soit greffée une mention de lieu réel, comme c'est ici le cas (« les étoiles au firmament unique de

J'ai nom Gaston. J'ai nom
chagrin

JE NE VOULAIS PAS TE PERDRE

Gaston je m'appelle. Mais mon vrai nom est
Chagrin. On m'appelle aussi : Boue.
Son nom est Rose. Nénuphar son cou, Sensible
son âme.

Je venais bousculé de rude affection sous l'écorce
émergeant du golfe inoui de ma tendresse profuse
mes veines de champs d'herbe gonflée, de griquets

J'avais des yeux en friche et je j'avais
je arrachais dans le bœuf la fois l'œuf
je glissais en elle comme le Navire Fantôme
nombreux, brumeux, tout avril frisselis

Elle était belle et belle et belle *Rose*
d'une frêle beauté de jour contre l'ombre
et comme des ruses de renard dans les contes
belle et belle de tout l'avenir épargné *Rose*

Elle est mon amour-amour inénarrable *à sa suite*
bruisante comme lumière de sous-bois
je suis étendu dans la grande pensée confiante
des milles fougères sur son passage
les étoiles au firmament unique de Paris
bourdonnent dans leurs feux d'abeilles
l'air est doux comme un passage d'écureuil *de chez nous*

Un cri monte dans mon cœur de hautains
longtemps batailleur des lames d'oubli
un cri surré des parfums à être heureux
et qui vient s'émettre à mes lèvres frileusés *comme les rindges*

Le doute et l'Italie n'ont ~~pas~~ ma blanche amour
O les eaux vives de la peine lente dans les lilas
O neige de ma mort qui descend dans mes membres
qui me rendra ma blanche amour perdue

O mon amour garde-moi dans ton souvenir j'ai froid
garde-moi attends-moi dans les talles de bouleaux
quand les autres diront que ce n'est plus la peine
quand les autres auront dit adieu à l'horizon

Gaston je m'appelle. Mais mon vrai nom est
Malheureux. On m'appelle aussi: Fou,
à Paris, janvier 1961. Son nom est Rose.
Je serai toujours seul, Je suis laid.
Elle est belle; elle aura beaucoup d'avants;
Nénuphar son cou, Sensible son âme.
J'ai tout perdu; je lui dois tout. Rose...

dans les haubours du cœur

Paris»). Non seulement Miron invente-t-il de nouveaux vers marqués par les noms propres, mais il joint ces noms à d'anciens vers qui n'en contenaient pas. Moins d'un an plus tard, l'onomastique de « La marche » se voit réduite ; le prénom de la femme aimée est relégué à la dédicace. Miron a procédé à un vigoureux changement de cap. Il ne conserve pas l'aspect autobiographique du poème et efface la date (janvier 1961), les lieux (Paris et l'Italie³) et les noms (Gaston puis Rose), tous issus de la réalité. « Gaston », c'est Gaston Miron, séjournant à Paris de 1959 à 1961, et « Rose », le diminutif de Rose-Marie Arbour, étudiante québécoise en séjour parisien au début des années 1960. Comme le précise Philippe Lejeune, « un nom réel a une sorte de force magnétique ; il communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité⁴ » ; ces dates, lieux et noms conféraient au poème mironien une atmosphère intime. Si ce n'était de la forme versifiée, « Je ne voulais pas te perdre » aurait pu constituer une page du journal de Miron à Paris.

La question de la dénomination reste au cœur de cette version. Les prénoms des « protagonistes » du drame constituent les premier et dernier mots du poème : « *Gaston* je m'appelle / [...] / je lui dois tout. *Rose...* » Rose-Marie perd la seconde moitié de son prénom ; le poète maintient le nom de fleur auquel s'agrègent les sèmes « rouge » et « passion ». Miron désigne cette femme comme « [s]a blanche amour », à l'âme sensible et au cou de nénuphar (y est préfiguré le vers « la blancheur des nénuphars s'élève jusqu'à ton cou », v. 9) : Rose-Marie se transforme en un bouquet floral. Subissant de plus radicales mutations, le prénom « Gaston » glisse vers des surnoms fictifs, « [ses] vrai[s] nom[s] ». Par condensation des vers, on obtient, pour la première strophe, « Gaston, dit le Chagrin et la Boue » et pour la dernière strophe, « Gaston, dit le Malheureux et le Fou ». Tristesse, malheur, souillure (« boue ») et démence (« fou », rimant avec « boue ») : par le langage, le poète adjoint des connotations dépréciatives à ce qui s'approche peut-être au plus près de son être : son nom propre. L'énoncé « Je ne voulais pas te perdre » s'adresse à la « blanche amour » – Rose, je t'ai nommée, donc je ne t'ai pas

³ Une note de Gaston Miron indique que Rose-Marie a voyagé en Italie, à Rome, autour de Noël 1960 : Dans le halle [siz] du Pavillon [siz], quand elle [Rose-Marie] me demanda [siz] à plusieurs reprises : "C'est vrai, ça ne te fait rien, rien du tout ?" après que je lui eusse dit que j'étais d'accord pour un voyage à Rome, que je lui faisais confiance. Elle a même dit qu'elle était sûre d'elle à ce moment là [siz]. Et moi ça me faisait mal. J'aurai [siz] du [siz] lui dire. / Dans le métro Cité, je lui faisais part de ma mélancolie, à la pensée que j'allais passer les fêtes seul [Noël 1960], et que jamais jusqu'ici je n'avais passé des fêtes avec une femme que j'aime. (G. Miron, FGM, BNQ, cahier de notes 1960 [à être déposé]).

⁴ Philippe Lejeune (*Moi aussi*), cité par Brigitte Diaz, « "Je rêvais profondément à ces noms..." : fonctions du nom propre dans *Vie de Henry Brulard* », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, p. 264, note 8.

perdue –, mais aussi, plus secrètement, au poète lui-même – Gaston, malheureux, je t’ai écrit, donc je ne te perds pas de vue.

Le poème « Je ne voulais pas te perdre » du dossier *Rose-Marie* reste en cohérence avec une autre version de « La marche » écrite dix ans plus tôt. Il s’agit du « Poème lourd ⁵ », à rapprocher des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953). De stupéfiantes résonances thématiques lient ce poème et « Je ne voulais pas te perdre », comme en fait foi le début du « Poème lourd » :

Je t’appelle mon amour
Comme je suis Gaston Miron et pas un autre
et puisque chaque chose existe par son nom

Pétri de ton ombre inaliénable
sur les routes désaccordées de nous-deux
je me cherche je me cours après.

Cette fois, seul le nom du poète, prénom et patronyme, était convié. La recherche de l’identité du scripteur primait celle de la destinataire : « *je me cherche je me cours après* ». La présence de l’autre n’agissait qu’à titre de papier carbone d’une quête de soi menée par le poète. Néanmoins, cette version recelait une affirmation déterminante pour la démarche, voire pour l’éthique mironiennes ; l’importance de nommer les personnes comme les lieux était mise en relief dans le vers « et puisque chaque chose existe par son nom ». Autrement dit, la dénomination confère l’existence. Retrouvant là l’essence de l’acte baptismal, Miron concède qu’il y a « identité de l’être dans le rapport au langage ⁶ ».

Ainsi, la répétition à profusion d’un prénom chéri allouerait à l’aimée un surcroît d’existence. L’inscription d’un nom propre féminin dans un poème détient deux fonctions prépondérantes aux yeux du poète : la possibilité de se souvenir et celle de continuer à aimer. Combinant ces rôles, l’anthroponyme mironien sert d’emblème amoureux puis de fétiche érotique ⁷. Les figures féminines dominantes des brouillons de « La marche », Isabelle Montplaisir et Thérèse Gagnon, exemplifieront ces fonctions. Le nom de l’aimée ressuscite d’abord la figure féminine dans un geste d’amour. Vers 1955, c’est du prénom « Thérèse » que le poète use jusqu’à plus soif. Miron a d’abord rencontré cette jeune femme dans un café du carré Saint-Louis à Montréal ⁸. Puis, comme le

⁵ G. Miron, « Le poème lourd », FGM, BNQ, 410/003/004.

⁶ Hélène Cixous, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974, p. 261.

⁷ Ces fonctions du nom propre sont empruntées à Brigitte Diaz, qui les discernait chez Stendhal ; voir « "Je rêvais profondément à ces noms..." : fonctions du nom propre dans *Vie de Henry Brulard* », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *op. cit.*, p. 262.

⁸ Entrevue que Thérèse Gagnon a accordée à Pierre Nepveu à Montréal en mars 2005.

suggèrent ces notes du poète, ils se sont revus en compagnie de membres de l'Ordre de Bon Temps lors des vacances de Noël 1954 :

Passé Noel [sic] au camp de Val Morin (La Cordée).
Avec Thérèse. Je crois que je suis maintenant
amoureux de Thérèse.⁹

Des dizaines de poèmes seront dédiés à cette femme, certains intitulés « Thérèse », d'autres « Thérèse émouvante » et, à une occasion, « Thérèse inespérée ». Là ne s'arrêtent pas les expériences sur ce prénom adoré – car c'est bien davantage le prénom, c'est-à-dire le fantasme de l'être prenant forme dans le langage, que la femme elle-même que Miron adore. Dans « La danse d'un écorché vif » (1955), le nom Thérèse apparaît en majuscules ou en minuscules : « THERESE mon envoûtement / thérèse ma tempête d'abeilles¹⁰ » (« mon murmure de jours à mes cils d'abeille » dans « La marche », v. 71). Miron manipule ce nom propre qui glisse, sous sa plume, vers un devenir commun. Il poursuit le jeu langagier en apposant nom de l'aimée et noms communs : « thérèse jaillissante et tournesol / thérèse carroussel [sic] et neige¹¹ ». Dans cette juxtaposition sans lien apparent, la femme équivaut à une fleur, le « tournesol », un manège, le « carroussel » et un phénomène climatique, la « neige ». Le nom propre ne renvoie plus vraiment à l'individu Thérèse Gagnon. L'apposition poétique dépasse la dénotation : « comme si les noms valaient pour les personnes et même *un peu plus* qu'elles¹² ».

Le nom devient la propriété de la personne qui le profère ; d'emblème amoureux, il se fait fétiche érotique. Faute de posséder la femme qui le porte, la répétition procure une certaine jouissance. Le nom de Thérèse est trituré de la sorte dans « *L'Amour est notre chance étroite*¹³ », une des premières versions de « La danse d'un écorché vif » (1955) :

Thérèse mon envoûtement
Thérèse ma danse carrée des étoiles
[...]
Thérèse !
je saute
je saute Thérèse
[...]
pour le malaise
pour la falaise.

⁹ G. Miron, « Notes : 28 décembre. 54. », FGM, BNQ (à être déposées). La peine d'amour survient à peine six mois plus tard, comme l'atteste une lettre à Claude Haeffely comprise dans *À bout portant* (4 juillet 1955, *op. cit.*, p. 39) où Miron, sans la nommer, parle à coup sûr de Thérèse : l'épisode amoureux concorde dans le temps.

¹⁰ G. Miron, « La danse d'un écorché vif », FGM, BNQ, 410/001/035.

¹¹ G. Miron, « Notes pour un poème », FGM, BNQ (manquant – voir annexe B).

¹² B. Diaz, *loc. cit.*, p. 269.

¹³ G. Miron, « *L'Amour est notre chance étroite* », FGM, BNQ, 410/001/069.

Dans un ensemble à consonance nettement érotique, Miron convoque « Thérèse » qui est successivement qualifiée (« Thérèse *ma danse carrée* des étoiles » – « *ma danse carrée* des quatre coins d'horizon », v. 68, dans la version définitive) et prise à témoin (« Thérèse ! / je saute / je saute Thérèse »). De plus, la syllabe finale du prénom féminin (« èse ») résonne dans les « *malaise* » et « *falaise* », qui viennent préciser la déchéance dans laquelle le poète, mal à son aise, est plongé. Même au milieu du gouffre, ce dernier voue au nom de l'aimée une révérence sans discernement : « Thérèse mon *envoûtement* » (la version définitive comprend le vers « où tes seins sont devenus des *envoûtements* », v. 17).

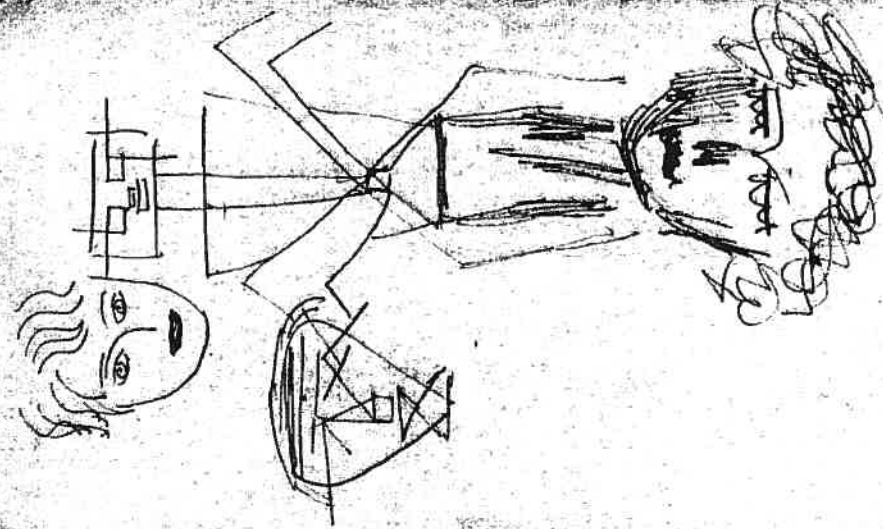
Si l'on remonte dans le temps, à une version du 25 juin 1954 intitulée « Litanie de mémoire pour la belle », on constate que le nom d'Isabelle revêt de façon plus caractéristique encore le statut de fétiche érotique. Au recto de la « Litanie », son nom est encodé par le truchement anaphorique du suffixe « belle » : « *Belle* de pas autour de mon cœur / *Belle* de ton corps de frais feuillage¹⁴ ». Véritable grigri, ce nom rappelé incessamment par un aguichant portrait conférerait-il des pouvoirs magiques à qui le prononce ? Comme si ce fétichisme ne suffisait pas, au verso de la « Litanie », Miron délaisse les vers pour rappeler Isa. Il griffonne un joli minois, cheveux courts et lèvres charnues, seul visage féminin ornant les brouillons. Au-dessus d'une des têtes tracées, se « lisent » les charabias « *RISIRLPTNOM* » et « *NORIM* » (voir figure 11). « *RISIRLPTNOM* », c'est « MONTPLAISIR » encrypté à l'envers, un « a » en moins. À ses côtés, on aura reconnu « MIRON » inversé, « tous deux allongés comme un couple / enfin heureux dans la mémoire de [s]es [brouillons] » (*Hr*, 57). Si Miron ne peut plus la voir – « Isabelle m'a quitté parce que je préférerais passer mes soirées au sein de groupes, dans des réunions d'organisation, plutôt que de me consacrer à notre amour¹⁵ » –, il se console en traçant compulsivement l'anagramme du patronyme de sa belle, à lire de droite à gauche seulement.

Les noms des femmes aimées jouent longtemps le rôle d'emblèmes amoureux ou de fétiches érotiques dans la genèse de « La marche à l'amour ». Pourtant, de manière générale (hormis la dédicace à Rose-Marie dans *Le Nouveau Journal*), Miron efface ces anthroponymes de la version définitive du poème. Un bon exemple de cette suppression systématique réside dans la reprise du vers suivant, sur trois versions différentes, les deux premières datant du milieu des années 1950 et la troisième, du milieu des années 1970 :

¹⁴ G. Miron, « Litanie de mémoire pour la belle », *loc. cit.*

¹⁵ G. Miron, 19 janvier 1960, *À bout portant*, *op. cit.*, p. 130.

- Pas de volonté (régi par ses impulsions, telle tourmente)
 - aucun sens des conséquences de ses actes (malin seulement)
 (après) pas sens des responsabilités (après)
 Il a l'air de se sentir coupable, ça elle
 qui la cherche, c'est ça. Elle méritait un festin, celui
 en raison de ses mérites. Mais elle n'en a pas et
 elle lui a dit: "c'est moi qui ai mérité ça" et
 elle s'est mise à pleurer.
 Elle s'est mise à pleurer, elle s'est mise à pleurer.



RISIRLPTNOM

engagement

à l'heure où l'on se fiance

Rien n'est changé de mon destin ni même mes camarades
 Aux veines de mon amour ne tait pas le souvenir
 Le souvenir est un soir plein d'écorchilles roses
 Le coeur gonf est un fou par le corps désert
 Il y a ma chair qui sue la souffrance d'âme

NDRIM

Figure 11

Ange-Aimée Danis de l'éternité passagère,¹⁶Marthe Ducas de l'éternité passagère,¹⁷

(Où, quand ?) il arrive toujours même
qu'une femme émerge de sa blancheur
dans les parages de l'éternité passagère.

(« L'héritage et la descendance », *Hr*, 178)

Ange-Aimée Danis, femme au prénom tout indiqué pour l'amour, cède sa place – l'éternité est bel et bien passagère – à une prochaine amante, Marthe Ducas, aussi identifiée par ses prénom et nom. Enfin, lorsque Miron travaille les *Courtepointes* dans les années 1970, il revisite un vers des années 1950 et le transforme en « *une femme [qui] émerge de sa blancheur / dans les parages de l'éternité passagère* ». Le mouvement d'effacement des noms propres de « La marche » se dessine dans pareille mutation ; la personne d'Ange-Aimée Danis est substituée par un générique anonyme : « une femme ». Sceau de vérité, l'ancrage individuel sert au début de la rédaction ; ensuite, la dédicace « *à ISA / à Thérèse / à Birouté* » peut être remplacée par une seule interpellation sans visage : « *à ma femme / quand j' [en] aurai une*¹⁸ ».

De Don Quichotte au « pitre [...] de lésions / profondes »

Grand amoureux, Miron cèle dans ses poèmes le nom des femmes aimées. Également grand lecteur, il parsème l'avant-texte de « La marche à l'amour » des noms de certaines figures mythologiques et littéraires, qui tendront à s'effacer au fil des réécritures, dans le mouvement repéré auprès des noms de femmes. Une constellation de références culturelles s'estompe, ce qui mène à croire qu'entre 1952 et 1962, Miron serait passé d'autres légendes – universelles – à la sienne propre – québécoise. Cette hypothèse est maintenue par un mince fil. En effet, les noms des personnages s'immiscent à quelques reprises dans les versions de « La marche », exception faite du Quichotte longtemps incrusté dans l'avant-texte. Le plus souvent, ces figures sont identifiées par leur nom inscrit dans le poème. À d'autres moments, Orphée par exemple se repère grâce à un élément de son mythe traduit en vers. Orphée, Quichotte : voilà deux figures-

¹⁶ G. Miron, « *Ange-Aimée Danis / (poème pour une féerie / de sa présence)* », FGM, BNQ, 410/001/005. Miron a connu Ange-Aimée Danis vers 1957-1958.

¹⁷ G. Miron, « *Prenez Marthe et printemps* », FGM, BNQ, 410/003/004. Je n'ai pu retracer aucune information biographique sur cette Marthe Ducas.

¹⁸ G. Miron, « (Extraits de La batêche) / Légende », *loc. cit.*

phares pour un Miron rédigeant « La marche à l'amour ». Cette constellation culturelle sera présentée en une avancée chronologique : Orphée, Ulysse (les figures mythologiques d'abord), Tristan, Don Quichotte (les figures littéraires ensuite).

Orphée est le poète et le musicien le plus célèbre du monde antique. Il perd brutalement son épouse, Eurydice, un jour piquée à mort par un serpent. Pour rendre sa femme à la vie, il descend au Tartare ; sa plainte charme Hadès, qui ressuscite Eurydice, à condition de ne pas la regarder avant d'atteindre la surface. Au premier rai de lumière entr'aperçu, Orphée se tourne vers sa belle et la perd de nouveau, à tout jamais. Est-ce Orphée qui parle, dans le poème de Miron intitulé « Rue Saint-Denis » (1955), lorsque le sujet affirme : « si je te regarde tout aussitôt le monde finit ¹⁹ » ? De même, un vers de la troisième strophe de « La marche » semble sorti de la bouche de l'aède descendu au Tartare : « j'irai te chercher nous vivrons sur la terre » (v. 37). Enfin, dans un brouillon des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953), au milieu d'un bazar formé d'une « symphonie », d'une « tige » et d'« eau[x] profonde[s] », le nom de l'épouse orphique vient désigner Isabelle Montplaisir :

Tu es l'honneur de ma vie debout
Tu es le seul être émouvant de ma vie traversée
Ma symphonie mon *Eurydice*
Ma tige mon accord d'eau profonde. ²⁰

Miron se sera reconnu dans le talentueux poète des temps anciens ; par amour, le poète des *Paroles du Très-Souvenir* se sent prêt à tout, même à une plongée aux enfers, pour ramener à lui une femme absente. La descente au noir et la remontée à la lumière se lisent dans l'ensemble de « La marche à l'amour ». Mais l'Orphée mironien reste surtout celui dont le chant redonne la vie à ce qui était mort (Isa), sans que le poète lui-même puisse jouir de la contemplation de cette vie. La parole est résurrection, porteuse de vie, mais d'une vie insaisissable.

Plus connu qu'Orphée, Ulysse. Entre son succès à Troie et son retour à Ithaque, Ulysse, puni par les dieux, est condamné à errer sur les flots. Du même coup, Pénélope, sa courageuse épouse, est vouée à l'attendre. Miron convoque le héros de l'*Odyssée* dans un brouillon de « La marche » d'essence politique, qui intégrera plus tard « Pour mon rapatriement » (*Hr*, 87). Le lecteur y reconnaîtra le clocher de Saint-Jacques, trouvant place dans « La marche » :

¹⁹ G. Miron, « *matin de mon amour* », FGM, BNQ, 410/003/004.

²⁰ G. Miron, « .Pierres blanches du "24 juin" 1954. », 410/003/004 (voir figure 32).

Homme aux labours des eaux vers des villes réelles
son amour le regard plus haut que la cime de l'arbre
la longue nuit comme la flèche du clocher de St-Jacques

je n'ai jamais voyagé vers autre pays que toi mon pays
c'est *Ulysse* c'est depuis toujours que j'arrive. ²¹

« C'est Ulysse c'est depuis toujours que j'arrive » : Miron n'écrit pas « *je suis Ulysse* », comme il avait pu dire d'Isabelle « *mon Eurydice* ». Le héros de l'*Odyssee* est joint à l'idée mironienne du retour au pays natal, mais de façon distanciée : « *c'est Ulysse* ». Maintenant cet écart, Miron laissera émerger Pénélope sous les traits de sa mère dans un brouillon des années 1950 :

L'hiver s'en est allé comme un mort qui bleuit
J'entends ma mère j'entends bruire son regard sur
moi
Elle disait :
"Mon pauvre Gaston -- et elle baissait les yeux
Tu es seul depuis si longtemps tu as toujours été seul "
Et ma mère continuait de perdre les mailles du temps à
ses mains. ²²

Pénélope défaisait la nuit ce qu'elle avait tissé le jour et la mère de « Gaston » « perd[...] les mailles du temps à ses mains ». Cette figure maternelle inspirée par la mythologie grecque, Miron la déportera vers son « Art poétique » : « ma mère au cou penché sur ton chagrin d'haleine / et qui perds gagnes les mailles du temps à tes mains » (*Hr*, 147). La Pénélope de Miron active un nouveau type d'amour infrangible. La femme rêvée par le poète correspond peut-être, d'abord et avant tout, à la première femme de sa vie : sa mère. Les fragments de poème évoquant Pénélope ou Ulysse traversent l'avant-texte de « La marche » sans faire partie de la version définitive. Ils montrent toutefois à quel point le sujet des poèmes « La marche à l'amour » et « L'homme rapaillé » restent imbriqués ; tous deux correspondent à un Ulysse québécois, qui accomplit une traversée rocambolesque vers son pays certes, mais aussi vers la femme aimée et enfin, vers lui-même.

Miron s'inspire tant des mythes grecs que des légendes jaillies de l'âme celte : le vaillant Tristan est lié, à la vie à la mort, par erreur et par un philtre d'amour, à la princesse Iseult la Blonde. Si leurs cœurs communiquent, la raison les mène à épouser qui Marc, qui Iseult aux Blanches Mains. L'histoire finit mal ; une ronce insécable lie

²¹ G. Miron, « Poème du visage éclairé », FGM, BNQ, 410/002/035.

²² G. Miron, « Pierres blanches du "24 juin" 1954. », *loc. cit.* (voir figure 32).

par-delà la mort les tombes des jeunes amants. Au fil des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953), Miron fait appel à cette légende celte. Fétiche érotique, le nom d'Isabelle Montplaisir est abrégé en Isa ou Ise. Cette Ise²³ (Iseult) est invariablement accompagnée d'un Tristan, bien qu'il ne soit jamais nommé ; à partir du recueil *Deux Sangs*, Pierre Popovic remarquait que « celui qui « des humains » est « le proscrit », « porte son faix », Tristan[, reste] tourmenté d'une Ise dont le prénom est l'apocope d'Iseult²⁴ ». De son côté, le prénom « Tristan » vient du fait que ce héros a vu le jour dans la tristesse. « *J'ai nom Gaston. J'ai nom / Chagrin* » : Miron renchérit dans la version « Je ne voulais pas te perdre ». Avant de devenir la « Légende d'Isabelle » (premier titre du poème « Jeune fille »), « La marche à l'amour » s'affilie à la légende de Tristan et Iseult. Gaston Miron laisse entendre que les lois et les coutumes, et même la mort, restent impuissantes face à son amour pour Isa. Le poète préfère ainsi Tristan, dont la tristesse dure, à un autre malheureux amant, le Roméo de Shakespeare, dont l'amour se perd dans la violence de l'apothéose finale.

Voilà que Don Quichotte s'avance dans les brouillons de Miron, le regard halluciné, une armure rouillée en guise de heaume. L'homme de la Manche a perdu la raison par suite d'un excès de lectures ; totalement anachronique, sa vie se transforme en un roman de chevalerie ; Quichotte respecte l'ère des chevaliers comme Miron l'époque des anciens, celle de ses aïeux, grands défricheurs de pays. Alonso Quijano se baptise Don Quichotte de la Manche, fier amant d'une bien-aimée, en réalité, une prostituée, qu'il nommera Dulcinée du Toboso. L'utopiste se lance à l'aventure, guidé par des idéaux de paix et de justice imprégnés d'amour qui, au cours du voyage, se verront brutalement meurtris, tout comme le héros de Cervantès, dès lors surnommé « Chevalier à la Triste Mine » (un parallèle s'esquisse avec le Tristan mironien). Miron ranime la figure de Quichotte dans l'avant-texte de « La marche » en l'associant à un vers de la troisième strophe (« nous n'irons plus mourir de langueur »...), devenu « si je fus cabotin, concasseur de désespoir » (v. 50). Voici, autour de ce vers, les essais de Miron, postérieurs à 1955 :

j'ai fait de ma vie une sorte de marais
le poète ~~est~~ Don Quichotte de désespoir,²⁵

²³ Gaston Miron utilise également ce surnom dans le poème « Ma ravie » : « Ise je ne dois plus te revoir » (G. Miron, *Deux Sangs*, op. cit., p. 66).

²⁴ Pierre Popovic, « Gaston Miron, *Deux Sangs* (1953) : la réconciliation », *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 352.

²⁵ G. Miron, « La marche ~~est~~ / à l'amour », FGM, BNQ, 410/001/069.

j'ai fait de ma vie une sorte de marais
le Cervantes au *Don Quichotte* de désespoir,²⁶

le poète *Don Quichotte* de Désespoir.²⁷

Entre l'essai « poète Don Quichotte de désespoir » et la notation « je fus cabotin, concasseur de désespoir », Miron n'a pas vraiment perdu au change. La figure sublime mais ridicule du héros de Cervantès irrigue la strophe, dans des vers tels « la détresse n'est pas incurable qui fait de moi / une épave de dérision, un ballon d'indécence / un pitre aux larmes d'étincelles et de lésions / profondes » (v. 38-41). La mention du nom « Quichotte » créerait surcharge. Miron doit alors trouver un nom commun en cohésion avec les « marais » et la « rage noire » environnant le « désespoir ». « Concasneur », il broie sa déprime dans une action physique. En substance, le poète restera un Don Quichotte de désespoir, même s'il prend désormais son malheur à bras-le-corps. Réduisant le héros de Cervantes à sa plus simple expression (Sancho ou Rossinante sont évacués), Miron s'identifie à l'idéaliste bafoué qu'est Quijano, amoureux fou et chevalier à la dulcinée imaginaire. Comme Quichotte, il est submergé par son point de vue légèrement diffracté : il voit Isa partout, tout le temps, prenant parfois des moulins pour des géants...

Dans l'avant-texte de « La marche à l'amour », Miron s'approprie des classiques occidentaux grecs, français et espagnols, de l'Antiquité aux environs de 1600, retenant des hommes plus grands que nature, debout et droits, qui goûtent à l'affaîssement final du sujet du poème : Orphée perd Eurydice, l'exilé de l'*Odyssée* trompe Pénélope, Tristan rate sa vie amoureuse et Quichotte ne mène pas à bien la reviviscence de la chevalerie. Par ailleurs, l'héroïsme de ces figures sera transfusé au sujet du poème, sublime comme Tristan et ridicule comme Quichotte. Des thèmes millénaires (voyage abracadabrant, éros et thanatos) travaillant implicitement, cet appui sur une réserve imaginaire mondiale confère une partie de sa force à « La marche à l'amour ». Toutefois, Miron ne récupère pas pour « La marche » des figures héroïques proprement québécoises comme Jos Montferrand, le Géant Beupré, etc. En 1962, alors que Miron met la dernière main à « La marche », Gilles Vigneault obtient un franc succès avec un récit chanté sur la vie de Jack Monoloy, Amérindien malheureux en amour ; en général, de tels héros folkloriques trouveront place dans la chanson québécoise plutôt que dans la poésie. Le travail

²⁶ G. Miron, « ~~Le cœur~~ / L'amour / courage », FGM, BNQ, 410/003/004.

²⁷ G. Miron, « La marche à l'amour (fragments) », FGM, BNQ, 410/001/068.

accompli par Miron à partir de légendes universelles l'amènera à mieux cerner ce qu'il y a de singulier chez lui : la légende d'Isabelle, puis sa propre version de la légende de son pays, en une « ceinture fléchée d'univers » (v. 67).

Du carré Philippe à Montréal

Quittons les routes de Grèce, de Manche ou de Cornouailles et retrouvons Miron aux prises avec la toponymie québécoise. Dans les brouillons de « La marche à l'amour », en va-t-il des noms de lieux comme des noms de personnes ? Le mouvement toponymique de l'avant-texte s'articulerait plus précisément de la sorte : les premiers brouillons citent des lieux géographiques existants, puis l'avancée dans l'avant-texte montre la transformation de ces lieux réels en lieux rêvés par le poète. Voyons ce qu'il en est, dans un relevé caractéristique de l'univers mironien, à la fois naturel et urbain, auprès des toponymes désignant des montagnes (oronymes), des cours d'eau (hydronymes) et des rues (odonymes).

Le « mont Royal » (v. 84) : l'unique toponyme désignant une montagne dans la version définitive de « La marche » révèle un contexte montréalais ; pour leur part, les brouillons promenaient le lecteur des Cantons de l'Est aux Laurentides. En effet, après une mention du nom de la région (« Cantons »), Miron énumérait trois monts estriens, ici en italiques, dans un feuillet des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) :

Oui, tu es belle ô mon amour comme une toison de muguets
 ISA lointaine et secrète
 Tu es belle ô mon amour comme la plénitude des *Cantons*
 Dans ton corps comme les vergers en fleurs
 Comme la croupe indomptée du *St-Paul* ou du *Shefford* ou de
 l'*Orford*
 Comme la nudité de l'automne dans les plaines. ²⁸

Dans les *Paroles du Très-Souvenir*, s'inscrivaient en rafale des monts des Cantons de l'Est, le « St-Paul » correspondant au mont Saint-Paul d'Abbotsford, près de Saint-Hyacinthe. Quant à eux, le Shefford et l'Orford font curieuse figure au cœur d'un poème en français soigné. Miron ne s'est sans doute pas occupé au premier chef de l'origine des oronymes, mais « à supposer en effet que l'écrivain n'ait retenu un appellatif que pour sa plausibilité réaliste, sans s'attacher à sa virtualité de sens, c'est le texte qui va, dans un

²⁸ G. Miron, « RE : Paroles du Très Souvenir », FGM, BNQ, 410/002/012 (voir figure 18).

deuxième temps, en actualiser les capacités expressives.²⁹» Ces oronymes reprennent les noms de villages d'Angleterre ; en toponymie anglaise, le suffixe "ford" indique un « endroit où on peut traverser un cours d'eau à gué³⁰ ». Miron porte sûrement davantage attention à la rime (« Shefford [...] / Orford ») et à la filiation poétique provoquées qu'à cette origine anglo-saxonne ; poète admiré de Miron, Alfred DesRochers a contribué à populariser le second toponyme avec son recueil *À l'ombre de l'Orford* (1929).

Le choix du massif estrien comme point de comparaison avec le corps féminin ne se justifie que partiellement par le clin d'œil à DesRochers. Bien que la période amoureuse avec Isa se soit déroulée à Montréal au printemps et à l'été 1952, Miron a revu Isabelle Montplaisir à Granby au cours de l'été 1953. Cette jeune femme, même si elle est originaire de Saint-Grégoire, dans le comté de Nicolet, reste ainsi indéfectiblement associée, dans l'esprit de Miron, aux Cantons de l'Est. De la sorte, Isa sera belle « comme la croupe indomptée du St-Paul ou du Shefford ou de / l'Orford ». Habilement, le poète fait jouer les trois niveaux de sens du nom « croupe », à la fois sommet arrondi d'une montagne, partie postérieure arrondie chez certains animaux (c'est la croupe indomptée, sauvage, d'un animal) et, plus subtilement, partie postérieure d'un être humain : le poète joint montagne, animal et femme en un syntagme. Mais Miron ne retient pas un vers si marqué par l'onomastique ; il lui préfère des désignations moins précises. Par exemple, il extrait le vers « dans ton corps comme les vergers en fleurs », qui figurera dans le « Poème de séparation 1 » sous la forme « mon premier amour aux seins de pommiers en fleurs » (*Hr*, 67). Bien davantage que l'entière du verger, le pommier en fleurs, l'éclatante blancheur de ses pétales, connote la pureté et l'innocence.

D'une « croupe » à l'autre : *La batèche* (1953-1954), sous-ensemble profondément lié à « La marche à l'amour », mène à traverser vers l'autre rive du Saint-Laurent :

batèche de mes souvenirs enroulés à la hampe d'un
printemps
batèche de nos solitudes à croupe de *Laurentides*
batèche de mes poches d'air dans l'âme
déjà je fus navigué par tant de malheurs.³¹

La batèche convoque un important toponyme québécois, désignant une longue chaîne de vieilles montagnes : les Laurentides. Faisant fi des anciens « Pays d'en-Haut », François-

²⁹ Yves Baudelle, « Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *op. cit.*, p. 34.

³⁰ Commission de toponymie du Québec, « Shefford (canton) », *Noms et lieux du Québec*, Sainte-Foy, Publications du Québec, p. 748.

³¹ G. Miron, « La batèche (suite) », FGM, BNQ, 410/001/013.

Xavier Garneau, dans son *Histoire du Canada* (1845), proposait l'actuelle appellation, fondée sur le fait que les *Laurentides* longent, en parallèle, le fleuve *Saint-Laurent*³². Au beau milieu du cycle de *La batèche*, Miron intègre le toponyme de Garneau. Le lieu réel est lié, de manière métaphorique, à une destinée collective (« *nos solitudes* à croupe de *Laurentides* »), et inséré entre des énoncés plus personnels (« batèche de *mes souvenirs* », « batèche de *mes* poches d'air dans l'*âme* »). Le poète ne s'approprie que partiellement le toponyme, puisqu'il utilise toujours la désignation de Garneau. Plus tard, il créera, en une splendide périphrase, sa dénomination des *Laurentides* : les « vieilles montagnes râpées du Nord » (« L'Octobre », *Hr*, 103).

Des brouillons de *La batèche* aux poèmes politiques de *La vie agonique*, la région des *Laurentides* constitue un nœud dans la pratique poétique de Miron. L'entrevue accordée à Pierre Paquette en 1976 jette un éclairage sur cet oronyme, mais également sur la conception onomastique du poète. Le jeune Miron aura sillonné le Québec avec l'Ordre de Bon Temps et le clan Saint-Jacques, il aura même foulé le sol abitibien en 1951³³. Dans ses poèmes, l'entrée en scène d'une large géographie québécoise, des *Laurentides* à l'Orford, calque la latitude de ses voyages de jeunesse. Ces pérégrinations restent secondaires, en contraste avec ce que Miron nomme, sous les questions de Pierre Paquette, le « triangle merveilleux » de son enfance : un territoire circonscrit par Sainte-Agathe, Saint-Faustin et Saint-Donat, et abritant, en son centre, Saint-Agricole. Cette région « merveilleuse », Miron la décrit dans ses *Courtepointes*, des poèmes anciens publiés plus tard, en 1975. Prêtant attention au signifié et à l'histoire des toponymes, Miron veut maintenir le premier nom de Val-des-Lacs, l'éloquent « Saint-Agricole » : « je trouve ça extraordinaire comme nom³⁴ ». À l'instar du nom de l'aimée fétiche érotique, Miron accorde au toponyme une valeur totémique.

Le lac de l'Original ou le lac à Poil : ces étendues d'eau parcourues en canot avec des oncles idéalisés passent au statut de mythe pour Miron. Le poème « La marche à l'amour » délaisse ces noms : « la marche à l'amour s'ébruite en un vollier / de pas voletant par *les lacs de portage* » (v. 106-107). L'activité, le portage, remplace le nom de lieu, situant Miron dans une tradition amérindienne : posséder le paysage par le parcours plutôt que par la dénomination. D'autres hydronymes trouvent place, nommément, dans

³² Commission de toponymie du Québec, « Laurentides, Les (chaîne de montagnes) », *op. cit.*, p. 356.

³³ Voir C. Tellier, *op. cit.*, section centrale groupant des photos, dont celle d'une danse de l'Ordre de Bon Temps à Rouyn le 24 juin 1951.

³⁴ G. Miron et P. Paquette, *op. cit.*

*diligent de nous
pouvoir à le servir*

VII

~~mes langueur de vents batteurs d'épaves~~ *aux sabres d'hirondelle
clairs*
parmi ma vie de mort-avalanches et de plaines mortelles
mortellement vivant
le visage de forêts perforé de lacs
le corps abattu de rivières
Moi et sommeil
sommeil d'acide qui s'enfonce dans le fer

*Grand
Grand*

*une des pirogues
des pirogues de
Hiroines*

*Canot
j'appe
à l'aube!*

je me hurle dans les harnais
je suis seul comme un boeuf avec sa tête intolérable
peuvra de yeux de hangar éventré
plein de oculés et de souffles *(soufflé?)*
~~pirogues pirogues~~ au fond du coeur de Saguenay
feux rouges
tournesols de la nuit
près des mares de silence
crie ~~pirogues~~ cris visages de Sioux cris yeux de masque
mal d'amour d'être au monde
non tu n'as pas eu patience avec moi
j'ai mille pattes blessées jetées en moi
Ha gin des rues! jake's box de la ~~fin du monde~~ *Nos Maladies*
ha constellations fertilisées des yeux de femmes
mais au dessus de la mêlée des entoches d'opéments éliquetés
mais je suis signalé d'aubépines et d'épiphanies
je m'avance à gorge moirée de pigeon

VIII

comme à une
Je pense à toi ~~de la Cendre~~
~~monde sans Souvenir~~ *comme par Douceur*
les yeux vives de ta peine lents dans les lilles
tes mille bouquets de souffires encore me hientent
ta taillé de rivière qui s'en va
ha courage *le peu de s'oublié dans l'eau*
ceux à vivre

aux arbres fantômes pœurent les fichus de ta mort
et se neige descend dans la mémoire de mes membres

ô mon amour nous resterons amarrés
juequ'à la dernière extasé de l'espoir
quand la mort viendra
la mort notre voie lactée
dénouer le coeur de ses routes de sang de ses noeuds
d'angoisse
un cri de girouette dans la gorge

Ha! coeur tout à rire!
le beau, mon beau
courage d'épi forcé et de gainé
Je dis ~~et la beauté désespérée de ne pas se rendre~~
en dépit de nos mains ~~chaque~~ capotées

Figure 12

Lapointe³⁷, Miron loge au fond de ce fleuve des plantes vivaces aux fleurs roses, blanches ou rouges (« ~~pivoines-pivoines~~ »). Il quitte la désignation du cours d'eau et emporte le signe toponymique vers son univers poétique ; la fleur rouge au fond du Saguenay mime le cœur du poète résistant aux noirs remous de sa vie.

Plusieurs réécritures plus tard (« Du désespoir à l'espoir : les identifications » date environ de 1958), la version comporte deux nouveaux hydronymes :

Le visage perforé de lacs
 le corps abattu de rivières
 ô pays
 je tombe d'un sommeil de *Châte Montmorency* [*sic*]
~~d'un sommeil / d'une rage~~ d'acide qui s'enfonce dans le fer
 Soudain je fais irruption
 je me hurle dans mes harnais
 [...]

 seul et bœuf avec ~~une~~ / *sa* tête intolérable
 puis grouillant de frayères au fond du cœur d'*Outaouais*.³⁸

Le « sommeil d'acide qui s'enfonce dans le fer » se joint maintenant aux chutes Montmorency – Miron rapproche probablement l'expression « tomber de sommeil » d'un synonyme de « tomber », « chuter », d'où, sans doute, l'apparition des chutes Montmorency. Pour leur part, les « pivoines au fond du cœur de Saguenay » se voient troquées, de manière plus réaliste, contre des « frayères au fond du cœur d'Outaouais ». Miron cherche une certaine logique : au fond de l'eau, se rencontrent moins fréquemment des pivoines que des lieux où les poissons déposent leur œufs. Enfin, Miron retranche peut-être l'hydronyme « Saguenay » de ce vers parce qu'il lui a trouvé une place ailleurs, plus spécifiquement dans la métaphore les « saguenays d'eau noire » ou les « saguenays noirs [de mon corps, de ma vie] ». Ainsi, Miron déporte ses hydronymes afin de rétablir une logique interne au sein de ses images.

« Montréal est grand comme un désordre universel » (v. 89) : jamais, dans les brouillons de « La marche », ne voit-on Miron inscrire d'emblée un toponyme aussi global que « Montréal ». En amont de l'avant-texte de « La marche », les *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) montrent ainsi Miron balançant entre deux registres : optera-t-il pour un espace-temps précis ou indéfini ? un poème urbain ou pastoral ?

Aujourd'hui je suis un voyou
 De la *Main* au *Marché Bonsecours*

³⁷ « Jamais / nous ne pourrions retrouver ce petit cab qui nous menait / dans le fond de la mer [...] / nous avons fait pousser un géranium dans la coupe / d'une moule assassinée » (Paul-Marie Lapointe, « *kimono de fleurs blanches* », *Le vierge incendié* [1948], dans *Le réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1971, p. 111).

³⁸ G. Miron, « Du désespoir à l'espoir : les identifications », FGM, BNQ, 410/002/003.

C'est la faute à l'Amour
 ISE aux yeux de bûchers
 L'amour était mon seul passeport
 [...]

 ISE aux larmes d'adieu
 C'est la faute au Rendez-Vous ³⁹.

La première strophe suggère un espace-temps aux contours nets : Miron utilise l'adverbe « aujourd'hui » et le présent de l'indicatif : « je suis ». En un trajet d'ouest en est, de la rue Saint-Laurent (la *Main*) au Vieux-Montréal (le marché Bonsecours), est évoquée une vie de voyou, fréquentant l'artère des péchés (pensons à la *Main* de Michel Tremblay), pour ensuite quémander un « bonsecours » au marché public. L'imparfait de la seconde strophe n'offre plus de repères temporels précis et une reprise comme « ISE aux yeux [...] / ISE aux larmes » attribue à ce passage un parfum archaïque. Prononcées par un chantre de l'amour, les personnifications de sentiments ou d'événements comme l'Amour ou le Rendez-Vous, ramènent au classique poème pastoral.

Le poème urbain gagne peu à peu des vers et du terrain. Au cours des mêmes années (1952-1953), Miron explore une telle tonalité dans un espace-temps précis. Au verso du poème « La route que nous suivons », se lit tête-bêche cette brève manuscrite :

*Carré Philippe où c'est un puits où c'est l'eau de la vie
 où ton regard à midi parmi les klaxons
 va luire sur le sommeil des colombes
 [...]

 comment va l'homme où est l'homme parmi / au milieu de / tant
 de monde
 je suis seul au monde et des hommes vont et
 viennent Carré Philippe.* ⁴⁰

Retravaillés, les trois premiers vers s'immisceront dans « La marche à l'amour » : « Montréal est grand comme un désordre universel / tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur / ton regard vient luire sur le sommeil des colombes » (v. 89-91). La version du début des années 1950 consacrée au carré Philippe trouve un cadre restreint à l'heure du lunch au cœur du Montréal des affaires, tout à côté de la rue Sainte-Catherine ; Miron francise, selon l'usage montréalais courant, l'odonyme "Square Philips". La vie palpite et les klaxons hurlent autour d'un sujet désespérément seul dans la foule. La version de 1962 n'aura plus de limites que « Montréal » devenue, abstraitement, un « désordre » et plus largement, « un désordre *universel* ». Miron posera désormais l'objet

³⁹ G. Miron, « RE : Paroles du Très Souvenir », FGM, BNQ, 410/002/012 (voir figure 17).

⁴⁰ G. Miron, « La route que nous suivons », FGM, BNQ, 410/002/043, verso.

de ses amours en personnage solitaire au sein de la marée humaine, désordonnée, vibrante.

Outre cette valse-hésitation entre registres pastoral et urbain, Miron introduit les odonymes montréalais à même le corps féminin. Vers 1952, sa muse Isabelle lui inspire un loufoque épouvantail : « *Ton visage de rue Ste-Catherine / Ta tête de rue St-Denis / Ton corps frais de Boul. St-Joseph.* ⁴¹ » Le visage du sujet de *La batèche* était « perforé de lacs » ; le corps féminin ne sera pas épargné non plus, car sa tête et son corps entier s'assimilent à des rues : Sainte-Catherine (« la plus fréquemment nommée de toutes les rues montréalaises par les poètes (avant Saint-Laurent et Saint-Denis), et la plus souvent personnifiée ⁴²»), Saint-Denis (« l'axe spirituel de la ville », selon Miron – j'y reviendrai) et Saint-Joseph. Plus tard, vers 1955, Miron disjoint le corps de la ville du corps de la femme, dans des vers dédiés à Thérèse : « ma chance ma main ouverte ma Thérèse / mon carré St-Louis ma rue St-Denis / ma folle envie de vivre tout mon saoul ⁴³ ». Quoique logés sur des vers distincts, « ma Thérèse » et « mon carré Saint-Louis » sont reportés sur le même plan, parce que qualifiés à l'aide de semblables adjectifs possessifs. Le sujet du poème chérit autant la femme que les lieux montréalais, les deux lui donnent follement « envie de vivre ».

Enfin, le dossier *La danse d'un écorché vif* (1955) présente des signes odonymiques montréalais qui se détachent de l'ancrage féminin. Miron laisse ces noms dérailler, parfois en des jeux de mots de goût douteux. Se penchant sur l'onomastique, François Rigolot explique que « la transparence totale [d'un nom propre au départ signe opaque] est pur calembour, mise entre parenthèses du référent et production incontrôlée de signifiés anarchiques ⁴⁴ » ; Rigolot suggère qu'un poète peut se préoccuper uniquement du signifiant d'un odonyme tel « rue Saint-Laurent » et sombrer dans le pur délire (« rue sein l'eau rang »...). Sans succomber à une complète transparence, Miron s'approprie sur le mode ludique Montréal et ses signes : les noms de rues. *La Main* se déforme en « je me Rue Saint-Laurent ⁴⁵ », croisement entre la « rue » et le verbe « se ruer ». Plus loin dans la même version, le sujet « danse la Sun Life ». Il se trémousse de joie dans une vie ensoleillée tout en référant au plus imposant building de l'époque, celui de la compagnie

⁴¹ G. Miron, « *Ton visage de rue Ste-Catherine* », FGM, BNQ, 410/002/019.

⁴² Pierre Nepveu, « Une ville en poésie : Montréal dans la poésie québécoise contemporaine », dans Gilles Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 356.

⁴³ G. Miron, « Thérèse », FGM, BNQ, 410/001/035.

⁴⁴ François Rigolot, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1977, p. 12.

⁴⁵ G. Miron, « La danse d'un écorché vif », *loc. cit.*

d'assurances *Sun Life*. Par la voie du calembour, non retenue dans « La marche » définitive, Miron rend ces noms propres étrangement familiers et familièrement étrangers.

Les toponymes de l'avant-texte de « La marche à l'amour » ne se cantonnent pas à la désignation de lieux géographiques réels. Citée par Miron, une montagne n'est jamais qu'une élévation de terrain, selon son sens premier : une croupe féminine la traverse ; une rivière n'est jamais qu'un cours d'eau naturel : une vie honnie s'en écoule ; une rue n'est jamais qu'une voie bordé de maisons : un visage d'amante s'y imprime. Miron nomme la province de Québec, des Cantons de l'Est à l'Outaouais, de Québec à Saguenay, et – « patrie[s] mythique[s] » de Miron – des Laurentides à la rue Saint-Denis. Les origines des toponymes évoquent les grands moments de l'histoire du Québec : la présence amérindienne (Outaouais, Saguenay), les colonisation française (Montmorency) puis anglaise (Orford, Shefford) et la prise en mains du destin canadien-français par ce peuple (Laurentides). L'auteur de *L'homme rapaillé* invente à partir d'espaces spécifiques. Il s'appuie par exemple sur un mont Orford popularisé par un grand aîné, mais déborde bientôt ce cadre étroit. Le Saguenay se fait « saguenay d'eau noire de ma vie » et la *Main*, une « ru[ad]e Saint-Laurent ». Je scruterai enfin le cas d'un odonyme tenant une place particulière dans l'avant-texte de « La marche » ; voyons comment le poète vit, de l'intérieur, un toponyme : la rue Saint-Denis.

De la rue Saint-Denis au « clocher de / Saint-Jacques »

Miron ne se contente pas de nommer le signe « Saint-Denis », il l'habite. Dans l'entrevue qu'il accordait à Pierre Paquette en 1976, le poète expliquait la place capitale qu'avait tenue cette artère dans sa vie. Il condensait des lieux vitaux de son existence en synecdoques : Sainte-Agathe se résumant à la rue Saint-André et Montréal, à la rue Saint-Denis. Cette dernière fut le point de chute du poète arrivant de Saint-Jérôme en 1947 : « c'est la rue Saint-Denis qui a été mes premières amours à Montréal. ⁴⁶ » Miron y fréquentera l'Ordre de Bon Temps, puis logera quelque temps sur cette artère ou à proximité, sur les rues Saint-Christophe, Saint-André et au carré Saint-Louis. Outre la fonction domiciliaire, Miron adjoint à la rue Saint-Denis une valeur spirituelle. Il l'explique à Pierre Paquette ainsi que dans un hommage à Claude Gauvreau ⁴⁷ : « la rue Saint-Denis, c'est *l'axe spirituel* de la ville pour moi », formule frappante qui cristallise la

⁴⁶ G. Miron et P. Paquette, *op. cit.*

⁴⁷ G. Miron, « Rue Saint-Denis » (hommage à Claude Gauvreau), *Un long chemin, op. cit.*, p. 230-232.

vitalité intellectuelle de la rue – ses cafés, ses restaurants, ses éditeurs ou ses libraires – au début des années 1950. Miron image encore cette artère : dans ses « marges », évoquant cette fois la rue comme axe central, habitait la bohème montréalaise de l'époque, les Léo Ayotte, Jean-Paul Mousseau, etc. Avec le recul (le poète revient en 1976 sur les années 1950), Miron trace un portrait mythique de l'« axe spirituel de la ville ». À quoi correspondait cependant sa perception pendant la période décrite ? Les archives mironiennes, et plus particulièrement le dossier génétique *Rue Saint-Denis*, permettent de répondre à cette question.

Datant de 1955 environ, le mince dossier *Rue Saint-Denis* consiste en un éventail de sept versions d'une ou deux courtes strophes qui portent un des titres suivants : « *matin de mon amour...* » (voir figure 13), « Rue Saint-Denis » (voir figure 14) ou « Ma fille-rue » (voir figure 15). Le thème urbain permet de tracer un parallèle entre *Rue Saint-Denis* et la strophe 5 de « La marche » (« mon eau bleue de fenêtre / dans les hauts vols de buildings », v. 72-73). Miron y adopte une tonalité intime et prosaïque afin de décrire la ville et la rue. Éminemment simple (« escaliers », « ~~robinet~~ », « /*bon*/ manger »), le lexique de *Rue Saint-Denis* reste proche du « vrai monde » et du langage « *canayen* ». Cette rue correspond d'abord à un espace marqué par la déambulation citadine, puis à un espace amoureux, caractérisé par une passion au quotidien et par le fantasme du mariage.

Avant de devenir une « *marche à l'amour* », « aux quatre coins d'horizon » (v. 68), le grand poème de Miron ressemble, plus humblement, à une *marche dans la ville*. Grand marcheur (« 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 endroit⁴⁸ »), Miron imprime le mouvement du pas au dossier *Rue Saint-Denis* : « avance » (fig. 13), « marchons » (fig. 13) ou « va » (fig. 14). Sans y paraître, le poète réorganise une géographie urbaine, Montréal avec ses « escaliers » (fig. 13), « pavés » (fig. 14), « fontaine[s] » (fig. 13), « étages » (fig. 15) et « néons » (« le soir les oiseaux *néons* dans les champs du néant », fig. 13). En un long trajet du sud au nord, le poète arpente la rue Saint-Denis, des rues Craig, premier nom de la rue Saint-Antoine, à Beaubien. Le long de ce parcours, surgissent trois lieux typiquement montréalais, l'un dédié au transport, le second au culte religieux et le troisième à la détente : le fleuve Saint-Laurent, l'église Saint-Jacques et le carré Saint-Louis. Cette ville dans laquelle le sujet du poème déambule, « ma ville » (fig. 14), Miron ne la nomme jamais en propre, sauf dans une note placée sous une version de « Rue

⁴⁸ G. Miron, 1^{er} décembre 1954, *À bout portant*, op. cit., p. 30.

matin de mon amour
 tu viens vers moi descendant les escaliers de tes songes
 scintillées de forêts partout éparpillée sur mon pays
 tu arrives et mon coeur se met aux feux d'artifices
 matin de mon amour
 qui avance dans la vie qui garde la droite rue Saint-Denis
 mon ruban de rue
 je t'enroule à ma taille
 nous marchons vers la vie où ça rafale
 où c'est beau à voir toutes les choses que nous aimons
 et va comme je t'aime
 tu portes la plus belle robe de la saison
 la vie est belle comme une mariée toute blanc sortant de
 l'église Saint-Jacques
 le passé est en luzerne
 le présent comme tes pas de fontaine
 le soir les oiseaux néons dans les champs du néant
 si je te regarde tout aussitôt le monde finit
 l'homme est libre s'il te regarde
 si tu respire son parfum la fleur ne meurt pas
 matin de mon amour
 grand canayen du matin
 canayen aux poutres

emue d'être menue

*mon coeur jappe dans mes veines
 mon corps est un feu d'artifice que mon sang
 charpille partout*

Figure 13

RUE SAINT-DENIS

le passé est en luzerne


Rue Saint-Denis
 belle fille des quatre saisons de ma ville
 mon amour descendant les escaliers des songes
 qui gerdent au frais la nuit dans les arbres
 mon amour scintillée de pluie de forêts
 partout éparpillée dans les yeux de l'homme
 mon amour à la vie de cerceau
 dans le jeu des ombres vives comme des truites
 mon amour mon ruban de rue
 je t'enroule à ma taille
 je te borde des petites ondes de mon sourire
 et de Craig à Beaubien
 que la vie est belle comme une mariée en blanc
 sortent de l'église Saint-Jacques

va comme je t'aime ma fille-rue
 vêtue légère de la plus belle de tes robes
 à la bouche les nœuds crémeux de l'aube
 et ceux du soir rosineux
 Nous venons je viens avec mon ami Densereau
 je viens avec Filon Perrier Ouallette Filion
 avec Bélair qui marche Carré Saint-Louis
 avec tous ceux qui t'aiment parce que tu es
 la plus humaine, rue intelligente
 rue liante, rue jaccata, ~~sieste lamante~~ *parlante*
 ancienne et nouvelle; fourrure et nickel

*quand le ciel est blanc de pigeons
 par tous les temps à Montréal*

Figure 14

MA FILLE - RUE

Rue Saint-Denis
 belle fille des quatre saisons de ma ville
 mon amour descendant les escaliers des songes
 qui gardent au frais la nuit dans les arbres
 mon amour scintillée de pluie de forêts
 partout éparpillée dans les yeux de l'homme
 mon amour à la vie de cerceaux
 dans le jeu des ombres vives comme des truites
 mon amour mon ruban de rue
 je t'enroule à ma taille
 je te borde des petites ondes de mon sourire
 et de Craig à Beaubien
 la vie la fondante dans les yeux
 la vie est belle comme une mariée en blanc
 quand elle sort de l'église Saint-Jacques

va comme je t'aime ma fille-rue
 vêtue légère de la plus belle de tes robes
 à la bouche les mots crémeux de l'aube
 quand le ciel est blanc de pigeons
 quand le passé est en luzerne au loin
 rue liante, rue parlante, rue abracada-brante
 ancienne et nouvelle
 tu danses avec la liberté
 pareille à libre bouée dans les anses du fleuve
 tu t'enjoues, tu pépites, tu roules
 X rue pleine de pauvres gens à tous les étages
 au premier, au deuxième, aux troisièmes
 rue du cœur sur la main
 et de la main dans les poches *ball*
 soleil bouquet, soleil ~~bouquet~~ soleil manger

Figure 15

Saint-Denis » : « *quand le ciel est blanc de pigeons / par tous les temps à Montréal* ».

Le poète ne déambule pas seul sur « l'axe spirituel de la ville », sans évoquer pour autant Mousseau ou Ayotte. Plus intimement, Miron convoque le cercle de ses amis :

Nous venons. Je viens avec mon ami Dansereau
je viens avec Pilon Perrier Ouellette Filion
avec Bélair qui marche Carré Saint-Louis. (fig. 14)

Miron énumère des fraternels, entremêlant membres de l'Ordre de Bon Temps (Claude Dansereau ⁴⁹) aux poètes de la première génération de l'Hexagone (Jean-Guy Pilon, Luc Perrier, Fernand Ouellette et Jean-Paul Filion). Pierre Nepveu groupera de nouveau ces Pilon, Perrier et Ouellette qui, selon lui, partageaient une vision de la ville en poésie, soit une cité en mouvement aux contours flous avec quelques lieux-clés qui s'en détachent ⁵⁰. Dans *Des jours et des jours*, Perrier évoque une « ville [qui] ne chante jamais / sur le même air / ne danse jamais / sur le même pied ⁵¹ ». Ouellette trace des fragments montréalais dans *Séquences de l'aile* : « Ah réveillez les courbes de mousse au large des buildings. [...] Café moka ! La Presse ! Rue Sainte-Catherine ! ⁵² » Avec *Rue Saint-Denis*, Miron fait figure d'avant-gardiste parmi ses amis ; il contribue à édifier le mythe vivant d'une rue montréalaise, « spirituelle » selon son dire.

« Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose / [...] / L'herbe jaunasse des parterres les étoiles de fiente / sur le trottoir ⁵³ » : « morose », la rue Saint-Denis de Jacques Brault – en fait, un segment situé dans le quartier de la Petite Patrie – partage peu de caractéristiques avec celle de Miron, « abracada-brante » (fig. 15), qui désigne notamment un tronçon localisé dans le Quartier latin, plus au sud. « La vie est belle » (fig. 13) s'exclame Miron, prêt à louer une rue porteuse d'amour, de liberté et de fraternité. La rue Saint-Denis en liesse stimule l'ouïe (« rue parlante », fig. 15), le toucher (« fourrure », fig. 14), l'odorat (« soleil bouquet », fig. 15), le goût (« soleil / bon / manger », fig. 15) et la vue (« scintillée », fig. 13). Si possible, Miron prête lui plus de vie en la personnifiant – « ma fille-rue » (parcourue ou habitée ?), « tu es / la plus humaine, rue intelligente » (fig. 14) – puis en la faisant sienne, en un tissu malléable, à l'échelle

⁴⁹ Et probablement « Bélair » qui, selon Christine Tellier, n'aurait rien à voir avec l'Hexagone. L'hypothèse reste à confirmer.

⁵⁰ P. Nepveu, « Une ville en poésie : Montréal dans la poésie québécoise contemporaine », *loc. cit.*, p. 328-335.

⁵¹ Luc Perrier, « Mon petit royaume », *Des jours et des jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Les matinaux », 1954, p. 28.

⁵² Fernand Ouellette, cité par P. Nepveu, « Une ville en poésie : Montréal dans la poésie québécoise contemporaine », *loc. cit.*, p. 334.

⁵³ Jacques Brault, « Rue Saint-Denis », *Mémoire* [1965], *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000, p. 48-49.

humaine : « mon amour mon ruban de rue / je t'enroule à ma taille » (fig. 14). Le thème de la rue est modulé lorsque le poète charmarre cet univers d'ambiguïtés qui cohabitent en harmonie dans *Rue Saint-Denis* ; entre autres, le matin (« matin de mon amour ») jouxte la nuit (« au frais la nuit », fig. 14), la forêt se fraie un passage dans la ville (« mon amour scintillée de pluie de forêts », fig. 14) et la fourrure, apanage des riches, s'appose sans honte au nickel, métal moderne produit par les pauvres (« ancienne et nouvelle, fourrure et nickel », fig. 14). Une telle rue Saint-Denis ne connaît ni rixes, ni aliénation linguistique, ni laideur, ni mort.

Enfin, le dossier *Rue Saint-Denis* présente un amour euphorique entre deux moments dysphoriques, Isabelle puis Thérèse. Non plus inaccessible, l'amour se trouve à portée de main, au fil de la rue et du quotidien. Si cette euphorie illumine le sentiment amoureux, l'union n'a toujours pas lieu. Les filles forment un clan séparé de celui des garçons, les Pilon, Miron, etc., les deux groupes étant liés par un contact oculaire (« l'homme est libre s'il te regarde », fig. 13) ou par un mystérieux échange de services (« les filles de la rue Saint-Denis qui / donnent à boire aux garçons », fig. 14, glissant vers « les femmes de la soif glacée », v. 95, dans la version définitive). Semble radié pour l'instant un « vivre ensemble » amoureux, du soir au matin, période littéralement exclue du poème. Le poète de *Rue Saint-Denis* fantasme l'union qui s'incarne dans le mariage : « la vie est belle comme une mariée en blanc / sortant de l'église Saint-Jacques » (fig. 14). Immaculée conception, la mariée s'avance hors de l'église, seule, sans son époux. L'image de la femme en blanc assaille Miron qui voit ses amis s'unir au milieu des années 1950 : Ouellette se marie en '55 et Miron n'est même pas fiancé⁵⁴. Pas surprenant alors de voir sourdre dans ses brouillons « l'église Saint-Jacques », lieu de la célébration religieuse, limitée, quelques années plus tard, au « clocher de / Saint-Jacques » (v. 165-166), l'église se restreignant alors à un point de repère montréalais, visible de loin. Une simple flèche dans la nuit.

Le dossier *Rue Saint-Denis* témoigne d'un passionnant méandre du labyrinthe de « La marche à l'amour ». À poursuivre dans cette voie, Miron aurait dévié vers une poésie de

⁵⁴ Déjà entrevu par le biais de la figure maternelle (Pénélope), le motif du foyer, soit l'abri chaleureux que constitue un noyau familial, reste un mot-clé pour Miron. Le montre cet extrait d'un manuscrit en prose rédigé par Miron entre 1952 et 1953 : « Nous nous sommes crus [sic] une mission, oubliant notre vraie mission, celle de l'homme qui quitte son père et sa mère, qui prend femme, qui fait des enfants, qui vit heureux le plus possible, dans le sens même de la chair, de l'esprit et de Dieu. [...] Il y a ma cranière [sic] qui me préoccupent. [sic] Etc... Je pense aus [sic] fiançailles. Au foyer. Je me sens de taille à assumer cela [sic]. » (G. Miron, *La bataille de soi*, FGM, BNQ [à être déposée]).

la rue (les escaliers, les fontaines, les pauvres), marquée par un amour euphorique, jamais charnel. L'écriture de *Rue Saint-Denis*, vers 1955, repose en bonne partie sur une expérience concrète, celle de la marche de Miron dans la ville, de certaines fréquentations fraternelles ainsi que d'une habitation des quartiers entourant la rue Saint-Denis. Miron outrepassait cependant la simple citation du toponyme, il le met en mouvement en y greffant une expérience concrète et un travail imaginaire que d'autres poètes de sa génération n'effectuent pas encore. Miron retient finalement les deux composantes dominantes de *Rue Saint-Denis*, poésie de la rue et bonheur en amour, qu'il passera à d'autres tonalités pour produire la version définitive de « La marche » : le poète enchâssera espaces urbain et naturel et complexifiera la dimension amoureuse d'un aspect nettement dysphorique.

Cette réflexion sur l'onomastique mironienne aura également permis de distinguer certaines fonctions des noms propres en fonction de leur référent. Dans les brouillons de « La marche », Miron s'est approprié les noms de femmes (Isabelle, Ise, Thérèse, THÉRÈSE), comme les noms de lieux (Saguenay, saguenays) en un devenir commun du nom propre. Les noms de héros n'ont jamais eu droit à de tels travestissements ; au mieux, Miron les a apposés aux noms réels : par exemple, « le poète Don Quichotte de désespoir ». Le poète a trituré une matière qu'il savait être sienne, les noms des femmes et les toponymes de sa province. De plus, emblème amoureux ou fétiche érotique, seul le nom féminin aura détenu une fonction de « réminiscence », avec, comme le soulignait Roland Barthes à propos de Proust,

[un] pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), [un] pouvoir de citation (puisqu'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant) [et un] pouvoir d'exploration (puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir)⁵⁵.

Quant à lui, le toponyme aura, seul, évoqué un espace québécois ainsi qu'en pointillés une histoire comprise dans l'origine de son nom. Enfin, le nom de héros sera seul parvenu à importer, ne serait-ce qu'en germe, un récit créé par un autre auteur à même le poème.

Anthroponyme ou toponyme : Miron a viscéralement besoin de nommer. Ancré dans le texte, ce morceau de réalité, évoqué par un nom, définit un espace particulier que le poète peut ensuite excéder parce qu'il – le poète/le poème – *devient* cet espace. Les brouillons de « La marche » témoignent d'un progressif effacement de ces noms propres,

⁵⁵ Roland Barthes, « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 124.

à l'exception d'une poignée d'entre eux. *Exit* les noms de femmes, compromettants à long terme ; Ange-Aimée devient « une femme [qui] émerge de sa blancheur / dans les parages de l'éternité passagère ». *Exit* les noms de personnages ; absorbé par le poème, Quichotte s'y enfonce pour mieux le nourrir, il ne lui est plus un phénomène culturel extérieur. Finalement, *exit* les toponymes pris exclusivement comme références géographiques ; le Saguenay pénètre le corps du poète en des « saguenays d'eau noire » et la « Rue Saint-Denis » est vivifiée par une métonymie la transformant en une « longue nuit effilée du clocher de / Saint-Jacques » (v. 165-166). Au long de l'avant-texte de « La marche », Gaston Miron aura fait entendre deux consonances de ce signe particulier : le nom propre comme point de départ ou d'ancrage, dans une mère patrie – « et puisque chaque chose existe par son nom » – et le nom propre comme point de départ ou de voyage, dans une steppe infinie, voire labyrinthique – « ton nom le fil d'Ariane ».

Chapitre III

Paroles du Très-Souvenir et pourtours

*Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie
et dans l'angoisse
C'est toujours près de toi cette image qui passe*¹

Guillaume APOLLINAIRE

*Tu n'as jamais coulé hors de moi, Ise
Roulé hors de moi dans les dédales de l'oubli*²

Gaston MIRON

« Perdre c'est d'abord perdre de vue³ », notait le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis. Cette assertion s'applique sans doute aux expériences de rupture amoureuse vécues par le poète Gaston Miron : une femme aimée s'éloignant demeure un visage perdu. Ce manque ne reste que partiellement comblé par un poète en mal d'images et en mal d'amour. En 1952-1953, période contemporaine à la rédaction des *Paroles du Très-Souvenir*, Miron racontait l'échec amoureux vécu auprès d'Isabelle dans un texte entre roman et journal : *La bataille de soi*. Sous l'identité d'un alter ego romanesque, Jacques Cadou, le poète évoquait le visage d'Isa :

Quelle joie ce fut dans sa vie terrible de solitude, quand il [Cadou] reçut le portrait tant attendu. Il en a fait faire un agrandissement. Il le montre à tous. Il l'a bien mis en vue à la tête de son lit. Désormais, Cadou ne serait plus seul. Chaque soir, il lui clignerait de l'œil, avant de s'endormir. Avec les mots de sa poésie, qui la recrée sans cesse, l'image lui restitue un peu plus d'elle. Elle restitue une atmosphère, fixe statiquement et plastiquement les êtres, comme dans un absolu.⁴

Si ce portrait évoqué dans *La bataille de soi* revêt un aspect figé (il « fixe statiquement et plastiquement les êtres », selon le narrateur), le visage perdu peut toutefois être vivifié par la poésie, comme c'est le cas dans un passage des *Paroles du Très-Souvenir* ; la scène de rupture avec Isabelle se grave dans l'esprit du poète en une « *Dernière image* » :

¹ Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools* suivi de *Le bestiaire* et de *Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996 [1920], p. 11.

² G. Miron, « Matériel », *loc. cit.*

³ Jean-Bertrand Pontalis, cité par Paul Denis, « Nostalgie : entre deuil et dépression », dans Nadine Amar, Catherine Couvreur et Michel Hanus (dir.), *Le deuil*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Monographies de la "Revue française de psychanalyse" », 1998, p. 148.

⁴ G. Miron, *La bataille de soi*, *loc. cit.*

Zizi Zizi
 Où t'en vas-tu
 Comme ça
 Par pluie sale le cœur grossi de larmes
 Où t'en vas-tu
 Zizi Zizi
 Sans te retourner déjà malade de peine
 Zizi Zizi
 Jamais je ne pourrai
 Non non je ne veux pas je ne peux pas
 Zizi Zizi
 Qui tourne la maison disparaît
 Dans la pluie sale le cœur grossi de larmes
 Comme c'était triste
 Comme j'étais triste
 Jamais je ne pourrai oublier ça
 La rétine marquée au fer rouge
 Toi qui t'en vas
 Moi qui ne sais pas pourquoi
 Moi tout seul sur un continent
 Moi dans le soir dépossédé.⁵

Dans les yeux du poète, une image s'est imprimée « au fer rouge » – autrement dit, à jamais : Zizi, ultime formule régressive du prénom Isabelle, s'effaçant dans la pluie. Dans cette situation, ébaucher un portrait stable ne s'avère plus possible : la femme aimée, en mouvement, se situe désormais entre absence et présence. Bien réel, le départ irréversible de cette femme mène le poète à vouloir contrer, du moins en imagination, la perte de ce visage. L'échec amoureux agit à titre de centre blanc dans la poésie mironienne : le visage à recréer – une tache : « fille dont je ne sais le nom / dont le visage est *une tache* / quand je plonge dans la nuit de sources⁶ » – donnera une impulsion aux élans créateurs du jeune Miron.

« Les mots lui ont été un pays où elle [Isabelle] continue de vivre et d'exister pour lui, rien que pour lui. Car il vit dans un monde qu'il se construit lui-même depuis un mois, où il n'y a qu'elle et lui, fantômes, irréel [*sic*] de n'être pas là qu'un souvenir, mais vivants tous deux, mais qui empêche de sombrer.⁷ » Cet autre extrait de *La bataille de soi* laisse entendre que le territoire de la poésie constitue pour le narrateur un refuge contre une choquante réalité (« un pays où elle continue de vivre et d'exister pour lui ») tout en permettant à un travail de deuil de s'accomplir (« vivants tous deux, mais qui empêche de sombrer »). Le portrait poétique féminin de « La marche à l'amour », marqué au coin par

⁵ G. Miron, « *Je n'en puis plus vraiment* », FGM, BNQ, 410/002/019, verso.

⁶ G. Miron, « *je suis seul et perdu devant les portes* », FGM, BNQ, 410/001/069.

⁷ G. Miron, *La bataille de soi*, loc. cit.

l'expérience du deuil, se relie, en un saisissant parallèle, à la réflexion menée par Sigmund Freud dans le texte « Deuil et mélancolie » (1915). Le présent chapitre sera irrigué des constatations de Freud sur la perte d'un être cher (ici, au figuré, le cas du fiancé abandonné⁸) ; il fera saillir les structures et images propres au deuil tel qu'analysées par Freud puis actualisées par le texte mironien. Au fil de la genèse de « La marche à l'amour », Miron passe du souvenir de l'aimée à l'avenir entrevu avec une promesse. En retenant et complexifiant cette hypothèse, la section « Jeune fille plus belle que les larmes » mettra en relief la femme spectrale recréée par Miron sur un mode hallucinatoire. Autre hypothèse : dans ses brouillons, le poète passe de plusieurs femmes réelles à une seule Femme idéalisée. La section « Jeune fille plus belle que toutes nos légendes » enrichira l'idée de la femme rêvée, maintenue vivante par le poète sur les modes onirique et nostalgique. Enfin, la section « *Mater dolorosa* ou "blanche amour" » confrontera les représentations de la femme introduites dans des dossiers aux extrémités de l'avant-texte de « La marche », soit *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) et *Rose-Marie* (1960-1962), afin d'éclairer les modulations du portrait poétique féminin au cours de la rédaction du poème.

Jeune fille plus belle que les larmes

Ce vers du poème éponyme compris dans la section *La marche à l'amour* montre comment la souffrance du poète éconduit, « [s]es larmes », et la naissance du portrait poétique féminin, « Jeune fille plus belle », restent inextricables. Malgré un constat d'impuissance, la jeune fille demeurant plus belle que ce qui en est dit et que les larmes versées sur elle, Miron ne s'empêche pas d'écrire et de réécrire la femme aimée et la douleur ressentie suite à sa perte. Dès la rupture amoureuse d'avec Isa, la femme mise en scène dans les brouillons devient présente et absente – Miron la nomme sa « femme absence⁹ » –, souvenir et avenir – il l'appelle son « Domaine ~~Souvenir~~ », expression qu'il remplace par : « ô Domaine *Futur*¹⁰ ». L'avancée constituerait donc moins un axe rectiligne qu'un palimpseste ; chaque nouvelle aimée reprend et déplace la situation de départ, nouée entre une femme absence et présence, domaines Souvenir et Futur. De

⁸ Freud se penche plutôt sur le « cas, par exemple, d'une fiancée abandonnée » ; voir Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968 [1915], p. 149.

⁹ G. Miron, « Lettre à Isabelle (Pour le 3 mars) », FGM, BNQ, 410/001/044.

¹⁰ G. Miron, « *Tu es belle ô mon amour-amour* », FGM, BNQ, 410/003/005.

manière ambiguë, la version définitive de « La marche à l'amour » posera ainsi la femme aimée entre mort et vie, un même vers pouvant pointer dans les deux directions à la fois. Par exemple, la femme a « la bouche envahie par la fraîcheur des herbes » (v. 15) ; la métaphore convoque l'alliance de la femme à la nature (la bouche fraîche comme une herbe) et l'ensevelissement de la belle dans le sol (la bouche envahie d'herbes au fond du cercueil). Pour la voir, il faut faire dévier son champ de vision (« pour te voir à jamais je déporte mon regard », v. 163) ; le présent désajusté, il devient possible d'assister à une réapparition de l'aimée dans une légende dorée. De leur côté, les brouillons du poème témoignaient d'une blessure à vif, non assimilée en un passé achevé et malléable. La réapparition d'une femme spectrale y facilitait cependant l'apaisement de la douleur du poète. Pour contourner la perte, Miron réinvente la femme qu'il aime sur un mode hallucinatoire. Isabelle, Thérèse, Ange-Aimée, Rose-Marie, etc., commencent par revenir ; disparues en réalité, leur existence se poursuit dans l'esprit du poète. Dans les lignes qui suivent, seront analysées la mise en texte d'une telle douleur provoquant la réapparition de l'aimée, la hantise d'une femme spectrale à l'intérieur du sujet du poème, puis l'expérience temporelle à l'œuvre dans pareille réminiscence.

Aux yeux de Freud, reste énigmatique la douleur ressentie après la perte d'un être cher. Pourquoi souffre-t-on tant ? Les successeurs du psychanalyste avancent une réponse : « c'est une partie de nous-mêmes que nous perdons ou risquons de perdre dans le deuil. ¹¹ » À notre tour, nous mourons, dans la partie de notre « moi » qui était liée à l'objet aujourd'hui perdu. Michel Hanus ajoute que « dans le deuil, nous devons nous décider soit à mourir avec l'objet, soit à survivre en nous séparant de lui. ¹² » Chez Miron, la scission se montre d'autant plus difficile que l'amour a été fusionnel, comme le laissent présumer les brouillons du cycle de *La batèche* (1953-1954) dans lesquels Miron note : « Je t'aime ISA j'ai vu mourir mes yeux dans les charbons vidés de soleil ¹³ ». Dans une posture paradoxale, le poète a *vu* ses *yeux* s'éteindre. Peut-être a-t-il aperçu Isa s'éloigner sous la pluie. Peut-être a-t-il vu une partie de lui-même, celle liée à Isabelle, disparaître sous ses yeux. En fait, ce qui meurt, avec la disparition d'Isa, c'est la possibilité d'éternité de Miron : alors que l'amour semblait lui permettre de transcender sa finitude, la fin de cet amour le ramène à cette finitude.

¹¹ Michel Hanus, « Le travail de deuil », dans N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus (dir.), *op. cit.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ G. Miron, « À l'incorruptible / Souvenir », FGM, BNQ, 410/001/026.

Le poète va-t-il mourir avec l'objet aimé ou va-t-il survivre en se séparant de lui ? La question soulevée par Michel Hanus à propos du travail de deuil recoupe les enjeux d'un poème écrit pour Isabelle dans la nuit du 17 février 1953, selon une notule au haut de la page (voir la figure 16a); un cri de douleur retentit dans une « *nuit de l'attente sans fond* » (str. I). Tout à côté de l'intitulé, Miron dessine une bougie inclinée. En solitaire et en souffrance, il célèbre le triste « *anniversaire de la connaissance d'Ise* » (fig. 16a). Écrit un an plus tard jour pour jour, ce poème fait exact contrepoint à « *Destin* » (cf. *supra*, p. 20, 23-24), un poème empreint de félicité daté du 17 février 1952. En 1953, se creuse une vive douleur suite à la perte amoureuse, à preuve la question posée dès le titre : « *Le dernier poème ??????????????* » Si Miron ne meurt pas « *dans la nuit qui n'en finit plus* » (voir la figure 16b), la source de sa poésie pourrait se tarir à tout jamais ; il reste surprenant d'envisager à rebours ce silence, alors qu'en 1952, toute la poésie mironienne reste encore à venir. Même si « *Le dernier poème ??????????????* » ne charrie aucun vers de « *La marche* », la traversée spatio-temporelle d'un moment de crise amoureuse appartient déjà, de manière lointaine, au poème final. Le poète parviendra peut-être à franchir l'espace-temps initiatique d'une « *nuit du naufrage au large de l'espoir* » (str. I) où le sens et la présence se sont envolés (« *nuit des gestes absurdes, et des mots fantômes* », str. III).

Le souffle de la Faucheuse ne fait finalement qu'effleurer le poète tout en le tatouant à vie : « *le talon de la mort a marqué mon visage* » (str. IV). Au cours de cette épreuve entre crépuscule et aube, rien n'existe plus au monde que trois entités, « je », « elle » et la « nuit ». Le « je » utilise quelques indications corporelles pour se décrire (« *mon corps* » – str. I, « *mon visage* » – str. IV, etc.), alors qu'il place ses sentiments à l'avant-plan : « *mes orgueils* » (str. II), « *mon amour* » (str. VI), etc. La femme est mise à distance par la troisième personne du singulier, ce qui semble aussi indiquer que la communication entre eux est rompue ; « *La marche à l'amour* » s'adresse à « toi », à la deuxième personne, qui marque davantage la proximité entre la femme et le poète. Celle-ci, dans le « *Dernier poème ??????????????* », acquiert presque uniquement une présence corporelle, avec « *ses bras sans mélange* » (str. II), « *ses pas perdus* » – str. III (également applicables au poète qui espère en piétinant dans une salle des « pas perdus »), et autres voix, cœur, mains, cheveux. L'unique « possession » féminine ne relevant pas du corps reste « *son retour* » (str. VI), entièrement déterminé par rapport à l'homme en attente.

17 février 53

~~anniversaire~~

anniversaire de la

Le dernier poème ??? ???? ???? ????
Connaissance d'JLI

O nuit atroce, nuit de l'attente dans l'oued,
 O nuit du tascin dans mon cœur effilé en déchirure
 Nuit qui roule ^{sa merle} ~~des vagues~~ d'angoisse sur mon corps
 Nuit qui résonne le gong de mon destin
 O nuit du naufrage au large de l'espoir

II

~~O nuit de ma vie sans vengeance~~
 Nuit du pressoir, nuit de ma vie sous vengeance
 O nuit sans issue de retour, nuit désertée ^{qui infantile}
 Plus seul amour que portait mon étoile
 Nuit abandonnée de ses bras sans mélange
 Nuit du gibet, nuit pour mes orgueilleux

III

O nuit de mes larmes sur ses pas perdus
 Nuit de son regard absent, O nuit de bague
 Nuit à jamais inconsolée de son cœur
 Nuit des gestes absurdes, et des mots fantômes
 Nuit d'ardoise, nuit sans clémence, nuit tombée

Figure 16a

IV

O nuit des murs au se peint le cri noir
 O nuit de ma douleur sans escorte ni chaleur
 O nuit du froid qui m'envahit de ses éclairs
 O nuit sans beauté, nuit sous vocations
 Le talon de la mort a marqué mon visage

O nuit malade de toutes les lésions
 Nuit rosée, nuit mal-aimée, nuit sous défenses

V

O nuit atroce, nuit de l'attente sans jour
 S'il se pouvait une lumière ~~passée~~ (oubliée) dans l'écrin
 S'il se pouvait encore entendre sa voix
 Qui naît aux sources de l'Eden pleura
 S'il se pouvait encore rejoindre ses mains
 Sa douceur ^{de vie} du monde et le miel de la terre
 S'il se pouvait encore retrouver avec elle
 Le jardin ^{de l'âme} des tendresses réalisées ^{et bannies}
 Le jardin des floraisons de mugnets dans ses cheveux
 Le ciel qui devenait bleu comme sa robe
 O nuit atroce, nuit de l'attente sans jour dernière

VI

Je me souviens de l'année dernière l'an passé
 Et de puis que mon amour a sombré
 Dans les chaleurs de septembre finissant
 Depuis que l'hiver a tiré son manteau par dessus mes peines
 D'aller de son retour (jusqu'à la fin du monde)
 Les peines ont marqué les semailles

de qu'on à (de) qui
 ne dit pas, le 17 février, dans
 la nuit qui se finit (peut-être)

Figure 16b

La nuit anaphorique vient quant à elle matérialiser la distance désormais infranchissable qui sépare la femme aimée de l'amant. Intermédiaire entre elle (un corps) et lui (un cœur), la nuit sert d'écran à la miroitante projection de la douleur du poète. Les adjectifs qualificatifs ou groupes nominaux dont elle est affublée se rapportent sans difficulté au poète souffrant. L'espace-temps nocturne emprisonne : « *nuit de baigne* » (str. III), « *nuit des murs ou [sic] se peint le cri noir* » (str. IV) et « *nuit sans issu [sic] de retour* » (str. II), donc sans possibilité de retour ni sortie de secours. En une myriade de tortures et catastrophes plus dramatiques et masochistes les unes que les autres, l'espace-temps nocturne supplicie : « *naufrage* » (str. I), « *lèpre* » (str. V), « *gibet levé* » (str. II), incendie, guerre ou émeute (« *nuit du tocsin* » – str. I). Ces tourments physiques infligés à la nuit sont complétés par une série de tortures psychiques. La nuit pâtit de solitude (« *abandonnée* » – str. II) et de mal à l'âme (« *inconsolée* » – str. III). En fixant sa douleur sur un troisième terme, en l'occurrence la nuit, Miron l'extériorise et la met à distance. Du même coup, celle-ci apparaît comme un élément du destin venu le troubler dans la quiétude de son amour.

Particulièrement forte le 17 février 1953, la douleur du sujet en deuil favorise le surgissement fantomatique des femmes aimées. Chez Miron, ces spectres féminins se définissent davantage comme des présences réconfortantes que comme des mânes menaçantes pour un poète en venant « à se laisser *habiter* en son dedans, c'est-à-dire *hanter* par un hôte étranger ¹⁴ ». De cet hôte, il ne veut point se départir, même si l'épreuve de réalité lui dicte d'apposer le sceau « elle n'est plus » sur tout souvenir le liant à l'aimée. Si l'amoureuse revient en hallucination, elle file néanmoins entre les doigts du poète. Une « Lettre à l'inconnue », datée de 1952, met en place cette ambiguïté entre souvenir et désir. La distance entre les amants ne se matérialise plus par l'espace-temps nocturne, mais par la présence différée impliquée par la correspondance ¹⁵. À « l'inconnue », le poète se raconte :

Soudain je fus seul au terminus des solitudes
 Seul et dépossédé mes secrets mes pouvoirs
 Me quittant comme on glisse dans la mer
 [...]
 Me croiras-tu mon amour si je te rencontre. ¹⁶

¹⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », p. 22-23.

¹⁵ Sur cette question, voir Marilou Saint-Marie, *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*, op. cit. Selon l'auteure, la correspondance mironienne serait à lire comme le lieu du vertige de la parole, d'une présence à l'autre minée par l'absence, la fragmentation et le silence.

¹⁶ G. Miron, « Lettre à l'inconnue », FGM, BNQ, 410/001/044.

La subordonnée circonstancielle de condition « si je te rencontre », devenue « si jamais je te rencontre fille » (v. 94) dans « La marche à l'amour », pourrait se lire de deux façons. Le poète souhaite *re-connaître* la femme aimée, il veut la rencontrer de nouveau. Le même poème comporte d'ailleurs le vers : « je t'écris mon amour pour que tout recommence ¹⁷ ». Les mots « si je te rencontre » peuvent également inviter à une quête inlassable de la femme idéale. Le poète la *reconnaîtra*, c'est-à-dire qu'il identifiera cette femme comme la bonne candidate à l'amour. La « Lettre à l'inconnue » ne tranche pas sur la possibilité d'avenir avec une femme déjà rencontrée ou jamais entrevue. Fantomatique, la présence reste pure évanescence, à la limite de l'absence. « *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. [...] Ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir ¹⁸... mais de la foi ?

La femme spectrale des brouillons de « La marche à l'amour » existe et n'existe pas ; en fait, sur plus d'un point, elle a partie liée avec le royaume des morts. Dans le même ordre d'idées, la femme de la version définitive du poème sera désignée comme « *morte / dans le froid des plus lointaines flammes* » (v. 155-156). Pour sa part, la strophe VIII de *La batèche* (1953-1954) décrit Isabelle en ces termes :

Je pense à toi ~~ma~~ / *comme à une* / Belle Ancienne
~~mon domaine Souvenir~~ / *comme du Domaine Souvenir* // *de la Cendre* // ¹⁹

À travers plusieurs ratures, le poète crée une précieuse nomination digne des nobles dames : Isa, la Belle Ancienne du Domaine de la Cendre. À défaut de constituer une richissime propriété en campagne, le Domaine de la Cendre recèle plusieurs connotations. La Belle Ancienne aurait peut-être brûlé de passion pour son amant, mais serait à présent éteinte et refroidie. Elle détruirait aussi son amant par le feu, le réduisant en cendres. En vérité, Ise s'éloigne et Miron espère sans doute que leur amour, digne phénix, renaîtra de ses cendres. En attendant, feu cette femme aimée ne se résume plus pour lui qu'à un tas de cendres. Une version plus tardive de « La marche à l'amour » (fin des années 1950) proposera un autre rapprochement entre la femme aimée et l'univers des morts : « mon amour ma vie la fondante des yeux / au loin le bruit de ta beauté

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁹ G. Miron, « VII », FGM, BNQ, 410/001/069 (voir figure 12).

réveille les momies²⁰». Sans être elle-même embaumée, la femme adulée par le poète, le synesthésique « bruit de [s]a beauté », ranime les morts-vivants de la civilisation égyptienne (« réveille les momies ») ou réveille encore Miron lui-même, momifié dès la rupture avec Isabelle, ici rappelé à la vie par un nouvel amour.

Morte et vivante, présente et absente, la femme aimée hante littéralement le sujet du poème. Miron apostrophe quand même une nouvelle amoureuse, « Celle qui viendra », dans un poème dédié vers 1957 à Camille, « qui m'a appris / à aimer, à me reconnaître²¹ », l'ensemble de la dédicace étant caviardée. Mais le poète renvoie fatalement à celle qui l'habite à l'intérieur : « Je ne sais pas ton nom ni même si tu existes / j'aimerais que tu aies quelques reflets d'aube / dans les cheveux, pour le souvenir qui me hante.²² » La demande expresse des « reflets d'aube / dans les cheveux » rappelle invariablement la première des aimées, Ise la Blonde. Le poète avoue sans vergogne sa fixation sur ces cheveux d'or devant s'accorder sur mesure à un désir irrigué de passé. Pour épuiser ce souvenir, le poète sollicite la patience de Camille : « je voudrais que tu aies patience avec mes années / de décombres²³ », le passé se faisant à la fois passerelle et obstacle. Les brouillons de « La marche » témoignent d'une certaine progression du deuil. Dans *La batèche* (1953-1954), Miron décrit des « bouquets de sourires », qui prennent la forme de cadeaux : « tes mille *bouquets de sourires* encore *me hantent*²⁴ ». À peu de changements près, ce vers parvient à la version définitive du poème « Jeune fille », cette fois sous la forme plus harcelante et piquante d'« essais de sourires » : « tes mille *essais de sourires* encore *m'escortent* » (*Hr*, 57). De la hantise à l'escorte, un grand pas a été franchi. Les doux sourires de la jeune fille ne survivent plus au-dedans du sujet du poème ; farouches, ils accompagnent désormais sa marche, à côté de lui, au-dehors de lui.

Si le temps guérit les blessures de la perte, les successeurs de Freud précisent que le deuil se déploie dans un temps mort, « qui est à la fois celui de l'oubli et du souvenir²⁵ ». Le désir – revoir le visage perdu ! – fait remonter un souvenir particulier, un instant de l'infinité de moments qui constitue la relation avec cette personne. Daniel Widlöcher explique en quelle occasion prennent fin pareilles réminiscences : « l'oubli qui résulte du deuil (*fini*) n'est donc pas oubli du passé, mais, au contraire, oubli d'un

²⁰ G. Miron, « I / *La marche à l'amour s'ébruite en un voilier* », FGM, BNQ, 410/001/068.

²¹ G. Miron, « Celle qui viendra », FGM, BNQ, 410/003/003.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ G. Miron, « VII », *loc. cit.* (voir figure 12).

²⁵ N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus, « Avant-propos », dans N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus (dir.), *op. cit.*, p. 11.

"toujours présent" : c'est paradoxalement la substitution d'un vrai passé à ce présent de la répétition qui marque l'achèvement du travail de deuil.²⁶ Par exemple, le poète de *L'homme rapaillé* doit revisiter la panoplie d'instant le liant à Ise pour se résoudre à accepter sa disparition. Le deuil fini, ce doit être le constat banal de cette distance qui se creuse avec le temps – sans doute avec des sursauts de surprise à voir l'oubli gagner du terrain. Une action en cours avec autrui sera donc passée au statut de souvenir d'une action avec un être perdu. Miron, nommant toujours Isa « ma belle ancienne mon domaine futur²⁷ » dans les années 1950, n'a pas encore effectué tel départage entre l'ancien et le futur, temporalités qui devraient être irréversiblement scindées par l'arrêt du présent : « Isabelle est partie ». Longtemps, les « souvenirs, maison lente » (*Hr*, 50) continuent d'accueillir le poète de « La marche à l'amour ». Celui-ci finit par les revoir à l'aune des présentes considérations, leur permettant de glisser hors de toute temporalité : « [ces souvenirs] seront toujours au fond de mon cœur / et ils traverseront les siècles » (v. 172-173).

Encadrer la mémoire des temps heureux avec Isabelle, prémunir cette vie rêvée contre toute entaille du réel, faire de ces moments d'« incorruptibles souvenirs » (voilà le titre d'un brouillon de *La batèche*). Le poète se rebelle contre la perte de l'être cher et en momifie le souvenir, toujours plus beau que la vie réelle, non en raison de la qualité de l'être et de ses sentiments, mais de son abstraction : libéré des contingences de la vraie vie, l'autre devient ange et la relation, absolue. Aux yeux du poète, la reviviscence psychique de l'utopique femme aimée constitue, de manière métaphorique, le sang de l'absence, soit la source de vie du fantôme. Pour voir se tresser une telle métaphore, il faut retourner lire *La batèche* (1953-1954), étroitement liée aux *Paroles du Très-Souvenir* :

Ton souvenir ne tarit pas aux veines de l'absence
 Le cœur gong est un fou par le corps désert
 Ton souvenir est un soir plein d'escarbilles roues
 Il y a mon corps radium qui sue la souffrance d'âme
 Ton souvenir teint ma pensée comme on est taché de sang.²⁸

« Ton souvenir ne tarit pas aux veines de l'absence » : le spectre d'Isabelle irrigue et vivifie la béance de l'absence. « Ton souvenir teint ma pensée comme on est taché de sang » : toujours comparé au sang, le souvenir souille et culpabilise celui qui le laisse croître en lui. La pensée du poète, charriant le souvenir sanguin, est la scène d'une

²⁶ Daniel Widlöcher, « Deuil fini et deuil sans fin. À propos des effets de l'interprétation », dans *ibid.*, p. 156-157.

²⁷ G. Miron, « *Tu es belle ô mon amour-amour* », FGM, BNQ, 410/002/005.

²⁸ G. Miron, « À l'incorruptible / Souvenir », *loc. cit.*

véritable boucherie – le sang de l'absence d'Isabelle gicle de toutes parts. Est ici reconduite l'ambiguïté entre la vie du souvenir, l'afflux de sang, et le tombeau, la perte de sang, qu'est simultanément la mémoire.

Présence de l'absence, le souvenir ne doit pas glisser entre les doigts du poète, qui s'empresse de le ressaisir. Par un remarquable énullage²⁹, il s'approprie ainsi la mémoire de l'aimée. Dans un brouillon de 1954 environ, Miron écrit « Je TE souviens³⁰ », alors que la formule attendue se résumerait à « Je me souviens de toi ». Miron fusionne les pronoms personnels « me » et « te » en un seul « TE » capitalisé. « Je » se souvient donc *de toi*, de ton être, tout comme il se souvient *pour toi*, à ta place. Il s'approprie totalement la mémoire féminine, de l'extérieur, le souvenir de la présence physique d'Isa, et de l'intérieur, l'entière des souvenirs composant la mémoire d'Isabelle. Enfin, le bonheur amoureux s'érige en absolu par une appellation répétée jusqu'ici sans être questionnée : le « Très-Souvenir ». Le poète affectionne cet emploi fautif de l'adverbe « très », créant entre autres, dans les brouillons de « La marche », un « ~~très~~ et cet espace où nous serons tous deux pris au piège³¹ ». Faut-il comprendre le Très-Souvenir à partir des appellations royale du Roi Très Chrétien ou divine du Très-Haut ? Cet adverbe d'intensité marque le superlatif d'un nom commun, le souvenir, personnifié par l'emploi de la majuscule. Étymologiquement, l'adverbe « très » vient du latin *trans* qui signifie « au-delà de ». Miron fait du souvenir un idéal qu'il enjoint à dépasser peut-être afin de retrouver, tangible, la présence de l'absente.

Peu à peu, le poète accepte le compromis du travail de deuil et revisite les souvenirs le liant à la femme perdue. Déjà évoquée dans le poème « *Dernière image* » (cf. *supra*, p. 89), la scène mythique de sa séparation d'avec Ise est mise en texte à maintes reprises entre 1952 et 1953. De fois en fois, le souvenir se détache de sa possibilité d'actualisation dans un avenir rapproché. Le poète récupère l'événement malheureux l'éloignant d'Isa pour en faire une scène versifiée d'une grande intensité dramatique. En prose d'abord dans le roman-journal *La bataille de soi* (1952-1953), l'épisode, réduit à sa plus simple expression, prend peu de relief : « Mais j'y pense, tu n'es plus là. Il pleuvait, et tu es

²⁹ « *Énullage*, cette façon rhétoriquement codée d'utiliser à la place de la forme attendue une autre forme qui en prend exceptionnellement la valeur », en d'autres termes la dénormalisation d'une forme syntaxique par recours à une autre qui l'indexe » (Pierre Léon, cité par Michel Van Schendel, « La lutte avec (la) langue », dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Z. Shek (dir.), *Miron ou la marche à l'amour* [Actes du colloque de Toronto, 6-8 novembre 1998], Montréal, l'Hexagone, 2002, p. 40).

³⁰ G. Miron, « *Tu es belle ô mon amour-amour* », *loc. cit.* Je renvoie ici à la première des deux versions citées ; elle comporte la variante de lecture « *ficelé des passions* ».

³¹ G. Miron, « *Chronique* », *loc. cit.*

partie. [...] Ils ont mis un bras de mer entre nous ³²». Si la distance entre les amants a été repérée métaphoriquement dans une « *nuit de l'attente sans fond* » et dans la présence différée d'une correspondance, l'éloignement s'inscrit ici dans l'intrusion d'une troisième personne (« ils », indéfinis) qui pose une immensité aquatique entre Ise et Gaston. Invitant à la traversée ou au naufrage, le « bras de mer » affleurera de nouveau dans une bribe de 1952-1953, cette fois en vers :

Et depuis ces jours de nos demeures ensemble
 Ce soir syncope, soir d'embolie, soir caillot
 Ce soir cadavre que je traîne [*sic*] depuis
 Faille dans le Temps comme un éclair
 Pluie, pluie en rideaux partout, en mailles de filets rompus
 Cette pluie qui a fait la mer entre nous. ³³

Le triste souvenir est réinvesti de manière plus métaphorique. Interrompant abruptement la douce continuité de « nos demeures ensemble », le soir de la rupture s'allie, de façon hachée et répétitive, à l'idée de crise cardiaque (« syncope ») ou de blocage sanguin (« embolie », « caillot »). La mort plane en ce « soir cadavre ». Une « Faille dans le Temps » suscite un arrêt sur image, permettant d'accéder à un moment initiatique, voire apocalyptique. L'éclair annonciateur de l'orage déchire le soir. La pluie se met à tomber sur « nous » en une chute d'eau qui devient la matérialisation, cette fois climatologique, de la distance séparant les amants : une pluie « rideaux » qui voile le regard, une pluie « mailles de filets » qui incarcère, une pluie « qui [...] fait la mer », non plus l'amour, entre les deux protagonistes.

L'eau se déchaîne encore une fois dans un dernier avatar de l'échec amoureux. La scène reprend vie dans les *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) :

Et c'est seul que je suis parti sans ton aurevoir [*sic*]
 Comme une vague trop haute
 L'Amour m'a ravi ton visage
 L'Amour a remué la mer comme une tempête
 Et tu es partie dans la pluie de la FIN. ³⁴

L'orage d'une nuit de printemps a gagné en puissance, devenant un gigantesque raz-de-marée, « une vague trop haute » mue par la force de l'Amour. La passion orageuse submerge le visage de l'aimée dans une pluie, celle de la « FIN », qui s'apparente au déluge biblique provoqué par la colère divine. La *Genèse* relate effectivement que « toute chair

³² G. Miron, *La bataille de soi*, loc. cit.

³³ G. Miron, « *Tu es belle ô mon amour mon amour* », FGM, BNQ, 410/002/005.

³⁴ G. Miron, « RE : Paroles du Très Souvenirs [*sic*] », FGM, BNQ, 410/002/012 (voir figure 20).

avait une conduite perverse sur la terre³⁵). L'inondation a emporté la méchanceté de l'homme ; dans le cas de Miron, celle de la femme qui ne veut pas aimer en retour ou celle du poète lui-même en vertu de quoi il n'est pas aimé. Le monde en sort lavé, prêt à recommencer, avec l'aide d'un homme pur, Noé. Miron serait-il ce nouveau sauveur sur son arche, apte à « *arraisonne[r son navire] pour une nouvelle ère de l'amour /jachère de l'amour/*³⁶ » ? Le poète aura transporté son expérience individuelle, contingente – la rupture pluvieuse en 1952 – sur un plan universel, mythique – la traversée de Noé dans la tourmente du déluge. La vraie Isa est reléguée à une histoire passée, véritablement finie.

Jeune fille plus belle que toutes nos légendes

Pleurez-la, gardez-la en souvenir : la beauté de la femme spectrale excédera vos larmes ; le vers éponyme du poème « Plus belle que les larmes » se traduirait par cet énoncé. Fabulez-la, louangez-la : la lumière de la femme rêvée dépassera l'éloquence de vos paroles. Voilà, en substance, une manière d'entendre le premier vers du poème « Jeune fille ». Le parallélisme de la structure syntaxique des deux vers laisse voir la proximité entre les jeunes filles « plus belles que [les] légendes » ou « que les larmes » ; au fond, la femme rêvée et la femme spectrale de Miron renvoient au diptyque d'un même être aimé. Qu'en est-il exactement de cette femme rêvée ? La genèse de « La marche à l'amour » ne montre pas une simple avancée de plusieurs femmes réelles à une seule femme – la Femme – idéalisée. Sur ce chapitre, l'avant-texte du poème s'étend plutôt en complexité. Le palimpseste devra être convoqué afin d'expliquer le phénomène en présence : dès 1952, Miron inscrit une femme à la fois réelle et rêvée, par-dessus laquelle il crée une autre femme rêvée et réelle, et ainsi de suite, jusqu'à l'obtention d'un bouquet de femmes dont les nuances s'additionnent pour produire l'image kaléidoscopique d'une Femme, réelle(s) et rêvée(s). Toujours afin de contourner la perte du visage perdu, le poète poursuit psychiquement l'existence de la fiancée en allée sur les modes nostalgique et onirique. Dès *La bataille de soi*, le roman avorté de 1952-1953, le principal protagoniste, Jacques Cadou, voit Isabelle la nuit, dans ses rêves :

À force de penser à elle, Cadou éprouve à son sujet le sentiment aigü [*sic*] de l'irremplaçable. Il a rêvé très lucidement à elle la nuit passée. Elle était à une fenêtre et lui dans la rue. Elle lui envoyait la

³⁵ *Genèse* 6:12 ; *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ G. Miron, « *J'attiserai sur toi un vent de puits* », FGM, BNQ, 410/001/069.

main, heureuse et souriante. Puis, soudain, il y eut un écran de vide et aussitôt elle reparut, triste et les yeux baissés...³⁷

L'Isse imaginée revêt des reflets chatoyants, « heureu[x] et souriant[s] », et des facettes glauques, « triste[s] et les yeux baissés ». Le statut imaginaire de la femme ne lui concède pas, par avance, une uniformité de représentation, dans une pure magnificence de la beauté. La section « Jeune fille plus belle que toutes nos légendes » montrera plutôt que le portrait de la femme rêvée est tressé d'ambiguïtés.

« C'est en effet d'un usage particulier du souvenir qu'il est question dans la nostalgie.³⁸ » Dans le but de nier la perception du manque, le souvenir est fétichisé et l'éclat de l'objet, surinvesti. Dans cette logique, le poète de *L'homme rapaillé* retient la brillance de sa belle, puis s'efforce essentiellement d'en faire la louange. Sur quoi repose exactement telle brillance ? Le poète considère la femme aimée comme un absolu ; cela se lit encore dans un passage de « La marche à l'amour » extrait des épreuves du *Nouveau Journal* (1962) :

tu es ma chance ouverte et mon encerclement
~~le sixième sens de mes raisons de vivre~~
 et tu es belle de tout l'avenir épargné
/ tu es en filigrane
*à mes travaux/.*³⁹

En alternance, on aura reconnu des vers de la version définitive du poème (« tu es ma chance ouverte et mon encerclement » – v. 76, « tu es belle de tout l'avenir épargné » – v. 80) et des vers qui en seront exclus. Les deux vers raturés véhiculaient plus exclusivement l'absoluité de l'aimée. En effet, la femme « sixième sens de mes raisons de vivre » ne correspond ni au sixième sens du poète (ce qui serait miraculeux), ni à une raison de vivre (ce qui serait considérable), mais à ces deux éléments amalgamés : elle constituerait un occulte don le poussant à vivre. Le second vers raturé – « *Tu es en filigrane / à mes travaux* » – condense aussi l'éclat de l'aimée, surtout si l'on entend le « filigrane » selon son sens premier, un ouvrage fait de fils de métal, d'argent ou d'or, entrelacés et soudés. La femme serait richement liée aux écrits du poète. Elle coïnciderait peut-être aussi avec le filigrane compris comme le dessin imprimé dans la pâte du papier, et qui peut se voir par transparence. Elle serait donc inscrite concrètement dans le matériel utilisé par le poète pour la chanter. Enfin, cette femme est

³⁷ G. Miron, *La bataille de soi*, loc. cit.

³⁸ P. Denis, loc. cit., p. 144.

³⁹ G. Miron, « La marche à l'amour (Extraits) / *Saturday Special* », loc. cit.

à « lire en filigrane » aux travaux de Miron, c'est-à-dire qu'entre les lignes des poèmes d'amour, il faut toujours, implicitement, la deviner.

Sixième sens et filigrane, la femme prend aussi un ancrage corporel radieux dans l'avant-texte de « La marche ». Le poète la détaille de cap en pied dans les « Litanie[s] de mémoire pour l'inventaire de la belle », en faisant d'elle une femme végétale, animale et minérale. À la pure nomination du corps féminin, Miron adjoint une dimension spirituelle par le truchement de la métaphore. Écrits vers 1957, des poèmes à Ange-Aimée Danis proposent deux formulations que Miron conserve longtemps dans « La marche à l'amour » en gestation. Le poète interpelle une femme « au *sourire d'horizon* blanc de pigeons⁴⁰ ». Dans le même esprit, il affirme que « tout à jamais s'élève [s]on *visage panorama*⁴¹ ». Le visage féminin, incluant le sourire, porte en lui toute l'étendue d'un paysage. L'homme s'incruste d'autant plus dans cet environnement que le panorama consiste en un vaste paysage qu'on peut contempler de tous côtés. Pour lui, la femme constitue un horizon, un point à partir duquel l'on voit, mais qui conserve aussi une part de non-vu et d'inaccessible. Se dirigera aussi vers une immatérialité la description de la poitrine de l'aimée, comme le montrent ces tentatives de 1961 environ :

où tes seins auront pris un goût de ~~lumière~~ / *vie rare* /,⁴²

où tes seins auront pris de l'eau d'érable,⁴³

où tes seins sont devenus des envoûtements. (v. 17)

Le premier essai propose une image entrecroisant « goût » et vue (« lumière »). À partir du sens gustatif, Miron glisse sans doute vers un deuxième essai, évoquant cette fois le produit de l'érable à sucre. En une forte métaphore, les seins bombés d'un beau galbe sont affiliés à cet arbre typiquement québécois qui, au printemps, se gorge d'eau. Dans la version définitive, « tes seins sont devenus des envoûtements » : ils charment, fascinent et séduisent, mais en creux, ils ont à voir avec le maléfice et le sortilège : la part du diable. Envoûté, Miron est prisonnier d'une femme qui, d'angélique qu'elle semblait, devient peu à peu sorcière.

Si, par bribes, la brillance féminine se ternit, la femme rêvée par Miron garde dans l'ensemble des contours éclatants que le poète cherchera à encenser. L'éloge en bonne et due forme se concentre surtout dans les dossiers dédiés à Birouté, à l'époque de *La*

⁴⁰ G. Miron, « Ange-Aimée Danis », FGM, BNQ, 410/001/005.

⁴¹ G. Miron, « Ange-Aimé [sic] Danis », *loc. cit.*

⁴² G. Miron, « Extraits de La marche à l'amour », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁴³ G. Miron, « La marche à l'amour », FGM, BNQ, 410/001/068.

batèche, en 1953-1954, et à Thérèse, vers 1955 ; on y retrouve en intitulé les formules « Je te célèbre » ou « Je te salue », qui rappelle la prière « Je vous salue Marie, pleine de grâces », paroles de l'ange Gabriel annonçant à la Vierge la venue de l'enfant Jésus. Comme le cantique (*cf. supra*, p. 34-35), un tel discours s'affilie aux genres voués à la mise en relief publique de la grandeur d'une vertu :

Salut à toi, je te célèbre
 Birouté à la nostalgie de neige matin
 En poudrerie de passé et d'enfance
 Moi, qui sais l'exil de toute chose
 Le passage lointain d'un oiseau connu. ⁴⁴

Birouté émerge au cœur d'une série d'éléments évoquant l'innocence et la pureté – la « neige matin », la « poudrerie » et l'« enfance » –, toujours à rapprocher de l'*Ave*, la parole qui fécondera la Vierge. Le célébrant (« *Moi, qui sais* », « *je te célèbre* ») y tient une place importante, parfois plus importante que celle dévolue à la célébrée. Miron se défie dans l'amour, il est le dieu fécondant dont parle l'*Ave maria* : « *j'invente pour toi la sympathie / la dernière et première page de la création / pour toi je laboure la parole à bonheur* ⁴⁵ ». Le principal nœud ainsi que le point fort de ces louanges reste le rapprochement entre diverses parties du corps féminin et de charmants éléments naturels : « *ton sourire à la vague d'aube / au pas de muguets serrés / ton pas de sources* ⁴⁶ ».

Datée du 30 mars 1955, une de ces versions intitulées « Je te salue ⁴⁷ » introduit une franche nuance dans l'univocité de la louange. Le titre, « Je te salue », constitue un leitmotiv martelé six fois dans le texte. En contrepartie, à peine lisible tant il a été bien effacé, le titre « *la mort enlisée* » aurait été envisagé pour désigner les mêmes vers. Cette expression trouve finalement place dans le corps du poème : « *avant de disparaître de mort enlisé / je dis que tu es mon amour [sic]* ». La coquille au beau milieu du poème donne à réfléchir : l'amour et la mort se conjoignent en un mot-valise, « amour ». « Je te salue Thérèse / par ton amour ravagé / maintenant de mes haines naufragés [sic] » : l'amour se déployant dans l'espace poétique est ici sauvagement contrebalancé et ravagé par les haines secrètes du sujet du poème, car l'amour ravagé rime en effet avec la désignation du « je » naufragé. En fait, Miron donne à lire une louange qui

⁴⁴ G. Miron, « Je te célèbre », FGM, BNQ, 410/001/059.

⁴⁵ G. Miron, « Je te célèbre », FGM, BNQ, 410/001/059. Je fais ici référence à une autre version du même poème, cette version-ci commençant « par les mots dont je suis le berger ».

⁴⁶ G. Miron, « Je te célèbre », *loc. cit.* Je me réfère à la première des deux versions.

⁴⁷ G. Miron, « Je te salue », FGM, BNQ, 410/001/069.

reste comprise dans un englobissement (le bateau sombre, la mort s'enlise dans les sables mouvants), celui du sujet du poème. La proposition inverse s'entendrait aussi bien : l'enlissement du poète se retourne toujours en une force positive canalisée dans l'encensement de la femme rêvée.

Et le tableau s'embrouille. À ce chapitre, l'avant-texte de « La marche » permet deux surprenantes découvertes, déjà pressenties par Jacques Brault en 1965 : la violence – l'image féminine y est frappée d'une brutalité plus nette que dans la version définitive – et l'androgynie – masculines ou féminines, certaines « propriétés » apparemment exclusives sont interverties. Dans « Miron le magnifique », Jacques Brault glosait ainsi la strophe de « La marche à l'amour » qui narre une petite mort (« je suis au centre du monde tel qu'il gronde en moi / avec la rumeur de mon âme dans tous les coins »... , v. 131-132) :

ce passage montre avec quelle violence la femme est prise d'assaut, et vraiment il s'agit d'un meurtre symbolique, d'un viol rituel d'où toute joyeuseté est exclue, abolie toute distance à l'égard de l'autre et de soi. Il ne s'agit ni plus ni moins que de se perdre et de forcer l'autre à se perdre. En somme : de mourir.⁴⁸

Sur le fond seulement, Miron adhère aux propositions de Brault ; dans un brouillon de 1952, il note que « *la distance est naissance*⁴⁹ ». Malgré cela, l'avant-texte de « La marche à l'amour » amenuise davantage, en regard de la version définitive, la distance (vitale) séparant le sujet de celle qu'il aime.

Entre autres, l'impersonnel oxymore de la version définitive, « ah violence de délices et d'aval » (v. 109), était directement dirigé contre la femme dans l'avant-texte : « ah violente de délices⁵⁰ ». Toutefois, cet essai, « ô violente de délices silice⁵¹ », faisait se suivre immédiatement la violence – adjointe au plaisir qui la suivait ou qui en découlait : « délices » – puis la mortification. En effet, le « ilice », qu'il faut certainement lire sous le « silice » du présent vers, se définit comme une « chemise, ceinture de crin ou d'étoffe rude et piquante, portée par pénitence » (*Robert*), dans l'intention de racheter ses péchés ou de se préserver de la tentation. En somme, le sujet du poème agresse le sujet féminin avec lequel il fusionne momentanément ; mais s'il prend un certain plaisir à ces accès destructeurs, il s'en punit tout aussitôt. Tout semble indiquer que chez lui, l'intense fusion amoureuse exige une forte fission temporaire afin de reprendre souffle et vie. Par

⁴⁸ J. Brault, « Miron le magnifique », *loc. cit.*, p. 40.

⁴⁹ G. Miron, « *L'équinoxe de notre amour* », FGM, BNQ, 410/003/006.

⁵⁰ G. Miron, « *I / La marche à l'amour s'ébruite en un voilier* », *loc. cit.*

⁵¹ G. Miron, « La marche d amour [sic] / I », FGM, BNQ, 410/001/068.

ailleurs, le vers « deux mains dans les furies dans les féeries » (v. 138) de la version définitive connote à peine une colère (« furie »), nuancée par l'homophonie, à une voyelle près, avec un univers fantastique (« féerie »). Du coup, les bonnes fées côtoient les furies, trois divinités infernales exerçant sur les fautifs une vengeance divine. Autour de ce vers, les brouillons offraient une réalité plus crue encore : « les deux mains dans la tueries [*sic*] dans la folie comme des / cogneurs ⁵² ». La « féerie » découlerait donc de la « tuerie » et la « furie », de la « folie ». Dans les brouillons, le lecteur assiste à un assassinat en règle ; Brault avait raison, le sujet du poème se perd (« folie ») et force l'autre à se perdre (« tuerie »). Miron note encore, vers 1955 : « je le veux si intensément que je te pulvérise ⁵³ ».

Dans l'avant-texte de « La marche à l'amour », la fusion rêvée entre le « je » et le « tu » est mise d'autant plus sous tension qu'au gré des essais, Miron inverse à volonté pronoms personnels et possessifs masculins et féminins : ce qui est à toi m'appartient, ce qui est à moi t'appartient. Les yeux de l'homme se réverbèrent d'abord dans ceux de la femme. « Les yeux qu'*il* a lui font trop mal à l'âme ⁵⁴ », essaie Miron vers 1958 ; en définitive, le poème « Jeune fille » comportera le vers « les yeux qu'*elle* a lui font trop mal à l'âme » (*Hr*, 57). Ce type d'occurrence survient avec un vers de « La marche », « *moi* qui *ai* des yeux où ciel et mer s'influencent » (v. 11), qui se lisait, au début des années 1960, « *toi* qui *as* des yeux où ciel et mer s'influencent ⁵⁵ ». Le poète s'est approprié une fraction de la femme aimée, forme de possession d'elle qui s'emboîte dans le travail de deuil décrit jusqu'à présent : pour éviter que la femme ne disparaisse complètement, l'endeuillé devient partiellement l'autre. La confusion est maintenue dans deux strophes au dos d'une version des *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) où, enfin, la femme doit avoir voix :

MA FEMME PARLE

Je viens, mon amour, je viens
 Tu le sais j'ai des yeux de passeur
 J'ai le cou de tes bras
 Ma chaleur est au bout du vent pour toi

Je viens, mon amour, je viens
 Les hâleurs de *ta* / *ma*/ chair dévorent *ma* / *ta*/ poitrine
 Ta bouche perpétue ma naissance
 Je deviens cette terre que tu aimes. ⁵⁶

⁵² G. Miron, « *le monde entier sera changé en toi et moi* », FGM, BNQ, 410/001/068.

⁵³ G. Miron, « *L'Amour est notre chance étroite* », *loc. cit.*

⁵⁴ G. Miron, « *Je suis usé jusqu'au canevas de l'être* », FGM, BNQ, 410/001/069.

⁵⁵ G. Miron, « *Extraits de La marche à l'amour* », *loc. cit.*

⁵⁶ G. Miron, « *Le poème lourd* », *loc. cit.*, verso.

Les ratures de la seconde strophe du poème laissent voir que, indifféremment, ta chair est mienne et ma poitrine, tienne. En revanche, si c'est l'homme et non la femme « qui parle », ce dernier reste aussi androgyne que la femme aux « yeux de passeur » ; le devenir tellurique dont il se réclame (« Je deviens cette terre que tu aimes ») appartient – *topos* par excellence – à l'essence féminine traditionnellement définie. En définitive, « ma femme [ne] parle [plus] » : le même passage est intégré, en courtespointes, à un plus long poème, « Pour aller vers toi ⁵⁷ », entièrement pris en charge par un « je », sans nul doute, masculin.

Mater dolorosa ou « blanche amour »

Les deux tangentes repérées jusqu'ici – la femme rêvée et la femme spectrale – se lisent, évidemment, dans les dossiers génétiques en amont et en aval de l'avant-texte de « La marche ». En parcourant maintenant les *Paroles du Très-Souvenir* (1952-1953) et *Rose-Marie* (1960-1962), je soulignerai les inflexions dans la mise en place du portrait poétique féminin, avec la distance temporelle et la maturité impliquées par le passage d'une décennie. Des *Paroles du Très-Souvenir* (voir figures 17, 18, 19 et 20), dédiées à Isabelle, peut-on offrir un récit filé ? Les quatre pages aujourd'hui connues formant ces *Paroles* sont composées dans une kyrielle de tonalités qu'il reste difficile d'unifier. À titre conjectural, on peut avancer que chaque page représente une unité en soi, sans ordre prédéterminé ; les derniers vers produisent un effet de clôture, particulièrement marqué dans les cas suivants : « O mes paroles du Très Souvenir » (fig. 17), « Et tu es partie dans la pluie de la FIN » (fig. 20). Sans doute fruit d'un long travail de réécriture, chaque bribe délimitée par des pointillés se propose ensuite comme une autre forme d'unité. Les *Paroles du Très-Souvenir* comptent, au total, seize de ces bribes, parfois liées entre elles par un simple mot. Par exemple, le poème reproduit en figure 18 recèle quatre de ces transitions. « Oui, tu es *belle* » est lié au « ma *belle* ISA de bel amour » de la bribe suivante, qui effectue une transition vers le « Mon amour je te parle » de l'autre bribe, dont « la nuit renversée » (« nous tombons dans *la nuit renversée* ») fait écho à « l'aube » ensuite évoquée (« je lave la nuit sur les pavés de *l'aube* »), finalement reprise dans la dernière bribe par le vers « Matin ». À force de volonté, l'ensemble peut être lié par certains mots-clés, mais fondamentalement, ce sont *des* paroles – non une seule – d'horizons multiples.

Les fragments aux accents vieillots des *Paroles du Très-Souvenir* présentent une femme

⁵⁷ G. Miron, « Pour aller vers toi », FGM, BNQ, 410/002/033.

RE: PAROLES DU TRÈS SOUVENIR

Aujourd'hui je suis un voyou
De la Main au Marché Bonsecours

C'est la faute à l'Amour
ISE aux yeux de bœufers
L'amour était mon seul passeport
Ton cœur mon seul règne
L'amour mon appartenance à ce monde
ISE aux larmes d'adieu
C'est la faute au Rendez-Vous
Nous étions vœus d'avance
Nos jeux et nos musiques
Nos neiges
N'ont eu qu'un peu de printemps
Qu'un peu de l'été
Un seul feu de toute la Moisson

.....

Malgré le siège des interdits
C'est un peu de mon cœur qui revient en fraudeur
à visage jadis dérobé à ma Passion
Mais des fleuves ont éteint mes brasiers
Et maintenant mon corps s'achemine sans haine
où passa ton départ d'érosion

Après tant de convalescences
Debout sur le sol de mes années charbonneuses
C'est toujours la même rumeur perçue

Et le jeu incessant et la chassée jamais guérie
Des feu-croisés de toi et moi

Mais à jamais le retour est un lieu dénoué
Tui tu n'es plus là, toi tu n'es pas arrivée, toi
tu n'arriveras plus

Et c'est moi

Comme un fou de grandes douleurs dans la tête
Moi sur tous les seuils rencontrés
Moi qui dis moi pour te retrouver
Le cœur comme un glaçon
À jamais privé de tes chaleurs aveugles

.....

Nous vivrons, ISA, nous vivrons
Comme deux ombres indissolubles au pays des légendes
Rien ne peut nous séparer que nos destins charnels
Rien ne pourra plus nous arriver
ISA de mes mots tirés de mon naufrage
Nous vivrons, ISA, nous vivrons
Tant que durera la mémoire des hommes de poésie dans
le monde
O mes paroles du Très Souvenir

.....

RE: PARCLES DU TRÈS SOUVENIR

Oui, tu es belle à mon amour comme une toison de mugnets
 Là lointains et secrets
 Tu es belle à mon amour comme la plénitude des Cantons
 Dans ton corps comme les vergers en fleurs
 Comme la troupe indomptée du St-Paul ou du Shefford en de
 l'Orford
 Comme la nudité de l'automne dans les plaines *verrouille*

Mais aussi tu es belle des mille feux de ma ville dans tes
 cheveux

Tu es belle des plaines de tes yeux dans l'adieu
 Tes yeux ces beaux néons suspendus dans ma ville

Et l'homme est libre s'il te regarde

.....

Ma belle là de bel amour
 Je te chante le souvenir
 Les sept jours de tous les autres
 Les souvenirs de l'avenir
 Et l'avenir de la mémoire
 Et mon seul jour sur la terre
 O Ma Notre-Dame des Sept Douleurs

.....

Mon amour je te parle, mon amour *lance*
 comme un bateau qu'on lance à son histoire
 je te parle, entends-moi, je te parle
 à grande foule de s'atteindre
 de toute ma vie sifflant dans la tienne
 ma vie garée, poussée, liée, verrouillée à la tienne
 il le faut, mon amour, aime-moi
 du moins de l'autre côté des murs
 Le jour n'a plus le temps d'attendre
 Le temps garé se soule sous nos pieds
 Nous tombons dans la nuit renversés

.....

à notre amour de mon amour de ton amour
 je lave la nuit sur les pavés de l'aube
 à monde de la poignée de porte, matin
 soleil plongeant

.....

Matin
 La poésie elle est le mal de vivre
 D'un bout à l'autre de la vie
 Le mal d'amour le mal d'Isa
 à hommes qui martèlent la terre de vos pas
 la terre comme un tambour malheureux qui résonne
 la poésie elle est le mal d'ailleurs
 Comme le mal d'amour est le mal d'ici

.....

Figure 18

RE, PARLES DU TRÈS SOUVENIR

Voici ma mie, ma mie ma fille envie de vivre
Elle s'avance comme un jour tiède dans mes bras

....

O maisons dans la Ville
Fris dans la moelle du monde des douleurs
La douleur est ici le sens le seul de vivre
La beauté désespérante de ne pas se rendre
Malgré la pose de nos mains de chaux captives

Je souffre de tout mon poids de chair
Tu me soulais, ma cohérence
Je souffre de tout l'écartèlement de mon âme et
corps
À la façon de ton absence et du monde

Dans cet infini où sombre mon vertige
Ma tête est moins que cent fois moins la tête
d'une épingle
Et c'est en elle

peurtant

que dans la terre

....

Et je te prends
Je fais corps
avec toi, avec le matin
qui lève comme une vague de blé
Et j'applique mes lèvres
à la matrice de ton silence
Amour Amour

Et je te porte
à bout de bras
dans l'égoûttement des minutes
tout le jour de mes yeux

.....

Je t'appelle mon amour
comme je suis Gaston Miron
et pas un autre et puisque chaque chose
n'existe que par son nom

Pétri de ton ombre indélébile
sur les routes désempardées de nous-deux
je te cherche je me cours après
toi seule me rendait à ma réalité
J'ai soif de ta terre fertile
Comme après l'orage
La chair vive des racines
Mais la cage de l'espace
résonnent de tes pas amantines de plains

.....

Figure 19

RE; PAROLES DU TRES SOUVENIRS

.....

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et que jamais ne rejoint le soleil
 Le regard est le seul pas qui traverse leur vie
 En eux le soleil descend et gèle comme dans la
 soif du gravier

Mais et blêmes ils s'étendent comme déjà dans leur mort
 On ne les entend qu'au printemps de chaque année
 quand ils se souviennent d'un amour jadis en fleurs
 quand ils respirent comme une nuit de gouffres
 et qu'ils échappent des soupirs qui brûlent en longs
 peupliers d'oubli

Mais les vents pleurés de la saison leur donne dans leur
 solitude
 Un visage amoureux

.....

Ecoute, ISE, j'ai un cœur de chute
 Je passe les poings durs au vent
 L'éclair dent dans ma chair
 J'ai la prunelle exorcisée de bête battue
 Il y a un chant mort d'oiseau dans mon sang de fleur
 Mille souteaux suits s'élancent dans ma tempe

Mais toi, ISE, T'avais la tête d'abîme douce
 La nuit de saule dans tes cheveux
 Tu avais le corps humide d'une rivière qui se lève
 Et quand j'entraîs dans tes bras
 Comme à un port de liberté
 Mes brânes s'évaperaient
 Aux murailles de tes soleils secrets

.....

J'attendais dans le port d'enfer
 Jusqu'à la barre d'aube
 Devant toi comme l'unique coup de dé
 Tendu, réduit à la chance de tes yeux
 Qui nouillait ton âme dans le buisson de ta douleur
 Je me dressais parfois, saignant,
 Reculant les échéances
 Une fois je sentis tes doigts se crispés à mes vêtements
 comme moi harassés

.....

Et c'est seul que je suis parti sans ton aurovoir
 Comme une vague trop haute
 L'Amour m'a ravi ton visage
 L'Amour a remué la mer comme une tempête
 Et tu es partie dans la pluie de la FIN

.....

toute proche de celle des *Influences*⁵⁸, cette première section de *L'homme rapaillé* composée, comme les *Paroles*, au début des années 1950. Le corps de la femme y est représenté de manière idyllique, alliant les contraires, et l'amour, tel un jeu du hasard. Si le visage d'Isabelle manque, ses yeux font retour dans la mémoire du poème. Alternativement, ils renvoient une intense lumière (« tes yeux ces beaux néons suspendus dans ma ville » – fig. 18, « ISE aux yeux de bûchers » – fig. 17, bûcher sur lequel il serait peut-être possible d'expier l'amour) ou reflètent une âpre souffrance (« ISE aux larmes d'adieu » – fig. 17, « plaies de tes yeux dans l'adieu » – fig. 18). Dans le premier cas, Isabelle est présente ; le soleil de ses yeux a de quoi aveugler. Dans le second cas, Isabelle s'en va (« adieu ») ; une éclipse couvre le soleil de ses yeux, comme si elle était devenue aveugle. Présente et absente, la femme demeure à la fois proche et lointaine. Cette thématique de la distance et de la proximité de l'aimée, prégnante dans « La marche à l'amour », opère dès les *Paroles du Très-Souvenir*. Le vers « ISA lointaine et secrète » (fig. 18) amène de façon directe – le même constat se fait plus métaphorique dans « La marche » – l'idée que la femme est aussi difficile à saisir que le secret qu'elle porte. Plus loin, une vision fugace d'Isa la fait surgir tout contre le poète : « une fois je sentis tes doigts se crispér [*sic*] à mes vêtements » (fig. 20). Frisson agonique ou amoureux, la brève étreinte se disloque aussitôt et la distance s'impose de nouveau entre l'homme et la fugitive.

Le portrait d'Isabelle conjoint d'autres éléments antithétiques à prime abord. Son corps allie la renaissance printanière (« tu es belle ô mon amour comme une toison de mugets », fig. 18) et la sécheresse de l'arrière-saison (« comme la nudité de l'automne dans les plaines », fig. 18), le relief montagneux (« comme la croupe indomptée du St-Paul », fig. 18) et la lisse surface de la plaine (« comme la nudité de l'automne dans les plaines ») ainsi que les réalités éloignées de la ruralité (le muguet, la plaine, etc.) et de l'urbanité (« mais aussi tu es belle des mille feux de ma ville dans tes cheveux », fig. 18). Enfin, en des rôles moins antithétiques que complémentaires, l'Isabelle de Miron, amante ardemment désirée, se voit transformée en une figure de fertilité et de maternité, qui se verra nettement estompée dans la version définitive du poème. Deux *topoi* sont relayés par les *Paroles* : la femme telle une terre nourricière (« j'ai soif de ta terre fertile », fig. 19) et la femme telle une rade protectrice :

Et quand j'entrais dans tes bras
Comme à un port de liberté

⁵⁸ À ce sujet, voir Pierre Popovic, « Gaston Miron, *Deux Sangs* (1953) : la réconciliation », *loc. cit.*, et plus particulièrement les sections « Le retour de la geste » et « Amour fixe et poème libre », p. 348-362.

Mes brûmes [*sic*] s'évaporaient
Aux murailles de tes soleils secrets

J'attendais dans le port d'enfer,
(fig. 20)

vers dans lesquels s'esquisse déjà l'appel « ouvre-moi tes bras que j'entre au port » (v. 82) lancé dans « La marche à l'amour ». En attendant l'union éventuelle, le poète trace son autoportrait tel celui d'un damné croupissant « dans le port d'enfer ». À l'opposé, la comparaison entre Isabelle et « ma Notre-Dame des Sept Douleurs » (fig. 18) amène plutôt le poète à faire pendant au fils de la Vierge, le Christ :

Ma belle ISA de bel amour
Je te chante le Souvenir
Les sept jours de tous les autres
Les souvenirs de l'Avenir
Et l'avenir de la Mémoire
Et mon seul jour sur la terre
O Ma Notre-Dame des Sept Douleurs.

Les sept douleurs affligeant la *mater dolorosa* sont généralement représentées par sept glaives plantés dans son corps. La plus grande souffrance de cette « Notre-Dame » a consisté à voir son fils Jésus mourir en croix ; Miron se représente en ce nouveau Christ, affligé des tourments de la Passion. « Ma belle ISA de bel amour » devient du même coup la mère affligée – pourtant, c'est elle qui fait souffrir – et la croix du supplice – Miron est crucifié sur Isa.

Les accents surannés qui émanent des *Paroles du Très-Souvenir* proviennent sans doute, en bonne partie, des fréquents emprunts à un fervent catholicisme aujourd'hui désuet. Outre l'évocation d'une « Notre-Dame des Sept Douleurs », le poète semble constamment frappé par la souffrance et la culpabilité : « Malgré le siège des interdits / C'est un peu de mon cœur qui revient en fraudeur / ô visage jadis dérobé à ma Passion » (fig. 17). En entrevue avec Michel Roy en 1964, Miron explique :

En 1958, j'ai essayé d'évacuer la notion religieuse de la souffrance. Jusqu'ici, on avait considéré la souffrance, du moins dans tout ce qu'on nous a enseigné, comme rédemptrice, comme un facteur qui nous fait gagner le ciel, remet nos péchés et nous épargne vingt ans de purgatoire.⁵⁹

Ayant grandi dans l'idée d'une souffrance salvatrice, le poète des *Paroles du Très-Souvenir* se complait dans la boue de son drame qu'il grandit à coup d'hyperboles (« comme un fou de grandes douleurs dans la tête / [...] / moi qui dit [*sic*] moi pour te retrouver »,

⁵⁹ G. Miron et M. Roy, *op. cit.*

fig. 17). Cette dramatisation dans laquelle le sujet s'engonce apparaît pompeuse à côté du ludisme d'un amour personnifié (« C'est la faute à l'Amour », fig. 17) qui mène à sa guise, au gré du vent, le sort des amants. « C'est la faute au Rendez-Vous / Nous étions vécus d'avance » (fig. 17), voire vaincus d'avance ; le poète n'est pas responsable de son malheur car une troisième instance, assimilable au hasard, s'interpose entre lui et l'aimée, décidant de leur destinée. L'Amour se réduit à un « jeu incessant et la chassée / des feux-croisés de toi et moi » (fig. 17), « chassée » qui est comparée, dans une permutation croisée, à un éternel chassé-croisé amoureux, figure de danse où le cavalier et sa danseuse passent successivement l'un devant l'autre. Dans un bel agencement des figures, Miron passe devant Isa, il la conduit et la domine, Isa passe devant Miron, elle le dirige et le contrôle. Quand la musique prend fin, les couples, réunis par le hasard, se désassemblent.

Dix ans plus tard, que reste-t-il de la femme au corps rêvé apparentée à une *mater dolorosa* ? Celle-ci, descendue de son piédestal, est redevenue une humaine faillible (le poète raconte même qu'elle l'a trompé) ; encore marqué par le deuil amoureux, le dossier *Rose-Marie* (1960-1962) présente une femme plus proche des « Poème[s] de séparation » et du cycle de *L'amour et le militant*. La seule désignation de cette femme comme une « blanche amour », polarité froide et hivernale (déjà décelable dans la version définitive de « La marche » : « ô fou feu froid de la neige / beau sexe léger ô ma neige », v. 152-153), la place en connexion avec le non-amour polaire d'« Une fin comme une autre (ou une mort en poésie) » : « mon amour, est-ce moi plus loin que toute la neige / enlisé dans la faim, givré, yeux ouverts et brûlés » (*Hr*, 72). Ce champ lexical de la froideur est relayé par le brouillon « Je ne voulais pas te perdre » (voir figure 10), dédié à Rose-Marie, qui évoque une « neige de ma mort » et des « lèvres frileuses ». Confronté à la perte de cette aimée, le poète voit son amour réduit à un cri de douleur :

un cri monte dans mon cœur de hautbans
longtemps batailleur des lames d'oubli
un cri ourlé des parfums d'être heureux
et qui vient s'émietter à mes lèvres frileuses.

(fig. 10)

Dans ce contexte, la « fiancée lumière » apposée à Rose-Marie, suppléant à la périphrase « ma fiancée souvenir » qualifiant Isa, ne désigne pas une promesse chaleureuse comme un rayon de lumière mais rappelle un éclat blanc, aveuglant et froid. Le terme « fiancée » agit comme talisman contre une union en chute libre ; à Rose-Marie, le poète serine la confiance placée en une femme chaste et pure : à lui elle a promis de s'unir, dans un avenir proche.

En fait, la dédicace « à ma morte » s'accorde mieux à la réalité que l'appellation « ma fiancée » ; même décédée, l'aimée est possédée par le poète qui utilise un adjectif possessif, « ma », pour la désigner. Réécritures d'un même poème, plus aisées à narrer en un récit filé, les quatre versions composant l'essentiel du dossier *Rose-Marie* constituent ainsi une musique funèbre pour la morte (voir figures 21, 22 et 23). Miron écrit une « Complainte nue pour /elle en allée [sic]/ /Rosemarie/ », ponctuée par trois refrains, à raison d'un essai par version :

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc, (fig. 21, 22)

ses démons trop beaux, sa folie trop blanche, ⁶⁰

ses démons l'emportent dans l'hypnose. (fig. 23)

D'abord rendu responsable du malamour, le printemps (« le *printemps* trop beau, trop rose, trop blanc ») se voit bientôt acquitté ; Rose-Marie est atteinte d'une grave maladie. Sous « hypnose », elle est engourdie et sa volonté, affaiblie. Frappée par un brutal éclat lumineux, l'aimée est prise de vertiges (« *d'un homme à l'autre elle va / toujours plus au nord dans les éblouissements* », fig. 22). Déboussolée, elle perd le nord et aucun remède ne guérit pareille perte des repères. Son âme souffrante est possédée par le diable (« [s]es *démons* ») et ruinée par le péché (« d'un homme à l'autre elle ira / toujours plus au nord de sa *perdition* », fig. 23). Irrécupérable navire en perdition, Rose-Marie sombre. « Elle git [sic] au fond de mon cœur / aux [sic] fond des eaux ~~boueuses et noires~~ / *froides* / de la Nord » (fig. 21) : la dépouille de l'aimée repose au cœur du poète, cœur comparé à la rivière de son enfance. Si la femme s'éteint, le poète la suit de peu. Retournant au lieu de naissance de leur amour mutuel, Paris, il ira mourir « *pour la retrouver* » (fig. 21).

Une autre version propose de son côté la sauvegarde d'une partie du corps de Rose-Marie dans l'écrin du cœur poétique : « *ses yeux* sont au fond de mon cœur / et ils traverseront les siècles » (Miron conjuguera le verbe « être » au futur simple dans la version définitive) – fig. 22, 23. Le travail de deuil s'est accompli : le poète ne souhaite pas conserver l'aimée intacte. Il extirpe, véritables reliques, les yeux adorés auxquels il ne mêlera plus les « chevaux de bois » (v. 170) de son enfance. Une action ne peut plus s'entrevoir avec Rose-Marie momifiée. Les yeux de la belle ramènent toutefois au présent la mémoire d'un passé rendu intemporel : « ils traverseront les siècles ». Inconsolable, le

⁶⁰ Extrait d'une version similaire à celle de la figure 23, à une différence près : le refrain ; G. Miron, « Musique nue pour elle en-allée [sic] », FGM, BNQ, 410/003/004.

COMPLAINTE NUE

Ma fiancée est morte à Paris, très jeune
 quand le printemps vint
 et quand je n'y étais pas

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc
 ma fiancée est morte à Paris, très belle

Ma fiancée est morte à Paris, très jeune
 quand le printemps vint
 et quand je n'y étais pas

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

ma fiancée est morte à Paris, très belle
 quand elle m'aimait encore
 et quand je n'y étais plus

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

que sa mère me pardonne
 que ceux qui l'ont aimé me pardonnent
 je n'ai pas su la garder près de moi
 je n'ai pas su la ramener avec moi

ma fiancée est morte à Paris, très ~~jeune~~ *gaie*
 dans les cheveux de bois de ses rires
 dans les filets d'eau de sa voir

elle git au fond de mon cœur *précieux*
 aux fond des eaux boueuses et noires de la Nord

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

j'irai mourir à Paris, un printemps
 pour la retrouver

que ces filles lui pardonnent
 elle ne savait pas

Figure 21

*d'un homme à un autre elle, pas
 toujours plus au nord dans les embrassements
 et toujours plus comme à l'importe qui*

MUSIQUE MME L'OUR ROSE-MARIE ARBOUR

à ma morte.

Ma fiancée est morte à Paris, très jeune
 quand le printemps vint
 et quand je n'y étais plus

Le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

mail
 Ma fiancée est morte à Paris, très gaie
 dans les chevaux de bois de ses rires
du son du dans les filets d'eau de sa voix

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

~~son corps nu était une~~ lumière effeuillée *chevreuil*
~~son coeur palpitait comme~~ colombe effarée *de son corps à Paris*
 au moment d'amour dans les vagues *de son coeur la nuit*
 de nos membres

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

que ses père et mère ne pardonnent
 si je n'ai pas su rester avec elle
 si je ne l'ai pas ramener au pays

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

que les filles lui pardonnent
 si je suis devenu méchant
 et si je les fais souffrir à cause d'elle

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

Ma fiancée est morte à Paris, très belle
 ses yeux sont au fond de mon coeur
 et ils traverseront les siècles

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

ma fiancée est morte à Paris, très seule *ma fiancée m'oubliera*
 quand je l'aimais encore
 et quand elle n'y croyais plus

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

ruie
 j'irai mourir à Paris, un printemps
 dans les sentiers de notre amour
 et pour donner un sens à ma mort

le printemps trop beau, trop rose, trop blanc

Figure 22

MUSIQUE NUE POUR ELLE EN ALLEE

Ma fiancée m'a quittée en septembre
quand l'été finissait
et quand je n'y étais plus

ses démons l'emportent dans l'hypnose

Ma fiancée allait guérir en septembre
dans les chevaux de bois de sa gaité
au son des cloches du salon

ses démons l'emportent dans l'hypnose

Ma fiancée m'a été volée en septembre
d'un homme à un autre elle ira
toujours plus au nord de sa perdition
toujours plus comme n'importe qui

ses démons l'emportent dans l'hypnose

Ma fiancée m'a oublié en septembre
et je l'aime encore par la souffrance
ses yeux sont au fond de mon cœur
et ils traverseront les siècles

poète retournera mourir à Paris « dans les sentiers /rues/ de [leur] amour » (fig. 23). Même s'il aime encore Rose-Marie « par la souffrance » (fig. 23), le poète sait qu'une pareille manœuvre ne lui permettra pas de la retrouver, saine et sauve. Mourir au même lieu qu'elle, c'est (en partie) devenir elle, c'est-à-dire rendre la perte moins complète et sous un certain aspect, « donner un sens à [s]a mort » (fig. 22).

La même voie, du déni à l'assomption de la perte, se reflète dans une autre rature traversant ces versions. Dans sa « Complainte nue », Miron scande : « quand elle m'aimait encore / et quand je n'y étais plus » (fig. 21). Il se donne beau jeu en faisant de Rose-Marie l'amoureuse éconduite. Bientôt, la « Musique nue pour Rose-Marie Arbour » renverse les rôles et rétablit la vérité : « quand je l'aimais encore / et quand elle n'y croyais [sic] plus » (fig. 22). Même s'il accepte la perte de l'aimée, le poète victime de « tics amoureux » (v. 184) oscille entre une assomption de la réalité et un soubresaut de faux espoir. Ainsi, une ébauche du premier « Poème de séparation » se déroule à l'aérogare, ultime lieu de rupture, Miron quittant Paris pour regagner Montréal : « Voici l'aérogare. Si tu es triste mon amour / (l'effroi s'emmêle à l'eau qui ourle tes yeux) / je m'en vais en démanche je m'en vais en délabre ⁶¹ ». Au bas du feuillet, le poète appose à la main le sceau de la réalité : « *je me parle à moi-même puisque tu n'es plus* ». Toutefois, dans le corps du texte, un vœu dactylographié flotte encore : « rien ne meurt que la mort, l'amour immortel. »

Au début des années 1950, la femme des *Paroles du Très-Souvenir* était inscrite dans un univers catholique, oscillant entre la ville et la campagne ; parfois apparentée à la Vierge Marie, cette femme conjoignait en toute harmonie les mondes citadin et rural. Les *Paroles* racontent le départ irréversible de l'aimée et le déni de cette perte par le sujet du poème. Dix ans plus tard, au début des années 1960, la femme mironienne du dossier génétique *Rose-Marie* émane d'un univers parisien. Le malamour de la « fiancée lumière » fait souffler un vent polaire sur la Cité lumière. Cette fois, l'aimée ne s'éloigne plus dans la pluie, mais s'égare en elle-même, hypnotisée, éblouie, perdue. Le poète balance entre un déni et une acceptation de la perte de Rose-Marie. La version définitive du poème aura extirpé de leurs douloureuses contingences ces deux expériences particulières vécues à des années d'intervalle en même temps qu'elle les aura amalgamées en une grande

⁶¹ G. Miron, « Poème de séparation (ébauche) », FGM, BNQ, 410/001/012.

« marche à l'amour », citadine et rurale, québécoise et universelle, incandescente et polaire, chrétienne et athée.

À la base de cette « marche à l'amour », l'expérience de la perte de l'aimée – son visage, son corps, son être – s'assimile au trépas de celle-ci. Un des poèmes à Rose-Marie est ainsi dédié « à ma morte ». Jacques Derrida mentionnait que, dans l'expérience du deuil, « [l'autre] n'apparaît que, précisément, comme le disparu, celui qui, disparu, ne laisse "en nous" que des images⁶² ». Miron a intériorisé l'image des différentes aimées, cherchant ensuite à les vivifier sur papier : c'est Isabelle s'éloignant dans la pluie, Rose-Marie à l'aérogare, etc. Dans une disjointure, le regard de la morte croise celui de Miron qui le porte en lui : « Nous regardons les morts, réduits à des images "en nous", et ils nous regardent, mais il n'y a aucune symétrie de ces regards. Il y a plutôt une "dissymétrie qui ne peut s'intérioriser qu'en excédant, fracturant, blessant, lésant, traumatisant l'intériorité qui l'habite ou qui l'accueille selon l'hospitalité, l'amour, l'amitié."⁶³ » Cette dissymétrie dont parle Derrida reste, en partie, une incorporation de l'irréparable distance séparant désormais le vivant du mort.

Miron intériorise le visage de l'aimée en dépit de la douleur de cette opération. Il concrétise de diverses manières l'abîme qui s'est creusé entre lui et l'aimée. « *Ils ont mis un bras de mer entre nous* », accuse-t-il, à l'aveuglette, en 1952. La distance entre les amants a été créée par une entité plurielle et indéfinie. La menace se précise dans les *Paroles du Très-Souvenir* : l'Amour personnifié incarne une force qui unit et désunit à sa guise. De leur côté, les lettres envoyées à l'inconnue tant espérée diffèrent la présence à l'autre ; la destinataire ne recevra la parole de Miron, déroulée dans un ici-maintenant, qu'en décalage par rapport à la situation d'énonciation. Enfin, la distance s'implante matériellement dans un espace-temps (la nuit n'en finit plus), un élément naturel (une pluie diluvienne tombe du ciel) ou un refroidissement climatique (« ma blanche amour » s'éloigne dans la froidure). À la limite, cette femme « secrète et lointaine » ne pourrait exister sans un élément causant obstacle à l'amour. « *La distance est naissance* », écrivait Miron.

Sans cesse recomposée devant le poète, l'image de la femme aimée fait retour en un diptyque indissociable entre femme spectrale, créée sur le mode hallucinatoire, et femme rêvée, innervée par les modes onirique et nostalgique. Le poète écrit d'abord sa vive

⁶² Jacques Derrida, cité par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Compter avec les morts. Jacques Derrida et la politique du deuil », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

douleur dans la perte de l'autre qui se traduit aussi en la mort d'une partie de soi. La nuit meurtrie et meurtrière du « *Dernier poème ?????????????* » devient rite de passage entre le Miron amoureux d'Ise et le Miron délesté de l'interne présence d'Ise. Le poète survit quelque temps en portant toujours l'autre en lui, comme un fantôme. De la hantise, il parviendra à l'escorte : l'autre désormais à côté de lui. Dans le même mouvement, il acceptera l'oubli d'un « toujours présent » avec la femme aimée pour le remplacer par un « vrai passé » avec la femme perdue. Les temporalités se ramifient de façon plus intriquée que ce que postulé au départ (du souvenir de l'aimée à l'avenir entrevu avec une promesse). Des yeux, un visage, des cheveux, des seins radieux : considéré comme un horizon, le corps entier de la femme rêvée brille au soleil – ô nostalgie. Dans un rapport inversement proportionnel à cette célébration de l'aimée, s'énonce en sourdine un enlèvement du poète qui contamine de certaines « impuretés » le portrait de la femme rêvée : furie violente et violentée, androgyne masculinisé. La réalité et la fiction s'entremêlent de manière plus complexe que ce que d'abord postulé (de plusieurs femmes réelles à une seule femme rêvée).

Rêvée ou spectrale, la femme mironienne reste absente à l'extérieur, étant réellement partie, et présente à l'intérieur, parce que le poète la recompose sans relâche en imagination. Son visage – ou plutôt ses visages, car les aimées viennent former palimpseste – est à la fois perdu (où est-elle ?) et retrouvé (elle est en moi). Cette incertitude, ce désajustement, ce tremblé de l'expérience du deuil, entre la légende et les larmes, la proximité et la distance, Miron en conservera toute la touchante fébrilité dans « La marche à l'amour ». Isabelle, Thérèse, Ange-Aimée ou Rose-Marie : Miron leur promet de ne pas les laisser disparaître dans les « dédales de l'oubli ». Voilà aussi pourquoi le poème « La marche à l'amour » ne transcende jamais tout à fait l'expérience du deuil, mais la porte plutôt comme un centre blanc. « Je marche à toi, je titube à toi » (v. 174) : le sujet agonisant de la version définitive, souffrant de la mort et de la survivance d'amours en lui, se maintient, inconfortable, dans une zone intermédiaire où le deuil n'est ni complètement accepté ni jamais tout à fait dépassé. « Je meurs de toi » (v. 174) : Miron propose même que cette position sous tension, entre absence et présence, souvenir et avenir, mène tout droit vers l'extinction de sa propre subjectivité.

Chapitre IV

La danse d'un écorché vif et autres bribes

*Tu n'as pas dû sonder mon cœur jusqu'à la sève ;
J'ai des bas-fonds aussi, farouches et secrets,
Des basses régions que des brouillards de rêve
Isolent dans la paix fiévreuse des marais. ¹*

Patrice DE LA TOUR DU PIN

*Une écriture intimiste requiert une lecture intimiste.
Il faut avoir mal à l'autre, physiquement. ²*

Jacques BRAULT

L'homme fini

1952 : Gaston Miron esquisse encore ses premiers pas en poésie. S'il jouit d'une jeunesse vigoureuse, il met néanmoins en scène, dans ses brouillons de poèmes, un sujet dont la mort se fait imminente :

*Il tanguait comme un bouchon
Claudicant [sic] après son souffle / Il était devenu /
Il ne pouvait tout à fait / la course après son ombre /
S'ébrouer du sol auquel il tenait / le feu qui se nourrit /*

*Ses os ont blanchi la nuit
Sa voix coule dans une source
Ses yeux traînent dans les vitrines ___* *Adieu la vie la belle vache
Adieu la vie haineux je t'aime
Adieu le moignon de cœur
La raccourcie la soif craquelée. ³*

Ce brouillon s'apparente à un autre poème écrit au début des années 1950, « Fait divers » (« il n'a pas fait vieux os / ses os ont blanchi la nuit », *Hr*, 49), publié dans *Amérique française* en juin 1955 sous le titre « L'homme fini ou le poème procès-verbal ». Le brouillon contient également en germe un fragment de la future « marche à l'amour » ; « *la raccourcie la soif craquelée* » viendra déverser en 1962 « des filets de sang dans *la soif craquelée* de nos lèvres » (v. 34). L'intitulé de ce brouillon qualifie

¹ Patrice de la Tour du Pin, « L'appel », *La quête de joie* suivi de *Petite Somme de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967 [1939], p. 88.

² Jacques Brault, « Salle d'attente », *Au fond du jardin : accompagnements*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996, p. 76.

³ G. Miron, « *Homme fini* », FGM, BNQ, 410/001/046.

l'homme dont le portrait sera ébauché par la suite ; attifé d'un « *moignon de cœur* », claudiquant et rampant, cette larve humaine, c'est l'« *homme fini* » (voilà le titre), fini avant même de commencer. D'une part, cet homme vogue vers sa fin dernière, son trépas : « *ses os ont blanchi la nuit* ». D'autre part, rivé au sol, l'homme fini ne sait plus se libérer de sa condition et tendre vers un possible infini : « *il ne pouvait tout à fait / s'ébrouer du sol auquel il tenait* ».

Les horizons infinis lui étant refusés, l'homme qui tangué est reporté vers sa propre présence – claudication, os blanchis, yeux dégouttant – en fait forgée d'éléments in-finis, c'est-à-dire informes, c'est-à-dire laids. Quelques années plus tôt, en 1950, Miron faisait part à son ami Guy Carle, le frère aîné de Gilles, d'une continuelle « obsession de la laideur » le tracassant. Miron traçait, à la troisième personne, son autoportrait profondément dégradé, le faisant ainsi ressembler à l'« *homme fini* » :

Je ne puis résister à te peindre le Miron d'aujourd'hui. Tu le vois venir. Sa démarche n'a pas beaucoup changée [sic]. Son dos se voûte déjà. Par contre son visage a beaucoup transmué. Sa peau est jaunâtre, parfois livide. Autour de sa bouche, sur son menton, le long du nez, une légère acné ravage les tissus. Et ce nez qui s'acclimate au milieu de la figure. Ce nez rouge, de clown, de pilier de taverne. [...] C'est Miron qui passe. ⁴

Adolescent acnéique ou homme boiteux, le sujet du poème, voire de la lettre, est sans cesse confronté par Miron à une mutilation fondamentale de son identité. Voilà ce qu'entend Murielle Gagnebin par « laideur », en précisant que cette dernière « apparaît comme ce qui est en l'homme *sans* lui, mieux : *contre* lui. ⁵ » À ces considérations, Michel Ribon ajoute que la proximité d'un inachèvement jugé inesthétique « est ressentie, dans une sorte d'angoisse métaphysique, comme une atteinte à l'identité et à la dignité de notre être. ⁶ » Dès le début des années 1950, le Miron de l'« *Homme fini* » sait donc observer, à mi-chemin entre pathologique et ontologique, la part obscure qu'il porte en lui. « Je suis l'hôte d'un néant sombre ⁷ », écrira-t-il dans un brouillon dédié à Isa, en laissant planer l'ambiguïté : reçoit-il ou donne-t-il l'hospitalité au néant ? Le poète entre dans un face-à-face brûlant avec ce qui effraie à première vue : « la laideur est toujours un effet de peur : peur de ce qui est *autre*. ⁸ »

⁴ G. Miron, 19 avril 1950, lettres à Guy Carle, 1949-1951, Archives personnelles de Guy Carle.

⁵ Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994, p. 14.

⁶ Michel Ribon, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, Éditions Kimé, 1995, p. 9.

⁷ G. Miron, « Chant d'un mercredi lugubre où il pleut / (Fragments) », FGM, BNQ, 410/003/006.

⁸ M. Ribon, *op. cit.*, p. 44.

Toutefois, quand viendra le temps de mettre *L'homme rapaillé* sur le métier, Gaston Miron écartera ses poèmes de jeunesse décrivant explicitement une laideur du sujet. Tombent sous le couperet les poèmes « 19 ans » et, bien évidemment, « Le laid » (« Oui moi je suis le laid / Devant qui l'on se gourme / Et qui porte son faix / Comme un de la chiourme », *Pé*, 76), recueillis dans les posthumes *Poèmes épars*. De même, le terme « laid » et ses dérivés, « hideux », « grotesque », etc., n'apparaîtront jamais en toutes lettres dans *L'homme rapaillé*. Miron leur préfère la litote, « pas beaux », ou la métaphorisation de la laideur (l'origine du mot, en ancien français, est d'ailleurs « *ledeur*, « personnification de la disgrâce »), jusqu'au cas extrême du poème « Déclaration » écrit dans les années 1950 :

je suis seul comme le vert des collines au loin
je suis crotté et dégoûtant devant les portes
les yeux crevés comme des œufs pas beaux à voir
et le corps écumant et fétide de souffrance.

(*Hr*, 52)

Le premier « Poème de séparation » rédigé dans les années 1960 comprendra également une forte évocation du sujet souffrant (l'autre origine du mot laideur est cette fois, en allemand : « *leid*, souci pénible, souffrance insupportable ¹⁰»). « Pioché d'un mal d'épieu », le sujet du « Poème de séparation 1 » se dit « christ », l'homme des douleurs, « pareil à tous les christes de par le monde » (*Hr*, 66). Outre le lien de l'amoureux à l'aimée, le rapport de soi à soi, passant par le filtre d'un miroir déformant ou brisé, devient un trait constitutif du poème mironien à venir. Miron débute en anéantissant le sujet de son poème, en le jetant à terre, le brisant, bref, en le raillant et le niant. Dans une lettre de 1954 envoyée à son amie Andrée Maillet Hobden, Miron reprendra à son compte ces vers du poète André Frénaud : « se niant lentement, s'élève / un homme porte-lumière ¹¹».

Une lumière qui n'advient pas dès 1954. Le labyrinthe des brouillons de « La marche » mène à donner « un grand coup de paupière ¹² » sur cette première mise en scène d'un sujet « *fini* »,

pour voir plus fort encore
pour entrer dans le blanc
blanc neigeant blanc délire blanc matrice
où tout est permis. ¹³

⁹ « Laid, Laide », dans Alain Rey (dir.), *op. cit.*, tome II, p. 1960-1961.

¹⁰ Jacques Van Der Stegen, « La laideur et l'identité », *La Psychomotricité*, vol. VII, 1983, p. 93.

¹¹ André Frénaud (*La Sainte Face*), cité par G. Miron en conclusion d'une lettre à Andrée Maillet Hobden, 14 juin 1954, FGM, BNQ, 410/004/028.

¹² G. Miron, « Je demeure / *Moi je reste* », FGM, BNQ, 410/001/053.

¹³ *Ibid.*

Dans la tourmente, le sujet du poème mironien s'efforce de garder les yeux ouverts, grand ouverts, dans une lucidité extrême que le poète rapproche de celle « des fièvres / -- ou celle des condamnés ¹⁴ ». Pour qui sait regarder, la vie poussée à de hauts degrés de tension – la menace pesant sur la santé du fiévreux comme sur celle du condamné conduit à plus d'intensité – peut mener à voir, donc à connaître, *par-delà* le « blanc délire ». Par la radioactivité, Miron se dote ou dote l'aimée d'une qualité particulière de lumière, les rayons X menant même au-delà de la peau : « il y a ma chair *radium* qui sue la souffrance d'âme ¹⁵ », « *lumière de mes yeux amour / d'uranium* ¹⁶ ».

L'homme intestinal

La radiographie révèle un homme mal en point, dont Miron tracera un portrait en 1954 – assimilé à un autoportrait –, en une impressionnante mise en traits du malaise. « *L'homme intestinal / graphisme nerveux* » (voir figure 24) : Miron soumet ce dessin à l'assemblée de l'Ordre de Bon Temps. Quel accueil le dessin reçoit-il ? Quel usage en fait-on ? Quoi qu'il en soit, le « *graphisme nerveux* » en dit long sur le *mal vivre* du poète à l'époque – après son premier échec amoureux (Ise) – et le *mal écrire* qui en résulte en des auto-représentations troublées. Un front noirci, barré. Des yeux de zombie. Une bouche chevrotante, comme le reste du corps, pris en une boule massive et tremblotante. Entre crêtes et creux de vagues, parfois hérissée de curieux pics, la peau semble une limite bien friable entre mondes intérieur et extérieur. Elle n'exerce plus sans difficulté ses trois fonctions vitales : le sac (contenant la vie), l'interface (délimitation entre intérieur et extérieur) et la communication (inscription de traces) ¹⁷. « Que la peau ne puisse ou ne sache plus assumer l'une de ces trois fonctions et c'est le [m]oi qui est menacé ¹⁸ », avance le psychanalyste Didier Anzieu. L'épiderme de l'homme intestinal s'irrite en vain ; il risque à tout moment d'éclater, tout comme le moi qu'il délimite.

La matière informe qui emplit le corps – les mains et les orteils palmés se trouvent aussi à l'intérieur de la boule – semble tracée par une main atteinte de la maladie de Parkinson. S'appliquerait au travail graphique de Miron sur ce corps surchargé la décoration d'une table par un schizophrène, telle que décrite par Henri Michaux dans *Les*

¹⁴ G. Miron, « Journal sans date », FGM, BNQ, 410/002/064.

¹⁵ G. Miron, « RE : La batêche / VIII », FGM, BNQ, 410/001/013.

¹⁶ G. Miron, « Poème du visage éclairé », *loc. cit.*

¹⁷ Didier Anzieu (*Le Moi-Peau*), cité par Anne-Élisabeth Halpern, « Le laboratoire du corps », *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, 1998, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

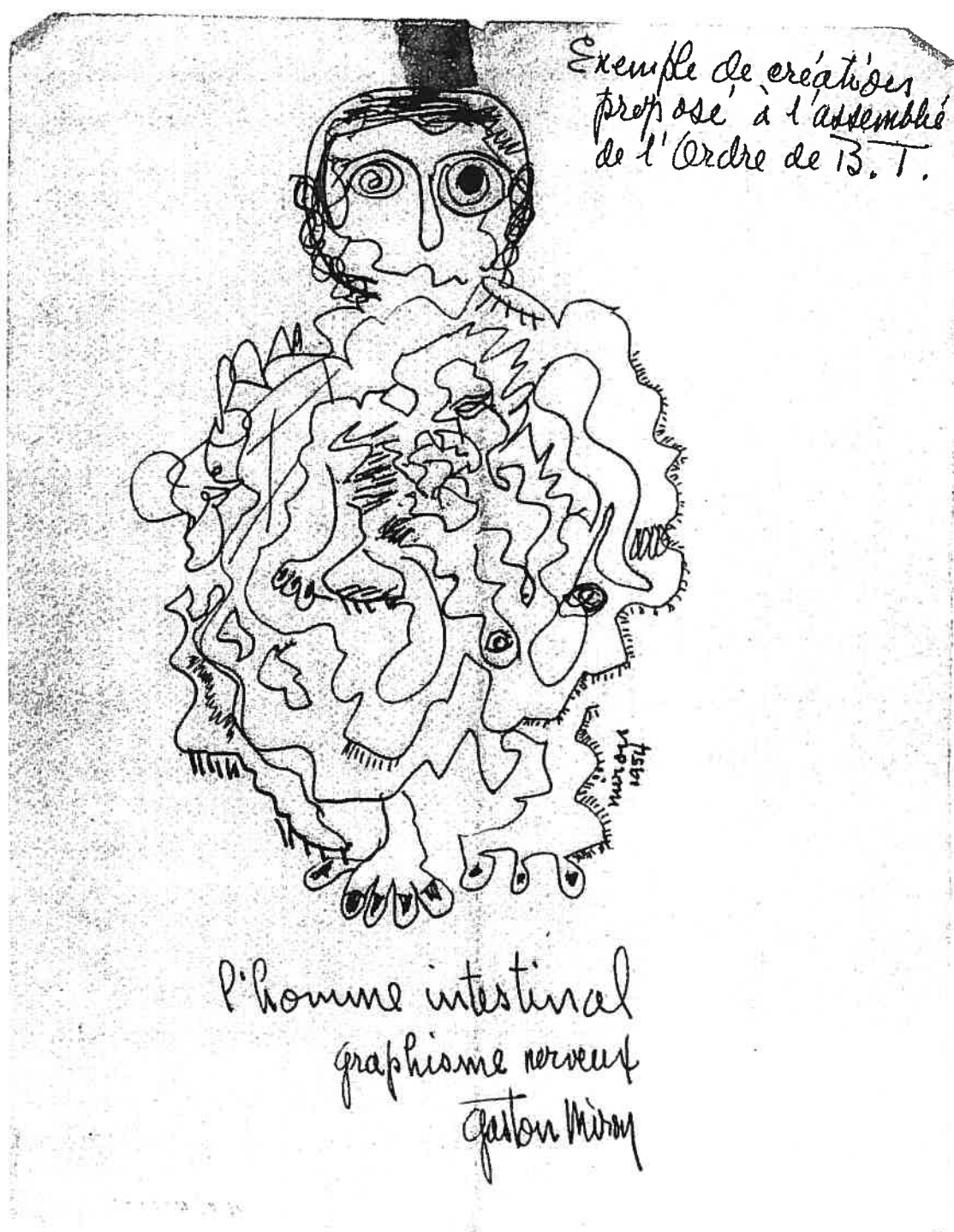


Figure 24

grandes épreuves de l'esprit : « telle quelle, c'était une table à rajouts, comme furent faits certains dessins de schizophrènes, dits « bourrés », et si elle était terminée, c'est dans la mesure où il n'y avait plus moyen d'y rien rajouter, table qui était devenue de plus en plus entassement, de moins en moins table ¹⁹ ». Par extension, l'homme de Miron est devenu de plus en plus intestin, de moins en moins homme. Son corps se perd en mille méandres, repliés et comprimés, à l'instar du long tube digestif. Du latin *intestina*, le terme « intestin » fait d'ailleurs partie de la même famille de mots que les termes « entrailles », « intérieur » et « intime ». Miron nous guide à travers une zone abjecte mais intime, celle de ses entrailles sanguinolentes. Cherchant à descendre en un moi tourmenté, il se trouve encore loin de « l'Homme ressoudé, [...] rapiécé, rassemblé, reformé, [...] rapaillé ²⁰ » (recherche génétique autour du titre du recueil) ; l'homme intestinal stagne en un état lié, possédé, prisonnier, mal formé.

Qui aurait cru qu'un regard sur la spectaculaire mise en scène de soi du sujet du poème mironien mènerait au cœur du laid, de l'abject et de l'immonde ? À première vue, le sujet du poème « La marche à l'amour » garde une digne posture même en s'affaissant (pensons à la strophe 10). Le grand chant lyrique et épique (« tu es mon amour / ma clameur mon brame », v. 65-66) l'emporte – à tout le moins, paraît l'emporter – sur la part grotesque révélée à petites doses (« un pitre aux larmes d'étincelles et de lésions profondes », v. 40-41). L'avant-texte de « La marche » désaxe la perspective finale et replonge au cœur de la « fournaise ²¹ », comme l'écrit Miron à Andrée Maillet Hobden. De 1952 à 1962, le poète traite de thématiques qui fraient, en un étonnant rapprochement, avec celles abordées par Henri Michaux (le lointain intérieur) ou Antonin Artaud (le théâtre de la cruauté). Un « autre Miron » transparait dans les brouillons de « La marche », particulièrement dans un dossier dédié à Thérèse datant de 1954-55 : *La danse d'un écorché vif* (voir figures 25a, 25b, 25c et 25d).

Si le titre de ce dossier génétique ne dit rien au lecteur de Miron, les premiers vers de *La danse d'un écorché vif* lui seront en revanche familiers. En retranchant le prénom « Thérèse » en lettres majuscules ou minuscules (le sujet du poème se fera subir le même traitement : « *je me majuscule*[...] / *je me minuscule* », fig. 25d), apparaissent à peu de choses près des vers de « La marche à l'amour » :

¹⁹ Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1966, p. 156.

²⁰ G. Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, *op. cit.*, p. 15, note marginale.

²¹ G. Miron, lettre à Andrée Maillet Hobden, *loc. cit.*

LA DANSE D'UN ECORCHE VIF

m'enfarine de pureté

THERÈSE mon envoûtement
 thèrèse ma tempête d'abeilles
 thèrèse ma danse carrée des étoiles
 je danse je saute
 je me danse la danse
 je me Rue St-Laurent
 je m'étang mort
 je me marre aux grenouilles
 je me batèle
 je me ourcis
 je me pelinon
 je t'appelle je dis oui je dis non

Thérèse
 je danse danse je saute
 le grand Saut haut-le-cœur
 à me faire sauter le couvercle
 les joints de la raison
 les ori donoi comment
 le Pourquoi démange
 la raison dans son école
 je danse je saute saute
 d'avoir mal à toi
 de vivre avec toi sans toi
 je me roue je me lance
 je me cercle je me ligne
 je me brucelle sur mes yeux
 je meurs de toi jusqu'à la complète
 anémie

*je saute et rebonds
 tres saute*

je me fais sortir mes vides
 je fais un fou de moi
 car je ne veux plus vivre sans toi
 je danse je saute
 pour me faire suer ma douleur
 je m'enfarine je me pele
 je me tate le mal du dedans
 je me gratte les furoncles dans les yeux
 je me bancane les os
 je souffre d'âme cutanée
 je me gaye de rafale
 je me lance flamme
 je danse je pense je pense à toi
 mon amour
 je danse pour que tu m'aimes
 je danse la Sun Life
 je danse de terre et de lune
 j'ai le mors aux dents de moi
 je pourris à vive allure
 je vieillis d'éruption cymbale
 je me danse toutes mes syllabes

Figure 25a

je vous danse la rougeole
je vous danse la gratelle
dans le grand Malaise
dans le Hocquet
dans le Pet
pour le Grand Réquisitoire
je danse je saute
je crépite dans ton absence
je danse ma pensée de braise
je danse de viscères et de poing
je danse
les murs
les dents
je crie toutes mes dents
je me salve
pour le gouffre
ou je me lâche

Figure 25b

je recommence
 je m'enfarine je me péle
 je me tâte le mal du dedans
 je me gratte les furoncles dans les yeux
 je me bancala les os
 je souffre d'âme cutanée
 je me gave de rafales
 je me lance-flamme
 je danse je pense je pense ~~je pense~~
 a toi
 je danse la Sun Life
 je danse de terre et de lune
 j'ai le mors aux dents de moi
 je pourris à vive allure *(c'est cordées)*
 je vieillie d'éruptions cymbales
 je danse tous mes alphabets
 je vous danse la rougeole
 je vous danse la grêle

je danse je danse je danse je danse
 je saute

je me fais suer ma douleur
 je danse à blanc
 je me déscolleille
 je danse ma pensée de braise
 je danse de viscères et de poings
 dans le grand Malaise
 dans le Hoëquet
 dans le Pét

dans le comprimé
 dans le grand Réquisitoire

je danse les mira
 je crée dans mon absence
 je me chauffe
 je m'éteint

je crie toutes mes dents

je crie ~~le reste~~

pour que ça finisse *en finir avec la danse*

pour qu'on me délivre moi

pour qu'on me délivre toi

je me salue

mais je danse encore

je danse

je danse

je danse

JE SAUTE

(Morale: et il ne reste plus **Gaston MIRON**
pour beau fil à plomb dans le vide

Figure 25c

- « THÉRÈSE mon *envoûtement* » → « où tes seins sont devenus des *envoûtements* »
(fig. 25a) (v. 17)
- « thérèse ma tempête *d'abeilles* » → « mon murmure de jours à mes cils *d'abeille* »
(fig. 25a) (v. 71)
- « thérèse *ma danse carrée* des étoiles » → « *ma danse carrée* des quatre coins d'horizon ».
(fig. 25a) (v. 68)

À cette liste, il faudrait ajouter l'essai « *je meurs de toi* jusqu'à la complète / anémie » (au milieu de la fig. 25a) qui parviendra à la dernière strophe de « La marche » sous la forme « je marche à toi, je titube à toi, *je meurs de toi* » (v. 174). Enfin, le vers « je me désoleille » (fig. 25c) est phagocyté par un plus long énoncé d'un poème du même cycle que « La marche », le « Poème de séparation 2 » : « il n'empêche / [...] / qu'à travers cette absence *je me désoleille* » (*Hr*, 68). Reste indéniable la filiation entre *La danse d'un écorché vif* (1955), écrite pour gagner l'amour de Thérèse, et « La marche à l'amour » (1962), dédiée quelques années plus tard à Rose-Marie.

À l'exception de ces réminiscences, le lecteur de *L'homme rapaillé* reste déboussolé par le corps du texte, reproduisant en cela l'affolement du sujet du poème. De la station debout (str. 1) à l'affalement final (str. 10), « La marche à l'amour » narre une épopée de longue haleine. De son côté, *La danse* ne se moule pas à ce large mouvement. L'haleine (comprendre : la respiration) y est « douloureuse²² », comme l'énonce Miron dans un brouillon qui témoigne d'une auto-dépréciation du sujet. Cette haleine douloureuse ne permettant pas d'amplitude, les vers tourment court. Ils « *saute[nt] et ressaute[nt] & tressaute[nt]* » (fig. 25a), comme le propose Miron en marge de *La danse*. De l'envoûtement (les premiers mots, « THÉRÈSE mon *envoûtement* » – fig. 25a) au gouffre (les derniers mots, « pour le *gouffre* / où je me lâche » – fig. 25b), il n'y a qu'un pas. Le poème y mène sans détour, tombant à la verticale en un mouvement mimétique de la chute du poète. Le malamour – « je danse pour que tu m'aimes » (fig. 25a), avouera Miron – crée un déséquilibre, vécu douloureusement par le poète. L'épreuve consiste donc, en un premier temps très physique, à faire « suer [l]a douleur » (fig. 25a). Le sujet utilise la locution « à blanc » (fig. 25c) pour qualifier sa danse, folle et incandescente (« chauffer à *blanc* »), mais en fait faussement dangereuse (« tirer à *blanc* »). Ces feux dirigés contre lui-même (« je me *salve* » – fig. 25b, en une *salve* de canon) lui permettront, il l'espère, de se sauver lui-même (« je me *salve* », en un salut rédempteur).

²² G. Miron, « Fragments », FGM, BNQ, 410/002/019.

Dans un second temps, plus fantasmatique, le sujet du poème cherche à faire « sortir [s]es vides » (fig. 25a), à les incarner en leur conférant une présence : « c'est dire que le manque, la faille, la privation, l'impuissance accèdent ainsi à la représentation par le truchement d'un excédent de *visible*.²³ » Le double grotesque du sujet naît de ce vide retourné en un surplus de visibilité. Le travail d'enlaidissement corporel opère sur deux lieux de prédilection : la peau du sujet, éruptive, ainsi que sa démarche, entravée. Les « furoncles » (fig. 25a) ou la « rougeole » (fig. 25b) qui attaquent l'écorché vif mènent cet homme piteux à réactualiser la figure biblique de Job. Ce dernier, affligé par Satan d'un gravissime ulcère, se plaignait en ces termes : « vermine et croûtes terreuses couvrent ma chair, / ma peau gerce et suppure. / [...] / Sous ma peau, ma chair tombe en pourriture / et mes os se dénudent comme des dents²⁴ ». Si, nouveau Job, le poète atteint par la « grattelle » (fig. 25b) se fait inventif en s'affligeant de maladies de peau variées, il demeure aussi inspiré pour le vocabulaire décrivant sa démarche handicapée. L'écorché vif se « bancane les os » (fig. 25a) ; ailleurs dans l'avant-texte de « La marche », le sujet du poème se rend « claudicant [*sic*] » (cf. l'« *Homme fini* », *supra*, p. 122), créant des « *pas cagneux*²⁵ » chez « moi le dégingandé²⁶ ».

Or, comme le laisse présumer le premier mot de l'intitulé du poème (la « danse »), l'aimée tout comme le sujet bancal se trouve emportée par le mouvement délié de la danse. Miron fait d'abord participer Thérèse à un bal cosmique, une « danse carrée des étoiles » qui deviendra une « danse carrée des quatre coins d'horizon » (v. 68) dans la version finale du poème. Les vers définitifs tendront à renforcer l'idée du carré (les « quatre coins »), déjà contenue dans le nom de la danse traditionnelle. Thérèse est d'abord projetée jusque dans la voie lactée ; au sein de cet espace infini, elle se met à danser et reconduit une forme géométrique, le carré, forme de l'habitation par excellence, celle de la maison. Des danses carrées, Miron, membre de l'Ordre de Bon Temps, en aura « câllé » ! En effet, ces danses se déroulent au rythme de la voix d'un « câlleur », qui règle le mouvement d'un groupe de huit danseurs. La danse réservée au sujet du poème s'oppose en tous points à celle dévolue à Thérèse. Pantin dégingué, l'écorché vif « danse » en solitaire et « saute » en un mouvement désordonné, incohérent, informe. Ni

²³ M. Gagnebin, *op. cit.*, p. 275.

²⁴ Job 7:5 et 19:20, *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 855 et 871.

²⁵ G. Miron, « *ISA tu n'as jamais coulé hors de moi* », *loc. cit.*, verso.

²⁶ G. Miron, « Yeux au poivre », FGM, BNQ, 410/001/053.

twist, ni bourrée, ni fandango : le sujet dit danser « la rougeole » ou la « grattelle », non des danses reconnues mais bien des maladies.

S'il faut absolument rapprocher ce mouvement disloqué d'une danse officielle, alors l'écorché vif danse la gigue. Contrairement à la danse carrée, la gigue se danse seul et, comme l'explique Miron à Flávio Aguiar, « un gars qui gigue, c'est un gars qui s'entête, qui lâche pas. Un gigueur, y peut gigner des heures !²⁷ » Le sujet du poème montre ainsi, non seulement par les mots mais par un mouvement vital, l'obstination de son amour, malgré le malheur et la dérive. De surcroît, le gigueur se « roue » et se « cercle » (fig. 25a), faisant apparaître un mouvement d'inlassable pivot sur soi. Cette rotation ajoutée à la litanie créée par l'anaphore en « je me » ou écourtée, en « je », rapproche l'écorché vif du derviche tourneur. Dépourvu d'une femme à faire tourner – il se reverra, en rêve : « Je suis debout, les bras autour de sa taille, la soulevant et pivotant sur moi-même. / Pourquoi suis-je un maudit ?²⁸ » –, le sujet pivote seul jusqu'à l'étourdissement, l'engourdissement, la transe. Doit-il, par la chorégraphie, exorciser un mal ? Cette danse informe où le sujet tressaute en des mouvements involontaires irrépressibles rappelle aussi une maladie longtemps cachée, l'agitation choréiforme, mieux connue sous le nom de « danse de Saint Guy ». Danseur « de Saint Guy », le sujet se fait malade ne pouvant réprimer des « tics amoureux » (v. 184) ; derviche tourneur, malheureux étant en transe pour oublier ; gigueur, amoureux obstiné.

Sans l'aspect esthétique de la danse, les folles agitations du sujet du poème deviennent de pures prouesses physiques, démontrant une habileté acrobatique, tout en témoignant d'une sorte de possession diabolique. À défaut de contrôler le vide qu'il porte désormais au dedans, l'écorché vif ancre son énergie vitale dans l'enveloppe de son être, son corps, qu'il compte plier à ses désirs contorsionnistes. « Je me roue » (fig. 25a), lance-t-il ; sans doute se roue-t-il de coups ou s'impose-t-il l'affreux supplice de la roue, en une auto-mutilation récurrente dans *La danse*. Également fier paon, il fait la roue, en un éventail déployant les riches couleurs des plumes du paon, manège qui constitue une parade sexuelle cherchant à séduire les femelles. Enfin, gymnaste, il fait aussi la roue. Dans l'univers abyssal, donc vertical, de *La danse d'un écorché vif*, Miron inverse, par le mouvement de la roue, le haut (spirituel) et le bas (matériel, corporel). La raison explose : « le grand Saut haut-le-cœur / à me faire sauter le couvercle / les joints de la raison / les or ! donc ! comment / le Pourquoi démange » (fig. 25a). Compris jusque dans

²⁷ G. Miron et F. Aguiar, *op. cit.*

²⁸ G. Miron, « *Je me parle à moi, je me parle à voix basse voyageuse* », FGM, BNQ, 410/003/004, verso.

sa dégénérescence, le corps reprend le dessus sur la raison. Cette inversion fonctionne selon un principe régénérateur ; Mikhaïl Bakhtine ajoute que « l'image grotesque [renversant haut et bas] caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir ²⁹ ».

En route vers « La marche à l'amour », le poète conserve quelques traces de sa plongée dans le gouffre (« même si j'ai fait de ma vie dans un plongeon », v. 48), tout en équarissant sa gigue effrénée, il ne garde que la « danse carrée » de Thérèse, pour lui préférer des mouvements linéaires (« je fonce à vive allure », v. 7, « je passe les poings durs au vent », v. 56, etc.). La danse – mouvement rapide sur soi – et la culbute – preste retournement de soi – sont graduellement remplacées, déplacées, renouvelées par la marche – mouvement plus lent impliquant un déplacement dans l'espace. Le poète derviche tourneur s'éreinte et sa folie, sa souffrance laissent place à l'avancée nettement plus posée du marcheur. La « danse de », la « marche à » : entre les deux, une sortie de soi (« l'écorché vif ») et une progression vers quelque chose ou quelqu'un (« l'amour »). Le sujet dansant ou marchant voit, à l'horizon, se profiler le rêve d'une immobilité active : « habiter [s]on âme ³⁰ ».

En attendant, « l'écorché vif » ou « vivant », soit la seconde partie de l'intitulé des brouillons, ramène vers un moment de crise où l'existence atteint un point d'extrême sensibilité. Selon Clarice Lispector, « la douleur est la vie exacerbée ³¹ » ; le propos de l'écrivaine se voit relayé dans un cri de Miron : « Mal. Avoir mal. Être mal. MAIS VIVANT. ³² » Pourquoi le poète arrête-t-il spécifiquement son choix sur ce terme d'« écorché » ? L'étymologie offre une piste d'interprétation. En effet, « écorché » vient du latin *excorticare*, de *cortex*, « enveloppe, écorce ». Miron présente le sujet de son poème, blessé – une cause externe a pratiqué une lésion dans ses tissus –, à la limite entre son intérieur et le monde extérieur, cette limite étant figurée par son écorce à lui, sa peau. À prime abord, le sujet ne cherche pas à se blesser : l'égratignure se crée d'elle-même. « Mal ajusté[s] ³³ », la tête, le corps et l'âme du poète frottent. Il lui faut alors « souffler [s]a voix

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée Nobel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1965], p. 33.

³⁰ G. Miron, « 5 novembre », FGM, BNQ, 410/003/003.

³¹ Clarice Lispector, *Água viva*, traduction de Regina Helena de Oliveira Machado, Paris, Des femmes, 1981 [1973], p. 167.

³² G. Miron, 11 septembre 1957, *À bout portant*, op. cit., p. 65.

³³ G. Miron, « L'aire de souffrance », FGM, BNQ, 410/002/026.

devant [lui] comme une blessure³⁴», puis se résigner à ne plus chanter, mais simplement «pousse[r] la pierre de [s]on corps³⁵» (ce vers de *La batèche* trouvera place dans le poème «Sur la place publique», *Hr*, 100). L'évocation de diverses bêtes munies d'une carapace, écorce-squelette, ne parvient plus à protéger le poète. «*J'arrive chez moi cagneux / de fatigue / crabe recroquevillé*³⁶» et doté d'«épaules de vieille tortue³⁷»; épuisement ou vieillissement, les écailles de l'exosquelette ramollissent.

Défait des carapaces, le sujet du poème retrouve une peau nue. Celle-ci laisse filtrer vers le dehors un dedans maudit ; non aimé, le sujet du poème se croit non aimable et méchant. Il mène à penser que «l'ordre éthique du *mal faire* (la perversité, la méchanceté, le satanisme) n'[est] pas distinct de l'ordre cosmologique du *mal être* (la difformité, la maladie, la souffrance, la mort)³⁸». L'épiderme sanieux de l'écorché vif suppure ses tares intérieures en une activité volcanique. Croûte terrestre, la peau éclate en «éruptions cutanées», expression figée que Miron disloque en «je vieillis d'*éruption* cymbale» (fig. 25a) et «je souffre d'âme *cutanée*» (fig. 25a). Ce jaillissement du mauvais magma ne satisfait pas le sujet du poème qui veut libérer plus rapidement les vides qui le minent. L'éruption à la surface corporelle se change en mutilation de la limite cutanée. Tous les moyens se valent. Sablage : «*je me dépéris je me sable je luis dans mes os*³⁹»; la couche de vernis, dans le cas présent, la peau, est décapée afin de retrouver, dans son aspect brut, le bois authentique, «l'à-vif, les nerfs, le nu» («Héritage de la tristesse», *Hr*, 85). Trépanation : «*je me perce le crâne*⁴⁰»; les os, comme la peau, sont entamés afin de délivrer de mauvais esprits. Puis, torture tous azimuts :

moi le pelé
yeux au poivre
corps du cœur à la renverse
aux acides aux pics à la pioche
les nerfs à fleur d'âme l'âme en mal de peau
le vif
le pelé
le tamponné
le roussi.⁴¹

³⁴ G. Miron, «V (suite)», *loc. cit.*

³⁵ G. Miron, «RE : La batèche (Extraits) 1^{ère} partie.», FGM, BNQ, 410/001/013.

³⁶ G. Miron, «V», FGM, BNQ, 410/001/013, verso.

³⁷ G. Miron, «*Mon amour le cœur de fontaines de haies de rond*», FGM, BNQ, 410/001/069.

³⁸ M. Ribon, *op. cit.*, p. 64.

³⁹ G. Miron, «*ISA tu n'as jamais coulé hors de moi*», *loc. cit.*, verso. L'écorché vif de Miron pousse un cran plus loin les «soins attentifs» de «la fille maigre» d'Anne Hébert pour ses os : «Je suis une fille maigre / Et j'ai de beaux os. / [...] / Je les polis sans cesse / Comme de vieux métaux» (*Poèmes*, Paris, Éditions du Scuil, 1960, p. 33).

⁴⁰ G. Miron, «Paroles du Très Souvenir (Extriat) [ri]», FGM, BNQ, 410/002/012.

⁴¹ G. Miron, «RE : La batèche / XXV», FGM, BNQ, 410/001/013.

Le sujet du poème mironien n'attend pas, comme l'âne des « Animaux malades de la peste », que d'autres le désignent comme leur bouc émissaire, « ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal ⁴² ». Il se rase lui-même la chevelure – « moi le pelé » dans *La batèche* et « je me chauve » (fig. 25c) dans *La danse de l'écorché vif*. Il s'embrouille la vue en se lançant du poivre aux yeux. Puis, véritable martyr (l'écorché-salé reste d'ailleurs l'un des modes privilégiés du martyr, cette mort liée à la religion, à la passion), il entame son corps – donc sa peau – à l'aide de décapants acides ou à l'aide de « pics » et de « pioches » acérés, chaque « p » de l'allitération sonnait comme autant de coups portés au sujet du poème. Dans le même ordre d'idées, Henri Michaux écrivait : « Je me scalpe. Je m'écorche. Des pieds à la tête, des pieds au front, que je m'arrache comme une souffrante pelure. Ainsi je me martyrise. ⁴³ » On s'étonnera, après cette extrême violence, que « l'âme [se retrouve] en mal de peau ». Cet énoncé signifie peut-être que le mal à l'âme du poète se manifeste en diverses affections de la peau. Tout simplement, cela expose aussi que le poète se trouve mal dans sa peau. Enfin, le sujet du poème est « en mal de » peau, c'est-à-dire qu'il souffre soit du manque de chair féminine, soit du manque d'un plus beau corps que celui qui lui a été donné.

Outre la blessure de l'écorce corporelle, le terme « écorché » résonne selon un autre sens, la statue d'homme ou d'animal représenté dépouillé de sa peau, d'après laquelle les étudiants des beaux-arts dessinent des études. Autrement dit, le portrait de l'écorché vif tracé par Miron s'assimilerait à des planches anatomiques établies dans une rigueur scientifique afin de traduire un corps en représentation esthétique. Miron inscrit en partie son écorché vif dans cette perspective. Perdu à tout jamais, le visage de la femme aimée se situe désormais au loin ; par conséquent, si le sujet ne fantasme pas le visage de sa belle, il se trouve dans un face-à-face brûlant de proximité avec son propre visage. La rage de la perte amoureuse et la quête d'une absolue vérité feront en sorte que le sujet cherchera, dans la plus grande incarnation, à « aller si près des choses qu'elles en/aient peur ⁴⁴ », comme le griffonne Miron vers 1955. En effet, selon Anne-Élisabeth Halpern, « le travail de la connaissance passe par l'observation minutieuse du corps, jusqu'à la plus intime, la plus intestinale part de soi ⁴⁵ ». Le poète expose bientôt sa réalité à double tranchant : sujet(s) et objet(s) d'expérience, « nous sommes le détenu

⁴² Jean de La Fontaine, « Les Animaux malades de la peste » [1678], *Fables* [éd. de Jean-Pierre Collinet], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, livre VII, fable 1, p. 199.

⁴³ H. Michaux (*Apparitions*), cité par A.-É. Halpern, *loc. cit.*, p. 81.

⁴⁴ G. Miron, « *J'attends* », *loc. cit.*, verso.

⁴⁵ A.-É. Halpern, *loc. cit.*, p. 98.

*de ns-même / le cobaye de moi = moi*⁴⁶». L'écorché vif reste bien entendu un sujet à part entière, mais il se pose simultanément en objet de fouilles. Il acquiert d'autant plus un statut d'objet qu'il s'associe, en des néologismes verbaux douteux, à un bric-à-brac de choses : de l'instrument de musique (« *je me clavier des grandes / orgues / je me flûte au serpent* », fig. 25d) jusqu'au résultat pyrotechnique (« *je me fais feux d'artifices* », fig. 25d).

Le moi ausculte le moi avec détachement dans une perspective clinique et froide. « Je me tate [*sic*] le mal du dedans » (fig. 25a), affirme l'écorché vif en palpant, scrutant et éprouvant la profondeur de son malaise. Miron se livre à de cruelles expérimentations sur son propre organisme, puis les déverse en une giclée d'images. Il contrôle le temps, accélérant le processus de vieillissement à son aise : « je pourris à vive allure / je vieillis d'éruption cymbale » (fig. 25a). Il manie également les éléments, l'air (« je me gave de rafale », fig. 25a) ou le feu (« je me lance flamme [*sic*] », fig. 25a). Où s'arrêteront ces manipulations scientifiques sur un corps en pleine vigueur ? Miron le constatera très tôt dans son parcours : « *on peut pousser la sincérité jusqu'à la purulence*⁴⁷ ». Si l'objectif consiste à trouver, dans une pure crudité, la vérité nue du mal, la fin dernière des manipulations s'accordera avec le trépas du sujet d'expérimentation. Du cobaye de lui-même, le sujet passe au statut de bourreau de lui-même. Devenu « la plaie et le couteau »⁴⁸, l'écorché vif « danse de viscères et de poing » (fig. 25b). Il s'évide les tripes puis se hérissé en montrant les « poing[s] », lui qui se sait désormais plus nu et fragile que jamais. Il reste étonnant de remarquer à quel point un énoncé tel « *plonge ma main / dans les entrailles*⁴⁹ » agit comme leitmotiv dans l'avant-texte de « La marche à l'amour ». Cette récurrence indique sans doute l'importance, dans la démarche mironienne, de cette double posture, celle d'un poète à la fois chirurgien, qui se dissèque lui-même, et patient, qui est disséqué, poète à la fois prêtre sacrificateur, qui extirpe les entrailles, et victime sacrifiée, qui est évidée de ses viscères.

« L'état de souffrance est un état incandescent [*sic*]. Il brûle, consume, anéantit »⁵⁰, annote Miron sur un manuscrit daté environ de 1953. Un individu ne peut cependant se

⁴⁶ G. Miron, « Paroles du Très Souvenir (Extrait) », FGM, BNQ, 410/002/012, verso.

⁴⁷ G. Miron, « *Cantique à toi* », *loc. cit.*, verso.

⁴⁸ Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les fleurs du mal* [1861], dans *Œuvres complètes* [éd. de Claude Pichois], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, tome 1, p. 79.

⁴⁹ G. Miron, « Lettre à l'inconnue », *loc. cit.*, verso.

⁵⁰ G. Miron, « Notes : Les dures interrogations ? », FGM, BNQ (à être déposées).

maintenir dans cet état pendant toute une vie. Le temps arrangeant les choses, les blessures de l'homme intestinal se referment doucement. En fait, comme l'indique Pierre Nepveu, « l'indigence et la laideur ne sont pas des phénomènes contingents ou périphériques chez Miron, ils sont un *terreau nourricier* ou un *passage nécessaire* vers le poème achevé.⁵¹ » La mise en scène de soi commencera par être crue et grotesque dans le « bois mort » de « La marche » pour se sublimer en route vers la version définitive. En d'autres mots, le sujet du poème se métamorphose en passant d'un statut d'écorché vif à celui de cicatrisé. Le magnifique vers « et contre tout ce qui me rend absent et douloureux » (v. 28) offre une perspective générale sur ce mouvement. Se situant presque dans une analepse sur un temps révolu, le poète de la version définitive, bravant sa disgrâce, se dit capable de contrer ce qui se trouve en lui *contre* lui. Le sujet du poème n'est plus captif d'un feu d'immondices en activité, au cœur de la fournaise de *La danse*. En fait, il a déjà contrecarré sa laideur en l'ayant réduite à une pure abstraction (« ce qui me rend absent »). Présentés selon le déroulement des strophes, une sélection de huit vers ou groupes de vers de « La marche à l'amour », version définitive, deviendront ici autant de corridors d'un dédale entre égratignure et cicatrisation du sujet du poème.

moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir / la tête en bas comme un bison dans son destin (v. 7-8)

L'avant-texte de « La marche à l'amour » témoigne très peu du (re)travail de cette image. Ne se lit en fait qu'un seul essai, daté approximativement de 1956 et qui aboutit partiellement dans les « Monologues de l'aliénation délirante » (*Hr*, 93) :

J'ai mille pattes blessées jetées en moi
et d'entre toutes un cœur de patte saignante.

Je fonce à vive allure de démence et d'écume
dans mes brouillards de chagrins crus
la tête en bas un vrai bison dans son destin.⁵²

Le bison des brouillons se rapproche davantage, en vérité, du taureau blessé, éperonné par les "piqueros" avant la tuerie finale du "matador". Fou furieux, « [il] fonce [...] de démence », et enragé, « [il] fonce [...] d'écume », ce bison-ci se trouve invariablement attiré par le rouge sang et les affolantes virevoltes de ses anciens déboires amoureux. Il reste tout entier tourné vers son passé, ses « brouillards de chagrins crus », vers lesquels il charge à toute vitesse, alors que le bison de la version définitive, départi de sa douleur, son

⁵¹ P. Nepveu, « Présentation », dans G. Miron, *Poèmes épars*, op. cit., p. 20.

⁵² G. Miron, « Forage la nuit », FGM, BNQ, 410/002/003.

« bœuf éventré ⁵³ » de douleurs, peut désormais regarder de l'avant, « entêté d'avenir », sans plus souffrir de cruelles mutilations au présent : « mille pattes blessés » ou « un cœur de patte saignante ».

pour la conjuration de mes manitous maléfiques (v. 10)

Quelques vers de « La marche à l'amour » plus loin, Miron convie une autre image typiquement nord-américaine, en passant du bison à la présence amérindienne. Du mot algonquin « grand esprit », les « manitous » correspondent en effet à un esprit du bien (bon, grand manitou) ou du mal (méchant manitou) chez certaines tribus amérindiennes. Miron envisage, vers 1956, une autre formulation du vers, en cette tentative : « quand nous giron / sous les conjugaisons de—l'espace—et—des ~~astres~~ / maléfiques/ ⁵⁴ ». Mais passant des « astres » aux « manitous », il revient ensuite à son idée première, qui s'inscrit dans un champ lexical développé depuis le cycle de *La batèche* (« cris ~~pirogues~~ / canot / cris visages de / S / sioux cris yeux de masques ⁵⁵ »). La version définitive de « La marche à l'amour » mentionne rapidement ces esprits maléfiques qui hantent le sujet du poème ; elle conjure leur présence. De son côté, l'avant-texte leur octroyait un visage à part entière, le verso, la face cachée, de certains brouillons de 1952-1953 recelant le dessin de leurs visages ; il restituait une ardente présence aux manitous.

Des petits yeux perçants, une large mâchoire, des traits durs, une épaisse chevelure, un poitrail de fourrure : l'étrange visage du personnage au verso de « Des pays et des vents » (1952-1953), futur « Héritage de la tristesse », a de quoi effrayer (voir figure 26). En deçà et au-delà d'un visage, le dessin mironien renvoie à des masques rituels et dans ce cas-ci particulièrement, en un saisissant parallèle, à un masque iroquois de la société "False Face" (voir figure 27). Les horribles masques caractéristiques de cette société représentaient les esprits du diable, de la maladie et de la destruction. Selon les croyances populaires, seules les offrandes comme le tabac ou les champignons pouvaient apaiser momentanément ces masques aux puissances ravageuses. Pendant les difficiles années de « malamour » (1952-1953), le poète Gaston Miron est paralysé par de mauvais esprits, par extension, des manitous, qu'il croit responsables de sa destruction. Probablement à son insu, il trace aux côtés de vers comme « le tout cru de

⁵³ G. Miron, 4 juillet 1955, *À bout portant, op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ G. Miron, « Le catapulté », FGM, BNQ, 410/002/003.

⁵⁵ G. Miron, « VII », *loc. cit.* (voir figure 12).

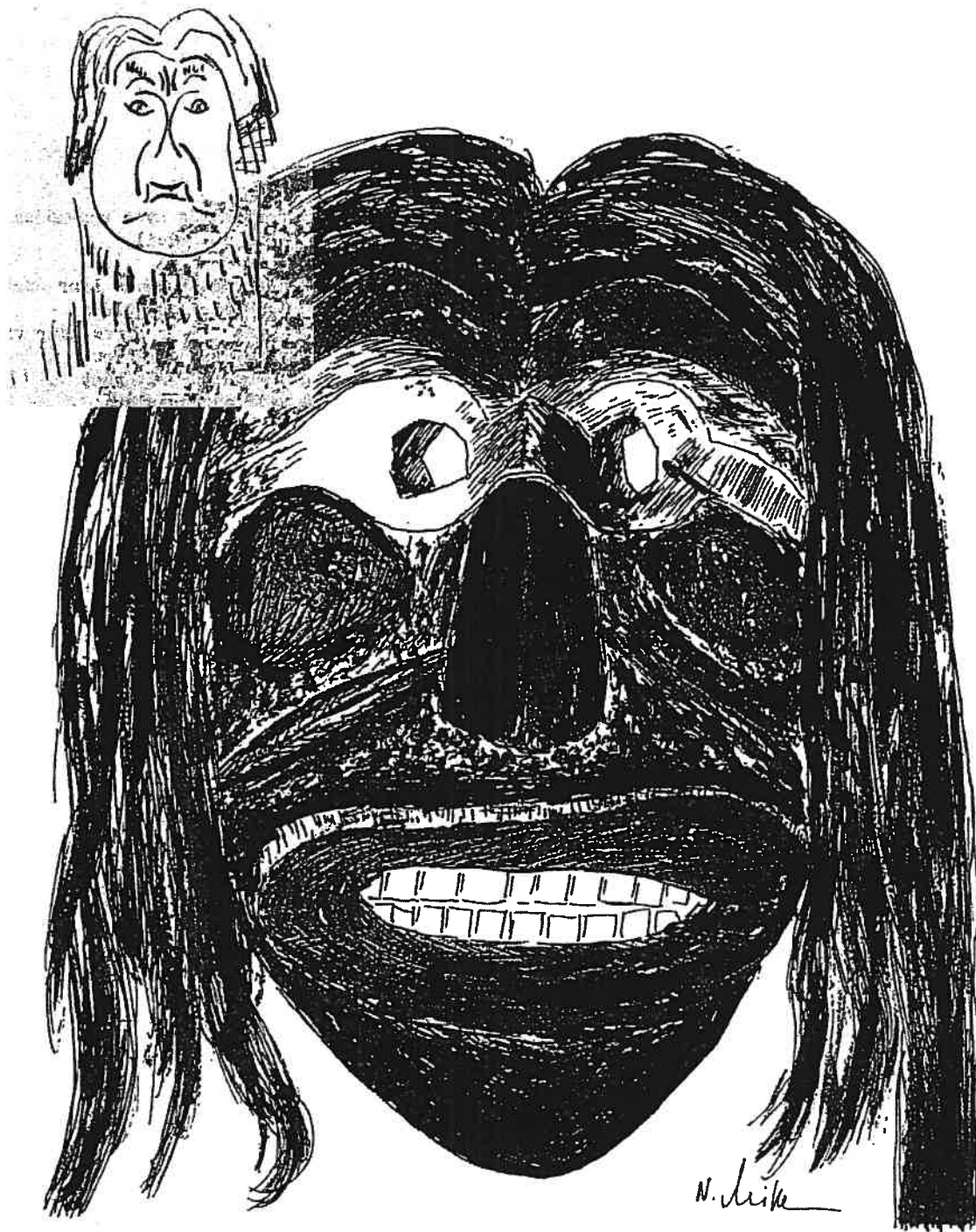


Figure 27

l'amer » un visage qui a tout à voir avec les masques "False Face" des Iroquois.

« C'est à l'occasion du visage, et par le visage, que l'homme communique avec l'homme. C'est en dissimulant ou en transformant son visage qu'il interrompt la communication, ou qu'il la détourne vers d'autres fins ⁵⁶ », remarque Claude Lévi-Strauss à propos des masques. Ayant perdu le visage avec lequel il voulait entrer en contact (celui d'Ise), Miron voue le sien à d'autres finalités que celle de la communication usuelle, jugée inefficace. Au verso d'un autre brouillon de 1953, cette fois explicitement dédié à Isabelle, Miron dessine une petite tête, sous-titrée « *prisonnier de son âme* » (voir figure 28). Les traits de cet homme nous regardant de face se sont faits cicatrices en plein visage ou scarifications rituelles. La joue gauche ressemble à un visage écorché, dont on verrait saillir les muscles. Deux « x » schématisent les yeux et un « x » noirci, la bouche. Les croix pointent-elles dans ces directions ou bâillonnent-elles ces deux organes ?

Cette violence mise à part, la simplification naïve du dessin aux yeux à peine esquissés et au long nez réduit à deux traits le fait ressembler à un masque africain (voir figure 29) ⁵⁷. Encore une fois, l'évocation du rituel tribal n'est pas anodine. Utilisés lors de danses frénétiques ou de déplacements majestueux, les masques d'Afrique, nous apprennent Maria Kecskesi et László Vajda, servent à entrer en communication avec des esprits ; « selon cette croyance, le fait de revêtir le costume rituel – masque, peinture, vêtements et accessoires – provoquerait une réelle métamorphose touchant non seulement l'apparence mais aussi l'âme du porteur du masque. [...] Ce dernier [...] cesse momentanément d'être lui-même ⁵⁸ ». Ne plus s'appartenir et communier avec les esprits du bien (peut-être celui d'Ise) : n'est-ce pas ce que le Miron souffrant souhaite le plus ardemment ? De plus, le masque africain sert fréquemment lors des rites de passage. Miron a besoin d'un « autre visage » – un visage à l'expression figée, certes,

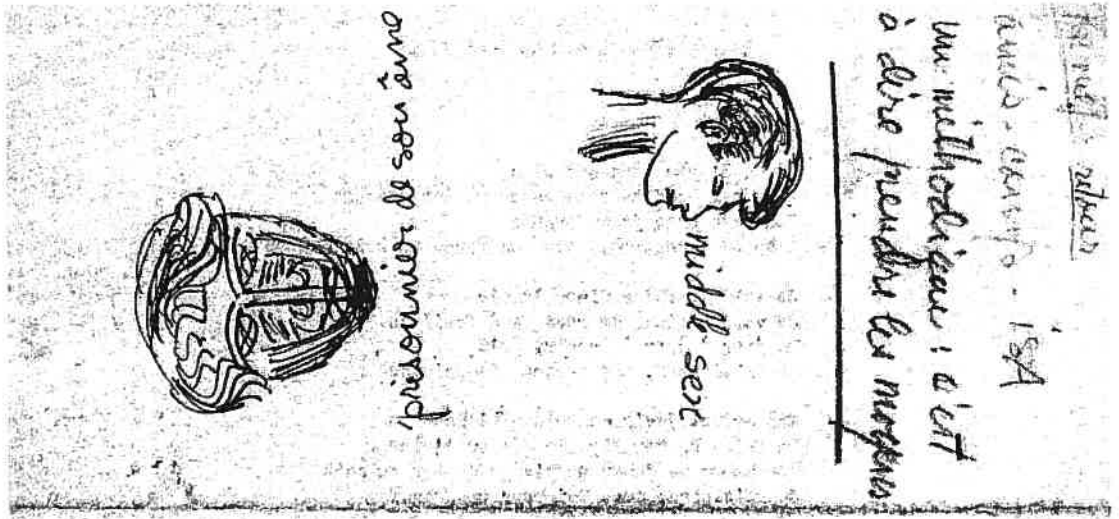
⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, « Préface », dans Guergana Kostadinova et Michel Revelard, *Masques du monde : l'univers du masque dans les collections du Musée international du carnaval et du masque de Binche*, Tournai (Belgique), Renaissance du Livre, coll. « Les beaux livres du patrimoine », 2000, p. 8.

⁵⁷ Miron aura peut-être eu l'occasion d'admirer la riche collection de masques africains de son ami poète Roland Giguère qui, tout comme les surréalistes, voyait dans ces masques une manière de sortir la représentation de l'académisme. Dans le poème « Ancêtres » (*Forêt vierge folle, op. cit.*, p. 134), Roland Giguère laisse vibrer ces masques :

grands visages surgis de la mémoire ancestrale
comme miroirs retrouvés après mille brisures
le blanc de l'œil en abîme

grands visages dévisagés qui nous dévisagent
seuls témoins de nos gestes aveugles
faces à nous-mêmes – doubles d'ombre.

⁵⁸ Maria Kecskesi et László Vajda, « "Je ne suis pas moi-même". Masques et mascarades en Afrique », dans Iris Hahner-Herzog, Maria Kecskesi et László Vajda, *L'autre visage : masques africains de la collection Barbier-Mueller*, traduction d'Aude Virey-Wallon [et al.], Paris, Adam Biro, 1997, p. 25.



J'ai tout fait pour ne pas périr.

LA DERNIERE CHANCE
DE NOUS AIMER

Tu est

Figure 28

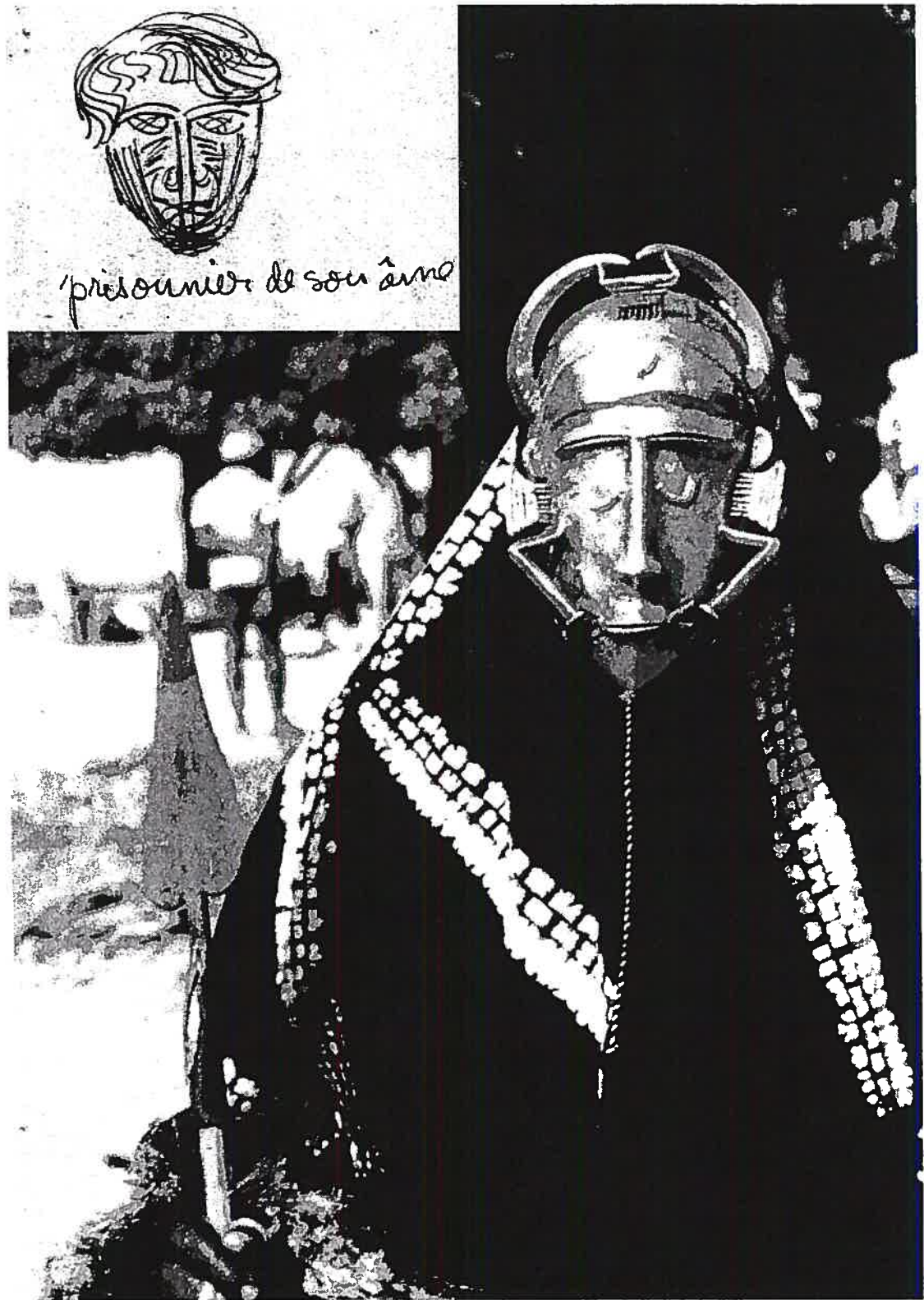


Figure 29

rappelant les masques mortuaires – afin de traverser une épreuve essentielle pour lui : surmonter le deuil de la femme aimée.

la détresse n'est pas incurable qui fait de moi (v. 38)

Cet énoncé de 1962 semble à des années-lumière de la détresse ressentie et exorcisée par l'écorché vif vers 1954-55. Dans « le grand Saut haut-le-cœur » (fig. 25a), nulle question de rémission ni de convalescence. « Je » brûle, vit et meurt à vif, en un mal apparemment incurable. Le sujet du poème plonge loin en lui, dans ses entrailles, au risque schizophrénique de s'y perdre :

Quand je serai loin dans moi dans moi
 Quand je n'aurai qu'un long cri cerné de vide
 M'entendrez-vous
 et qui viendra me chercher ?⁵⁹

Dans l'avant-texte de « La marche à l'amour », le sujet du poème est torturé : il se « roue », se « [rac]courci[t] », se « poinçon[ne] » (fig. 25a). Il est malformé (ses os sont « bancal[és] »), malade (il souffre d'anémie, de rougeole, de grattelle) et blessé (il s'entame au pic et à la pioche). Il ne peut pas encore affirmer, apaisé, en un ressaut de courage : « la détresse n'est pas incurable ».

une épave de dérision, un ballon d'indécence (v. 39)

L'écorché vif de Miron ne peut se résorber en une « épave » – il plonge au beau milieu du naufrage – ni en un « ballon » – il roule en plein terrain de jeu (si, néanmoins, l'image mironienne est à comprendre en ce sens). Les deux métaphores policées de la version définitive – « une épave de dérision, un ballon d'indécence » – condensent en de beaux vers un état de souffrance qui, à chaud, s'exprime en un poème grotesque, *La danse d'un écorché vif*, dans lequel le poète se fait hideux, épouvantable ou fou : « je fais un fou de moi » (fig. 25a). Murielle Gagnebin tisse un lien entre ce type de représentation grotesque de soi et le *mal être* ressenti par le sujet : « né du sentiment d'une insécurité fondamentale, le grotesque est une conjuration des puissances maléfiques sur le mode *burlesque*, où toutes les ressources du plaisant, du drôle, voire même du ridicule et du scatologique sont requises.⁶⁰ » Miron comme Gagnebin s'entendent pour dire que l'on peut *conjur*

⁵⁹ G. Miron, « Notes : », FGM, BNQ, 410/003/004.

⁶⁰ M. Gagnebin, *op. cit.*, p. 96.

puissances/manitous maléfiques en faisant « sortir ses vides » en une œuvre d'art grotesque. À cet égard, *La danse d'un écorché vif* correspond tout à fait à un poème où la dérision, performative, recourt aux ressources du ridicule (« je m'enfarine je me pèle », fig. 25a) et du scatologique (« je vous danse la grattelle / dans le grand Malaise / dans le Hocquet / dans le Pet », fig. 25b) afin de rejeter hors de soi le maléfique et le poser en quelque chose d'Autre, de radicalement Autre.

Le grotesque a joué dans l'écriture moderne au Québec, dès le surréalisme et l'automatisme des années quarante, un rôle analogue et même préparatoire, remarque Pierre Nepveu, à celui que jouera plus tard le « joual » : une brisure de registre, l'établissement d'un langage hybride, instable, expressionniste, qui subvertit l'académisme, le ton noble ou lyrique.⁶¹

Cette seconde interprétation du grotesque, le resituant à l'intérieur de l'histoire littéraire québécoise, prévaut tout à fait chez un Miron écorché vif qui, selon toute apparence, souhaite rompre avec la tonalité lyrique qu'il a empruntée jusqu'alors (cf. chapitre I : le cantique, l'hymne, etc.). Le seul lyrisme qui tienne dans *La danse de l'écorché vif* reste joyeusement perverti ; la litanie répertorie une série d'enlaidissements successifs et d'affreuses abjections – selon son sens premier, d'*abjicere*, « jeter loin de soi, [...] rejeter⁶² ». L'éloge litanique d'Ise porte donc dans ses renforcements une image négative : l'auto-dépréciation litanique du poète. Un passage de l'avant-texte de « La marche » (cf. *supra*, p. 36) confronté à un extrait de *La danse* le montrera sans peine :

Belle de pas autour de mon cœur	je m'enfarine je me pèle
Belle de ton corps de frais feuillage	je me tate [sic] le mal du dedans
Belle de mains d'oiseaux à mon cou	je me gratte les furoncles dans les yeux
[...]	[...]
Belle émue d'être menue	je danse je pense je pense à toi
Belle d'être heureuse sans parchemin	mon amour
O Belle de mémoire et de fin du monde	je danse pour que tu m'aimes.

De l'anaphore en « belle de », à laquelle se greffent de « beaux » éléments naturels (« belle de ton corps de frais feuillage »), Miron se rabat sur une anaphore en « je me », à laquelle il joint de « laides » mutilations (« je m'enfarine je me pèle »). En subvertissant ainsi un ton convenu, Miron s'octroie une plus grande latitude de création. De même, il « danse toutes [s]es syllabes » (fig. 25a), « tous [s]es alphabets » (fig. 25c) ; le temps que durera la souffrance, il pourra sans vergogne repousser de nouvelles limites de la langue : « je me

⁶¹ P. Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 118.

⁶² Jean Clair, *De immundo : apophatisme et apocastase dans l'art aujourd'hui*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2004, p. 24.

batèle / je me courcis » (fig. 25a) se substitue à l'énoncé grammaticalement correct « je me fais bateleur / je me raccourcis ».

un pitre aux larmes d'étincelles et de lésions / profondes (v. 40-41)

Rétrospectivement, Miron peut suturer en un dense énoncé de vieilles blessures du passé : sa pitrerie, ses larmes, ses étincelles et ses lésions profondes. Dans le feu de l'action, en 1954-1955, il en va tout autrement. Le poète vit intensément chacun de ces sentiments. De la lettre à Guy Carle en 1950 (« ce nez rouge, de clown ») à *La danse d'un écorché vif* cinq ans plus tard, il clame à qui veut bien l'entendre : « je suis un pitre, un cabotin, un clown ». Miron se crée un double grimaçant, image hyperbolique et déformante à escient, qui relève en symbiose des deux grands types de clown dégagés par Jean Starobinski : le clown mercuriel et le clown tellurique⁶³. Mercuriel, l'écorché vif est attiré par le « gouffre d'en haut », qu'il cherche à rejoindre par des acrobaties et des jeux d'adresse. Ouvert et désossé, ce clown confère un rayonnement glorieux à la condition corporelle, jusqu'à une attitude complètement narcissique. L'écorché vif de Miron (« je me roue je me lance / je me cercle je me ligne », fig. 25a) trouve écho chez les clowns Lawrence et Redisha, croqués par Théophile Gautier :

Ces frères siamois de la gambade dépassent tout ce que l'on a vu jusqu'à ce jour : ils mettent leurs cuisses en bandoulière, font des risettes avec leurs jambes, comme avec un beau nœud de ruban ; ils se coupent en deux, et les morceaux dansent [...]. La pesanteur n'existe pas pour eux.⁶⁴

À l'inverse, se distingue également chez l'écorché vif le type de clown tellurique (le mot « clown » vient d'ailleurs de l'anglais "clod", motte de terre) tourné vers le « gouffre d'en bas », donc de mèche avec la mort. L'écorché vif cherchera tant qu'il pourra à s'élever pour faire sortir ses vides et suer sa douleur. Inévitablement toutefois, sa danse grotesque, toutes entrailles dehors, évoquera une danse macabre, autour d'une dépouille agonisante : la sienne. Ses ossements dansants lient en une oxymore la joie de vivre et l'intense rappel des fins dernières. D'autre part, la tristesse de l'écorché ne peut encore s'illuminer de flammèches en des « larmes d'étincelles et de lésions profondes ». À la place, le sujet du poème crée un néologisme verbal à partir de l'épithète « lacrymal » : « *je me lacrymale* » (fig. 25d). Il réfléchit sur lui-même l'action de « lacrymaler », pleurer

⁶³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2004 [1970].

⁶⁴ Théophile Gautier, cité par J. Starobinski, *ibid.*, p. 22.

avec l'inflexion d'un cri (-cry-) et d'un mal (-maler). Les étincelles des pleurs de la version définitive apportent une distanciation face à la souffrance dont ne bénéficie pas l'image retrouvée dans *La danse d'un écorché vif* : « je me fais feux d'artifices » (fig. 25d). La beauté d'un spectacle pyrotechnique s'y ressent à peine, le verbe pronominal insistant trop sur l'explosion de ces feux, donc sur celle du sujet. Enfin, les « lésions profondes » ne font pas que constituer, comme dans la version définitive, une dénivellation de canyon au sein de l'âme du sujet. Cette plaie, le mal d'amour et le mal d'être au monde, constitue la seule demeure d'un sujet en crise : « je vis dans ma plaie ⁶⁵ ».

même si j'ai fait de ma vie dans un plongeon / une sorte de marais, une espèce de rage noire (v. 48-49)

Une « sorte » de marais, une « espèce » de rage noire : cette incertitude, apparue vers 1962, n'adhère pas à la détresse découpée au scalpel dans *La danse de l'écorché vif*. Au début des années 1950, le sujet du poème ne module aucunement le lieu de sa souffrance par un terme flou tel « une sorte de marais » ; il se trouve plutôt au cœur du marécage. Dans *La batèche*, ne font qu'un lui et cette laideur nauséabonde au sein de la nature : « non non je n'ai pas fini de jouer ma peau de dés / de souffler ma voix devant moi comme une blessure / *malade de tous les marais* et refusant la tumeur du jour ⁶⁶ ». Miron s'associe également, dans les *Paroles du Très-Souvenir*, à un oiseau échassier ayant l'habitude de fréquenter les points d'eau fétides : « pourquoi me faut-il traîner dans *les égoûts [sic]* comme un héron / traîne ses pattes dans la savane ⁶⁷ ». Avec l'idée du héron, le poète introduit des éclats d'un aride environnement, la savane, plus sauvage que fangeuse, et des fragments d'un paysage souterrain forgé par l'homme, le système d'égouts, pendant urbain du marais. *La danse d'un écorché vif* offrira quant à elle l'association la plus intime entre le sujet du poème et le marais. L'écorché vivant affirme, en un double sens, qu'il se « marre aux grenouilles » (fig. 25a) – en fait, il se rit bien de son statut de batracien – et qu'il s'« étang mort » (fig. 25a) – s'il s'allonge, il n'a pas trépassé ; il repose quelques instants au fond de sa demeure, le marais.

De même, l'écorché vif ne se souvient jamais, à distance et de façon très générale, qu'il a fait de sa vie « une espèce de rage noire ». Au contraire, après l'échec amoureux vécu auprès de Thérèse, il devient tout entier cette rage noire, vague déferlante qui se

⁶⁵ G. Miron, « Fragments », *loc. cit.*

⁶⁶ G. Miron, « V (suite) », *loc. cit.*

⁶⁷ G. Miron, « Paroles du Très-Souvenir (Extriat) [sic] », *loc. cit.*

retourne voracement sur elle-même. Ce renversement des énergies libidinales du sujet sur sa propre personne a tout à voir avec la mélancolie du sujet telle que décrite par Freud dans l'étude « Deuil et mélancolie » sus-mentionnée. Précisons : suite à la séparation d'avec la femme aimée, le poète mélancolique perd son estime de soi. Le moi amputé d'une partie de lui-même – la part qui était attachée à l'aimée – reste un moi fortement diminué, s'appauvrissant graduellement jusqu'à sombrer dans un délire de petitesse. « L'aversion morale du malade à l'égard de son propre moi [...] vient au premier plan, avant l'étalage d'autres défauts : infirmité corporelle, laideur, faiblesse, infériorité sociale, sont beaucoup plus rarement l'objet de son auto-appréciation ⁶⁸ ». Freud dresse là un portrait du mélancolique décrivant bien le Miron obsédé par un complexe de laideur, sur les plans physique (« Je serai toujours seul. Je suis laid ⁶⁹») et moral (retour de l'image d'un damné frayant avec les prostituées).

Une caractéristique du mélancolique consiste ensuite à exhiber ses laideurs sans honte ; « il s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu ⁷⁰ ». Ce besoin du mélancolique éclaircit la valeur cathartique d'un poème comme *La danse d'un écorché vif*, où le sujet se fait du bien, de manière masochiste, en s'écorchant grotesquement à la face du monde. Miron ne semble éprouver aucune honte à se faire grossière purulence ou sordide flatulence. En fait, nous apprend Freud, la libido libérée suite à la disparition de la personne aimée régresse dans le moi du malade, celui du poète. Les reproches que le sujet pouvait adresser à la femme perdue reviennent sur le sujet lui-même. Voilà toute la rhétorique du « je me » exposée dans *La danse* ; de manière réflexive, « *je me pèle* » (fig. 25a) ou « *je m'efface* » (fig. 25d). « Les auto-reproches sont des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre. ⁷¹ » Cette dernière partie de l'explication psychanalytique permet de mieux saisir le lien insécable entre la mise en scène spectaculaire, masochiste, exhibitionniste, du sujet de *La danse* et la passion amoureuse, révolue, qui s'exprime encore dans le poème.

si je fus cabotin, concasseur de désespoir (v. 50)

La version définitive de « La marche à l'amour » opte pour le passé simple (« je fus cabotin »), un temps de verbe marquant l'achèvement complet d'un fait à un moment

⁶⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹ G. Miron, « Je ne voulais pas te perdre », *loc. cit.* (voir figure 10).

⁷⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 152.

⁷¹ *Ibid.*, p. 154.

précis du passé. Les brouillons témoignent, pour leur part, d'un développement performatif du même vers, qu'il faudrait cette fois mettre au présent : « je suis cabotin ». Pitre, clown, bateleur, l'écorché vif tente de faire rire à l'excès et Miron de même, lui qui confessera dans la « Note d'un homme d'ici » (1959) : « mais voilà, mon cabotinage de dix ans de vie montréalaise m'est retourné. Comment n'a-t-on point vu, dans ces exhibitions dérisoires, l'énorme caricature que je me servais ? » (*Hr*, 183-184) Le cabotin qu'il est culmine en piètres calembours fourmillant dans *La danse d'un écorché vif*, par exemple « je me rue Saint-Laurent » (fig. 25a), déjà évoqué. Si la blague du cabotin tombe à plat, elle n'est pas pour autant vide de sens. Y apparaît l'image d'un *bum* montréalais, qui arpente la *Main*, rue de tous les plaisirs et de tous les péchés. S'en dégage aussi un mouvement, la ruade, qui évoque autant la précipitation violente d'un écorché vif en mal d'amour que l'autodéfense du cheval, projetant ses membres vers l'arrière pour se dégager de l'agresseur (l'absence, le vide). Enfin, ce parcours du rayon de signification du calembour ne serait pas complet sans le surgissement du saint, le diacre et martyr saint Laurent, dans le toponyme de la *Main*. Si l'écorché vif « [s]e lance flamme [*sic*] » (fig. 25a) et « crépite dans ton absence » (fig. 25b), il souffre du même coup le martyr de saint Laurent. Pour avoir refusé d'abjurer sa foi chrétienne, Laurent fut déchiré à coups de fouet puis étendu et attaché sur un lit de fer en forme de gril. Le poète ne reniera pas sa foi en l'amour, dut-il mourir à petit feu de la cruauté des Ise et Thérèse. Le cabotin à l'œuvre est moins superficiel qu'on pense.

je n'ai plus de visage pour l'amour / je n'ai plus de visage pour rien de rien (v. 180-181)

Enfin, le poète n'est pas d'emblée dépossédé du seul visage qu'il ait pour entrer en communication avec le monde. Avant d'arriver à un tel constat (« je n'ai plus de visage pour rien de rien »), le sujet du poème passe par de multiples tribulations. Atteint par « la souffrance la pas belle et qui déforme » (*Hr*, 66), il voit son visage mutilé et rendu méconnaissable au long de l'avant-texte de « La marche à l'amour ». Ce visage, expression concrète d'une subjectivité particulière, est mis à mal par son assimilation à divers objets utilitaires, laids en général et dans un état de détérioration avancée. Le poète des *Paroles du Très-Souvenir* parle de « [s]on visage de toile de tente usée moisi de temps / de pluies de toutes sortes de corvées⁷² » ; sa face d'amoureux éconduit, lorsqu'elle se

⁷² G. Miron, « *Mon amour le cœur de fontaines de haies de rond* », *loc. cit.*

présente sous son plus beau jour, ressemble à un tissu râpé par le malheur et à un textile pourri par l'infortune. « Et pourtant je souffre d'une paroi à l'autre / où se dessine mon visage de graffiti méconnaissable ⁷³ » ; cette fois, quelqu'un (lui-même ?) a barbouillé son visage de signes à demi intelligibles et prestement exécutés. Les yeux, nez ou bouche du sujet sont voilés par une écriture qui fait effraction au milieu de la face, signature flagrante sur un visage du malheur tout juste survenu. Plus tard, le poète dira détenir une « face de macadam de trépas de fou ⁷⁴ » ; son visage en appelle soit au néant (la mort, la folie), soit à l'humiliation (la chaussée asphaltée sur laquelle on marche ou roule). Muni d'un tel visage, le sujet du poème risque difficilement d'entrer en communication avec autrui. Il implore sa fiancée : « détourne-moi de mon destin, *change-moi le visage*, remets-moi / sur la piste. ⁷⁵ »

Miron répondra lui-même à sa supplication en prenant la plume pour dessiner au verso de ses brouillons. Le dossier génétique du poème « Héritage de la tristesse », connexe à celui des *Paroles du Très-Souvenir* (ils datent tous deux de 1952-53 et charrient des vers communs, tel « Je suis le naufragé de malamour ⁷⁶ »), comprend plusieurs griffonnages de têtes masculines. L'une de ces versions condense des têtes à la fois de face et de côté, gracieuses comme les profils égyptiens ou rageuses comme les clowns du peintre Rouault (voir figure 30). Le visage du bas – des tic-tac-tos (#) en guise d'yeux – apparaît, hâve et squelettique, comme la charogne d'un visage naguère en pleine vitalité. Face à ces têtes rageuses, comment ne pas faire le lien avec ce que Michaux notait « En pensant au phénomène de la peinture » : « Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. // [...] Et sauvages la plupart. // Est-ce moi, tous ces visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ? ⁷⁷ » Michaux se demande s'il ne s'agirait pas de l'image des peurs de l'enfance, des « moi » sacrifiés au fil de l'existence ou encore, du portrait du désir. N'est-il pas révélateur que Miron, somme toute peu dessinateur, n'ait griffonné, au fil de ses brouillons que ce type de visages sauvages ⁷⁸ ? Vraisemblablement, le poète de « La marche à l'amour » se regarde entier dans le papier.

⁷³ G. Miron, « Quelqu'un parmi vous », FGM, BNQ, 410/003/006.

⁷⁴ G. Miron, « Les métamorphoses et les rythmes de légende », *loc. cit.*

⁷⁵ G. Miron, « Je n'écris plus à ma fiancée, elle ne veut plus de mes », FGM, BNQ, 410/003/003.

⁷⁶ G. Miron, « Le chant de l'éloigné », FGM, BNQ, 410/001/051. Miron essaie différents titres pour le poème débutant par « Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes » : « Le chant de l'éloigné », « Les pères », « Des pays et des vents », « Des hommes et de vents », puis « Héritage de la tristesse ».

⁷⁷ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture » [1946], *Œuvres complètes* [éd. de Raymond Bellour et Ysé Tran], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 857.

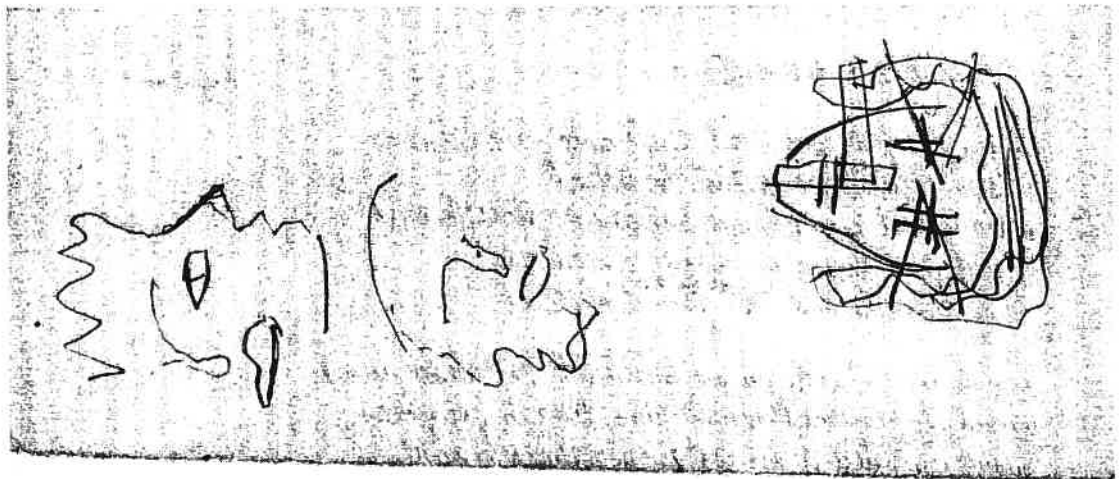
⁷⁸ Restriction faite : la recension n'a été effectuée que dans des dossiers touchant de près ou de loin « La marche à l'amour ».

I. *Nes pays i des vents* corbeau

Il y a des pays qui sont seuls avec eux-mêmes
 et que jamais ne voit le soleil
 mais il vent qui change les lieux de place la nuit
 le vent leur donne un passage amoureux
 et la lumière leur ^{donne} yeux d'oiseaux

on ne les entend qu'au printemps et chaque année
 quand ils respirent comme un jour de folies
 quand ils brillent en l'air de leurs plumes d'été

Recto



Verso

Figure 30

L'homme agonique

Selon une perspective génétique, en amont de l'écorché vif, l'on retrouve le sujet du poème, « pelé / yeux au poivre », du cycle de *La batèche*. En suivant jusqu'au bout les ramifications de certains vers de *La danse d'un écorché vif*, l'on aboutit, en aval, à des brouillons affiliés à la « marche à l'amour », mais également au dossier génétique de « L'homme agonique » (1956-1959). Une des versions de ce dossier, « Ex officio in the life calice de poète », conserve l'auto-mutilation de l'écorché vif sans la plaisanterie grotesque qui lui était associée :

je veux saigner sur vous et sur toi humanité
 je m'écris à faire un fou de moi
 je me gratte les furoncles dans les yeux
 je me tâte le mal du dedans
 j'écris avec la grande compassion du malheur
 je barate [*sic*] tous les mots à la roue d'infortune
 j'écris à me faire le fou du roi de chacun
 volontairement aux enchères volontairement
 le rire grelot et pluie dans vos jambes
 c'est d'amour que je meurs et de lésions profondes
 je suis le pitre aux larmes d'étincelles
 je suis le rouge-gorge de la forge.⁷⁹

Le poète recycle intégralement plusieurs vers de *La danse d'un écorché vif* (« je m'écris à faire un fou de moi / je me gratte les furoncles dans les yeux / je me tâte le mal du dedans / [...] / je suis le pitre aux larmes d'étincelles ») qu'il tresse, brin par brin, vers par vers, à un tout autre poème. Cela mène à croire qu'à plusieurs égards, l'homme agonique et le sujet de « La marche à l'amour » se ressemblent ; ils proviennent en fait d'un même tronc, d'une même douleur. Comme l'écrivait Jean-Christian Pleau à propos de l'homme « agonique », en faisant jouer ce néologisme mironien, le sujet du poème comporte une facette antagonique, lutteuse, et une facette protagonique, joueuse⁸⁰. Lutteur, l'écorché vif se débat pour faire « suer sa douleur », ses vides intérieurs, ce qui est en lui sans lui, voire contre lui. Joueur, l'écorché vif offre une caricature grotesque, image hyperbolique et déformante, de son moi en crise. De plus, l'homme agonique cèle les tourments de l'écorché vif, comme il l'avoue dans la version définitive du poème : « tapi au fond de moi tel le fin renard / alors je me résorbe en jeux, je mime et parade / ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joies » (*Hr*, 83). Différence notable entre les deux

⁷⁹ G. Miron, « Ex officio in the life calice de poète », FGM, BNQ, 410/001/053. Même s'il se penche explicitement sur les brouillons de « L'homme agonique », André Gervais ne transcrit pas cette version du poème dans ses « morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de *L'homme rapaillé* » (*loc. cit.*, p. 205-208).

⁸⁰ J.-C. Pleau, *op. cit.*, p. 162-163.

sujets : exhibitionniste, l'écorché vif expose ses laideurs tandis que l'homme agonique, préférant l'inhibition, les conserve à l'intérieur, prêt à exploser de rage à tout moment.

L'avant-texte de « La marche à l'amour » aura permis de pointer certaines saillies inusitées dans l'auto-représentation du sujet du poème mironien : fini, intestinal ou agonique, c'est un autre Miron qui a transparu, pataugeant en pleine fange et sachant regarder sa douleur en face. Cependant, peu à peu – le passage de l'écorché au cicatrisé l'aura montré –, le sujet du poème s'extirpe de la fournaise et prend du recul par rapport à sa souffrance. Ainsi, il devient possible de lire le poème « Pour mon rapatriement » ou plutôt, ses essais génétiques, hors de la traditionnelle perspective du pays qui lui est conférée :

quand j'aurai dit oui à ma naissance
avec du froment dans les yeux
par l'amour reçu, atteint, perdu de cours d'eau
vidé de sa prostration
les mains rendues à l'espace des jours et des travaux
s'avançant sur le sol à sa rencontre
ébloui par la pureté de bête que soulève la neige
un homme reviendra d'en dehors du monde.⁸¹

L'homme prostré, soit l'attitude de l'écorché vif qui s'« étang[dait] mort », peut péniblement se remettre debout. Du doux « froment » supplée au « poivre » de ses yeux. La métamorphose qui se dessine mène de la crucifixion à la résurrection (« se niant lentement, s'élève / un homme porte-lumière », proposait Frénaud), mutation notée comme suit par Miron dans les brouillons du poème « Pour mon rapatriement » : « un homme reviendra d'en dehors du monde ». Pour ainsi dire, l'homme fini, intestinal ou agonique traverse de l'« im-monde » (« en dehors du monde ») au monde, « im-monde » entendu, après Anne Éline Cliche, comme « part destituée de l'image, de l'autre comme moi-même, part déjetée et rompue du semblable parce que non reconnue, dés-identifiée, retournée au réel d'une matière sans nom.⁸² » Une fraction de la fascination qu'exerce « La marche à l'amour » vient peut-être de trouver explication. Le sujet du poème revient d'extrêmement loin : écorché vif, il est « retourné[...] au réel d'une matière sans nom ». Lucide, il a ensuite exposé, à partir d'un point de vue cicatrisé, tout l'ichor qu'il a pu sécréter au cours de ses années de détresse. En ayant accepté de côtoyer l'immonde, le poète a rendu encore plus forte sa réintégration au monde.

⁸¹ G. Miron, « Pour mon rapatriement », FGM, BNQ, 410/002/035.

⁸² Anne Éline Cliche, « L'immonde. Ceci n'est pas un thème », *Voix et Images*, « L'immonde », vol. XXVI, n° 1, automne 2000, p. 11.

Conclusion

À la sortie du labyrinthe

*Tenter de rassembler tous ces éléments épars,
fragments des jours,
de la conscience et de l'inconscience,
pour trouver le sens. Le sens vécu ou créé,
non comme un absolu, non comme une vérité,
mais comme l'odeur du fruit quand on l'ouvre,
sa saveur quand on y mord.*¹

Marie UGUAY

*Les Grands Aventuriers ne tournent pas le dos.
Ils continuent leur marche en avant.*²

Roland GIGUÈRE

Dans un poème du cycle des *Poèmes de l'amour en sursis*, Miron, nouveau Thésée, parvient à s'extirper d'un tortueux labyrinthe amoureux, qu'il décrit comme un « espace qui nous désassemble », empreint de « détresse », de « désarroi » et de « déchirure[s] » (« Au sortir du labyrinthe », *Hr*, 141). Pour sa part, ce mémoire a également défié – autre « espace qui [...] désassemble » – la profonde discontinuité du dédale constitué par le volumineux avant-texte de « La marche à l'amour ». En une multiplication des points d'entrée et de sortie (G. Michaud), cette étude aura proposé une réorganisation thématique de la genèse d'un poème central dans la démarche poétique mironienne. Circulant du brouillon « *Destin* » (1952) aux épreuves du *Nouveau Journal* (1962), du « *Dernier poème ??????????????* » (1953) à « La danse d'un écorché vif » (1955), ce mémoire aura présenté certains « fragments des mémoires d'un poème » (P. Valéry). À la sortie du labyrinthe, est venu le temps de faire le point des repères ; comment l'avant-texte de « La marche à l'amour » a-t-il enrichi ou renouvelé la lecture du grand poème ?

Le premier chapitre du mémoire, « Autour des *Métamorphoses et [d]es rythmes de légende* », s'est arrêté sur une question organique, à la fois liée au sang (la « syncope ») et au souffle (l'« haleine ») : la question de la forme. « La marche à l'amour » a mis une décennie à prendre forme, à « commencer à avoir un mode d'être » ; les brouillons ont montré que sur

¹ Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005 [1977-1981], p. 177.

² R. Giguère, *Forêt vierge folle*, *op. cit.*, p. 28.

cet aspect, le poème recelait plusieurs « syncope » sous « l'haleine ». Sans cesse porté par l'idée de rejoindre la femme perdue, Miron a moulé son propos à des formes brèves (fragment, note), longues (hymne, litanie, etc.), poétiques (cantique, litanie, etc.) ou non (note, chronique). Par ailleurs, le titre « La marche à l'amour » introduit une dénomination généralisante englobant les genres classiques explorés au fil des ans. Ces genres laissent comme trace dans le poème les fonctions auxquelles ils sont dédiés : raconter, relier, célébrer et magnifier. De son côté, le découpage de « La marche à l'amour » en dix laisses dans sa version définitive reste la lointaine résultante des multiples élaborations par bribes, plus ou moins longues, peu à peu amalgamées en une suite au long souffle. Le travail centripète et centrifuge sur deux strophes a permis de noter que Miron travaille « La marche à l'amour » comme le reste de ses poèmes : selon une méthode en courtepoinces et ce, du vers à la version, à l'aide des opérations de fission, de recyclage et de fusion. Résolument moderne, cette méthode mironienne fait exploser la notion classique d'« achèvement » de l'œuvre dont la vérité formelle reste désormais à chercher à petite échelle, pour ne pas dire microscopique, entre la syncope et l'haleine.

Le deuxième chapitre, « *Ange-Aimée Danis, Rue Saint-Denis et abords* », s'est concentré sur la question de l'onomastique, aussi fondatrice que celle de la forme dans l'avant-texte de « La marche à l'amour », à preuve le vers « et puisque chaque chose existe par son nom ». Sous un toponyme comme le « clocher de / Saint-Jacques » (v. 165-166), mentionné dans la version définitive du poème, gisait un autre toponyme, plus englobant : la rue Saint-Denis. Dans un dossier génétique éponyme, cette rue Saint-Denis, grouillante et vivante, se fait porteuse d'amours heureuses culminant dans le mariage, ainsi que de multiples déambulations – la marche *dans* la ville avant la marche *à* l'amour. Cet univers, ayant partiellement migré vers la strophe 5 de la version définitive (« tu es mon amour / ma clameur mon bramement »...), apparaît comme une impasse dans le labyrinthe des brouillons de « La marche », qui débouchait ainsi sur une pure poésie de la rue. Si Miron n'« habite » pas aussi intensément les autres indices onomastiques de l'avant-texte, il se les approprie fortement, du nom de femme au nom de lieu, en passant par le nom de héros littéraire ou mythologique. Entre 1952 et 1962, une généralisation se dessine, du nom propre au nom commun ; « Thérèse » cède place à « la femme », le « Saguenay » aux « saguenays » et « Ulysse » ou « Don Quichotte » se voient graduellement effacés. « La marche à l'amour » prend naissance à partir de noms de femmes et de lieux québécois réels et singuliers que Miron détache de leur particularité pour les projeter vers une plus grande

universalité. Les noms de héros subissent la transition inverse : Miron ancre son poème dans des légendes universelles qu'il délaisse pour se dédier à la légende de son pays.

La question de la représentation féminine, occupant tout le troisième chapitre, « *Paroles du Très-Souvenir* et pourtours », abordait une autre problématique au cœur de « La marche à l'amour » : l'expérience du deuil, avec ses possibilités de dérapage, de ratage et d'échec. À travers la perte du visage de l'aimée (« *la distance est naissance* », écrit Miron), les brouillons révèlent des « Paroles du Très-Souvenir » sous « La marche à l'amour ». Dès 1952, l'avant-texte permet de voir en plein processus un « souvenir » de l'amante noué entre mémoire et avenir, passé et futur (la femme spectrale), rêve et réalité, brillance et ombre (la femme rêvée, sur les modes onirique et nostalgique). Deux dossiers génétiques promettaient alors de livrer certains secrets de l'élaboration de « La marche à l'amour ». De fait, le parallèle entre les dossiers *Paroles du Très-Souvenir* et *Rose-Marie* met à jour la lente distillation des références et des thématiques ayant présidé à la création du poème. Les *Paroles* proposent un univers typiquement québécois et catholique, la Vierge mère se réincarnant en la personne d'Isabelle et *Rose-Marie*, un espace parisien plus libéré des influences catholiques. Les *Paroles*, en 1952-1953, brûlent dans le feu de la Passion. En 1960, *Rose-Marie* laisse irradier un froid polaire, symbole d'une distance entre les amants, causée par la folie : hypnotisée, Rose-Marie sombre en elle-même. La représentation de la femme dans « La marche à l'amour » résulte d'un complexe tressage de tonalités qui ne pouvait être exposé que par le biais d'une étude génétique.

Dans le quatrième et dernier chapitre, « *La danse d'un écorché vif* et autres bribes », l'avant-texte de « La marche à l'amour » a montré à l'œuvre l'élaboration de l'auto-représentation grotesque du sujet du poème. On y découvre, sous le digne « pitre aux larmes d'étincelles et de lésions profondes » (v. 40-41) de la version définitive, un pitoyable « écorché vif » s'infligeant lui-même les pires martyres. Les brouillons de « La marche à l'amour » cachent ainsi, tapie au fond d'une boîte d'archives, une vive douleur amoureuse non encore cicatrisée. « *Aller si près des choses qu'elles en/ aient peur* » : le moyen employé pour traverser l'épreuve de la séparation amoureuse consiste alors à renverser l'involontaire éloignement à l'autre en une volontaire proximité à soi, jusqu'à se tenir – insoutenable côte à côte – auprès de ce qui est en soi *contre* soi : une laideur, immonde, vague préfiguration de la mort. Moderne, Miron se forge un espace créatif inusité en mettant à mal le concept classique de « beauté », après avoir malmené celui d'« achèvement » de l'œuvre. Le dossier génétique *La danse d'un écorché vif* met en scène,

dans une hypotypose performative, un sujet emporté dans une danse folle – gigue, danse du derviche tourneur, danse de Saint-Guy, danse macabre – incapable d'avancer vers l'autre dans l'espace, en une marche posée, inlassablement reprise. L'homme des brouillons est intestinal, agonique : un homme fini, pas encore reformé, rassemblé, rapaillé.

Les *Archéologies* de Miron auront permis de lire, sous chacun des mots compris dans l'intitulé du grand poème – les termes « marche », « à » et « amour » –, un palimpseste de possibilités imaginées entre 1952 et 1962. « La marche à l'amour » s'est d'abord incarnée en un « hymne à l'amour » (chapitre I). Pour donner forme à ses idées, Miron calque divers genres poétiques : l'hymne, le cantique, la litanie, etc. L'intitulé du poème insiste sur ces genres empruntés, mais la version définitive se défait de toute forme convenue, mettant plutôt l'accent sur le mouvement du marcheur en quête d'amour. Vers 1955-1956, Miron, tout au contraire, vit complètement dans ce mouvement de la marche qu'il met alors en situation dans sa ville d'accueil : « La marche à l'amour » ressemble alors à « Une marche dans Montréal » (chapitre II). Bientôt, Miron se départit de cette contingence et retourne au mouvement pur. Mais le déplacement s'emballe. L'échec amoureux connu auprès de Thérèse vers 1955-1956 transforme la marche en une folle danse, « La danse de l'écorché », offrant une image des excès auxquels peuvent mener un puissant désir de s'approcher de l'autre (chapitre IV). Toutefois, originellement, « La marche à l'amour » prend la forme de « Paroles » multiples, vouées non à un amour relatif, mais plutôt à un absolu « Très-Souvenir » (chapitre III). Tout comme la forme de l'« hymne », les « Paroles » perdent de leur importance au profit du seul mouvement : la marche.

Hymne à l'amour, marche dans Montréal, paroles du Très-Souvenir ou danse de l'écorché : chacun de ces angles de vue offert par les brouillons déplace de quelques degrés la perspective sur la version définitive de « La marche à l'amour ». Ils pointent également vers des questions nodales présidant à l'écriture du grand poème autant qu'à celle des autres poèmes de *L'homme rapaillé*, souvent effectuée en concomitance, comme on l'aura fait remarquer. Des cycles des *Paroles du Très-Souvenir* et de *La batèche* aux grandes versions, le poème « La marche à l'amour » cherche en premier lieu une forme. En se maintenant dans l'inachèvement, Miron joue sur une fine ligne départageant l'avoir, concret, d'un mode d'être, d'essence plus abstraite. D'autre part, en retravaillant inlassablement les noms inclus dans ses poèmes, Miron touche une autre délicate distinction ; il oscille cette fois entre l'ancrage, soit la possession d'un être ou d'un coin de pays particulier, et le voyage, rendu possible à partir de cet acte de nomination. La perte de l'aimée traversant également la

genèse de « La marche à l'amour » ouvre quant à elle sur une tension perpétuelle, le deuil travaillant, entre absence et présence de l'autre. Outre la forme, le nom et la disparition, Miron rejoint un autre thème fondamental, dans le dossier de *La danse d'un écorché vif* entre autres, celui du rapport au corps, donc du rapport à soi, poussé à un point d'extrême sensibilité par la douleur et la souffrance physiques.

C'est au cœur de cette fournaise ou de cette ardente douleur que nous avaient plongé les derniers brouillons extirpés de l'avant-texte de « La marche à l'amour ». Se prenant comme cobaye de lui-même, le sujet du poème y manipulait ses entrailles, de la même famille de mots, soulignait-on, que les termes « intestin », « intérieur » et « intime ». À mon insu, cette question de l'intimité aura traversé l'ensemble de cette étude. Elle a surgi dans le brouillon « Je ne voulais pas te perdre », décrit comme véritable « journal intime » de Miron à Paris (*cf. supra*, p. 61) ; elle est réapparue dans les manuscrits de « Rue Saint-Denis » où Miron nommait des « amis intimes », les Ouellette, Perrier, Pilon, etc. (*cf. supra*, p. 84). Et, en exergue à l'introduction, une citation de Jacques Brault mentionnait, de manière si perspicace, qu'« un manuscrit est peut-être l'objet le plus intime que l'on puisse tenir d'un homme » (*cf. supra*, p. 1). Cette prégnante notion d'intimité mériterait certainement d'être développée plus avant à partir de l'abondant corpus archivistique mironien, peut-être à la lumière d'une réconciliation des Miron intime et épique introduite par Henri Meschonnic ³.

Il faut maintenant rendre la ruine à la ruine et l'archive à l'archive, qui demeure, selon Ginette Michaud, « moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément ⁴ ». En effet, les fragments de « La marche à l'amour », des poèmes comme « Ma femme parle » ou « *matin de mon amour* », continuent, de par les innombrables liens se tissant entre eux, de faire brèche et d'engager – formidable leçon de lecture – « à la plus grande réserve, à la plus inlassable circonspection ⁵ ». Et de se pencher à nouveau pour saisir quelques bribes, violer leur intimité, les montrer au grand jour ; je retourne à un des mes brouillons préférés, une des plus touchantes esquisses de la future « marche à l'amour » : « *Avec toi je dis oui à ma naissance* » (voir figure 31). S'y retrouve la mère de Gaston lui parlant « d'une voix de lumière souffrante ». Les brouillons aspirent aussitôt dans leur fol dédale ; j'accède plus tard à une version au titre tout différent (voir figure 32),

³ H. Meschonnic, *op. cit.*

⁴ G. Michaud, *Lire le fragment, op. cit.*, p. 11.

⁵ G. Michaud, « Le poème et son archive », *Cahiers de l'Herne*, « Derrida » [cahier dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud], 2004, p. 460.

Avec toi je dis oui à ma naissance
 Sans toi que puis-je pour ma présence

Ma réconciliation batailleuse

L'hiver blanc s'en est allé comme un mort qui bleuit
 J'entends ma mère qui me disait d'une voix de lumière
 souffrante

"Gaston, pauvre Gaston --elle baissait les yeux
 Tu es seul depuis si longtemps, tu as toujours été seul"
 Et ma mère continuait à tresser les mailles du temps au
 talon

L'hiver blanc s'en va s'en est allé comme l'oubli
 Une petite vague d'haleine tendre s'est échouée sur mes
 pieds

J'ai su que le printemps accostait à la rade de nos jours
 Je les entendais nos souvenirs croître sur les pentes du
 printemps

Et j'étais triste
 Triste pareil au front lisse des dimanches
 Et les jours n'en finissaient plus de s'échouer sur les
 grèves d'absence

Or je t'ai retrouvée pour un jour mon épaule ma résur-
 rection de fontaine

O longue étreinte notre attente indivisible
 Notre bouche nos silences de chaux
 O retrouvée dans le vent de fête qui soufflaient dans les
 trompettes

Et comme une croix de paille marqué au sol du talon ..
 Le doigt de Dieu a cloué nos destins pour un jour d'être
 heureux

Notre souffrance consentie
 Isabelle de la plus haute vague mon rire de collines
 Belle de pas autour de mon cœur
 Belle de ton corps de frais feuillage
 Belle de mains d'oiseaux dans mes branches
 Belle de cohortes à tes hanches
 Belle d'un champ de muguet dans tes cheveux courts
 Belle d'être heureuse sans parchemin
 Belle de mémoire et de fin du monde
 Belle de minceur à la taille de pureté

Tu dis des choses qui sont dans les yeux de tout le monde
 Il tombe des fleurs de ta robe sur les gazons
 Et quand tu poses le pied la saison frémit
 A cause de toi dans les yeux des hommes un jour luira
 La joie comme la pluie sur les pavés
 Et moi j'aurai un cœur d'outre et de paix
 Je ferai tourner le monde sur ses gonds
 La porte tournera sur ses fables
 L'étoile brillera dans la tête

Ton souvenir est ma lumière
 Ma douceur ma rosée coutumière

Et n'en finissaient pas de se catapultés
 Les jours au pelage d'absence

*Faut être
 la haute*

.PIERRES BLANCHES DU "24 JUIN" 1954.

PRELUDE:

L'hiver s'en est allé comme un mort qui bleuit
J'entends ma mère j'entends bruir son regard sur
moi

Elle disait:

"Mon pauvre Gaston -- et elle baissait les yeux
Tu es seul depuis si longtemps tu as toujours été seul"
Et ma mère continuait de perdre les mailles du temps à
ses mains

L'hiver s'en est allé comme l'oubli et le givre
Une petite vague d'halsine tendre s'est échouée sur mes
pièds

J'ai su que le printemps accostait à la rade de nos jours
Sur les pentes du printemps je les entendais croître nos
souvenirs
et j'étais triste

~~Triste pareil au front liage des dimanches~~
~~N'en finissaient pas les jours anticipés~~
Les jours au pelage d'absence

*maître mes
cherilles*

indivisibles

AU BONHEUR:

Je marchais en aval en amont je faisais la ronde vide
La vis vidée de son bol d'amour en bruit de fleurs
Je marchais dans notre souvenir Il rampait comme un brouil-
lard je marchais

Les jambes coupées jusqu'aux genoux et déjà le ~~brouillard~~
atteignait les premières branches...

Mais je t'ai retrouvée comme une déchirure de voile du temple
je te vois

ma résurrection de fontaine mon attente indivisible
Retrouvée notre bouche nos silences de chaux retrouvée mon
épaule

Dans le vent de fête qui soufflait dans les pores du jour
Et comme une croix de paille ~~masqué au sol du salon~~
~~Le doigt de Dieu pour un jour a cloué nos destins transés~~
Notre souffrance consentie

*S'effaçant
de son
vrai visage*

A TOI:

Ma réconciliation bataillieuse

Avec toi je dis oui à ma naissance

A cause de toi dans les yeux des hommes luira

Un jour la joie comme la pluie sur les pavés

Quand tu poses le pied la saison frémit (s'ébruite)

Tu dis des choses qui sont dans les yeux de tous

Tu m'as créé je t'appartiens

Seul au mien se confond ton sourire

Tu es l'honneur de ma vie debout

Tu es le seul être émouvant de ma vie traversée

Ma symphonie mon Eurydice

Ma tige mon accord d'eau profonde

*Le doigt
de Dieu*

Le monde qui est dévorable dans le

Figure 32

« .Pierres blanches du "24 juin 1954". », version qui ressemble *étrangement* au poème « *Avec toi je dis oui à ma naissance* »... Mais à d'autres, dorénavant, de poursuivre l'enquête. Comme Miron qui revenait au silence après toute phase d'assemblage de la matière, ce mémoire – et les innombrables feuillets qu'il porte en creux – doit également, à la sortie du labyrinthe, retrouver ce silence, constructeur.

Bibliographie

I. Œuvre et marges de l'œuvre de Gaston Miron

1. « La marche à l'amour » : genèse interne ¹

Dossiers génétiques sur « La marche à l'amour », fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-410, 410/001/068 – 410/001/069.

Dossiers génétiques sur les poèmes de *L'homme rapaillé*, fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-410, 410/001/001 – 410/003/008.

2. « La marche à l'amour » : genèse externe ²

2.1 Versions publiées du poème

« Notre jamais rencontré », *Amérique française*, vol. XII, n° 6, décembre 1954, p. 472.

« Merci pour toute la joie », *Le Devoir*, 10 août 1957, p. 11.

« La marche d'amour », *Le Périscope*, n° 3, automne 1958, p. 8-9.

« Poème », *Liberté*, vol. I, n° 4, juillet-août 1959, p. 226.

« La marche à l'amour (fragments) », *Le Nouveau Journal*, 14 avril 1962, cahier « Arts et Lettres », p. III.

La marche à l'amour [avec cinq eaux-fortes de Léon Bellefleur], Montréal, Éditions Erta, 1977.

2.2 Recueils de poésie de Gaston Miron

Deux Sangs [en collaboration avec Olivier Marchand], Montréal, l'Hexagone, 1953.

¹ Selon Almuth Grésillon (*Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 100), la « genèse interne » correspond à la genèse établie à partir des dossiers génétiques liés directement à un texte prédéfini.

² Toujours selon Grésillon, la « genèse externe » se définit comme « toute trace autre que les manuscrits de l'œuvre qui peut éclairer la genèse de celle-ci : témoignages d'amis, mentions dans la correspondance, interviews, journaux intimes, autobiographie » (*ibid.*, p. 100). Afin de s'accorder au caractère génétique de cette section, les documents y sont classés par ordre chronologique, et non par ordre alphabétique, comme pour le reste de cette bibliographie.

L'homme rapaillé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970.

L'homme rapaillé, Paris, François Maspero, coll. « Voix », 1981.

L'homme rapaillé [Version non définitive, préface de Pierre Nepveu], Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1993.

L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975 [préface de Pierre Nepveu], Montréal, l'Hexagone, 1994.

L'homme rapaillé [Version non définitive, préface de Pierre Nepveu], Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1996.

L'homme rapaillé [Version définitive, préface de Pierre Nepveu], Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998.

L'homme rapaillé. Les poèmes [éd. de Marie-Andrée Beaudet, préface d'Édouard Glissant], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

Poèmes épars [éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, préface de Pierre Nepveu], Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003.

2.3 Notes et proses

Dossier de notes personnelles, fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-410, 410/003/035.

Dossiers de notes personnelles, fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-410 (à être déposés).

Un long chemin. Proses 1953-1996 [éd. de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, préface de Marie-Andrée Beaudet], Montréal, l'Hexagone, 2004.

« Poussières de mots : notes inédites » [présentation de Pierre Nepveu], *Contre-Jour (cahiers littéraires)*, n° 5, hiver 2004, p. 9-28.

2.4 Correspondances

Lettres à Guy Carle, 1949-1951, Archives personnelles de Guy Carle.

Lettre à Andrée Maillet Hobden, 1954, fonds Gaston-Miron, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-410, 410/004/028.

À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965), Ottawa, Leméac, coll. « Documents », 1989.

2.5 Entretiens ³

MIRON, Gaston et Michel Roy, « Entretien avec Gaston Miron », *Témoignages d'écrivains*, 2 cassettes audio, Montréal, Radio-Canada, juillet 1964, Archives personnelles de Pierre Nepveu.

MIRON, Gaston et Pierre Paquette, « Entretien avec Gaston Miron », *Pierre Paquette. Une heure avec Gaston Miron*, 1 cassette audio, Montréal, Société Radio-Canada, juin 1976, Archives personnelles de Pierre Nepveu.

MIRON, Gaston et Flávio Aguiar, « Entretien avec Gaston Miron », 2 cassettes audio, Montréal, juin 1981, Archives personnelles de Pierre Nepveu [partiellement publié : « Miron et le Brésil : poésie et traduction », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », vol. XXXV, n^{os} 2-3, 1999, p. 183-186].

MIRON, Gaston, Jean Larose, André Major et Jacques Brault, « Gaston Miron par lui-même », *Liberté*, vol. XXXIX, n^o 233, octobre 1997, p. 11-55 [repris dans André Major, *L'écriture en question : entretiens radiophoniques avec André Brochu [et al.]*, publiés sous la direction d'André Major, Montréal, Leméac, coll. « Écritoire », 1997, p. 123-157].

2.6 Films

FRAPPIER, Roger, *Gaston Miron*, vidéocassette ½ po VHS, 59 minutes, Montréal, Office du Film du Québec et Jean-Claude Labrecque inc., 1971.

GLADU, André, *Gaston Miron : les outils du poète*, vidéocassette ½ po VHS, 52 minutes, Montréal, Productions du Lundi Matin, 1994.

2.7 Témoignages

HORIC, Alain, *Mon parcours d'éditeur avec Gaston Miron*, Montréal, l'Hexagone, 2004.

ROYER, Jean, *Voyage en Mironie : une vie littéraire avec Gaston Miron*, Montréal, Fides, 2004.

³ Les entretiens ici mentionnés ainsi que plusieurs autres paraîtront à l'Hexagone au cours de l'année 2006.

2. 8 Documents divers

OUELLET, France, *Répertoire numérique du fonds Gaston-Miron* [sous la supervision de Michel Biron], Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2004.

SAINTE-MARIE, Marilou, *Gaston Miron : les métamorphoses du poème* [dépliant accompagnant l'exposition « Gaston Miron : les métamorphoses du poème » présentée à la Maison Hertel-de-la-Fresnière à Trois-Rivières du 1^{er} au 10 octobre 2004 et à la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal du 20 octobre au 23 décembre 2004, avant-propos de Pierre Nepveu], Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2004.

II. Critique et réflexion sur la littérature

1. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Gaston Miron ⁴

BEAUDET, Marie-Andrée, « L'impossible recueil : lecture de deux suites de Gaston Miron », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire : pratiques et théories d'une forme* [Actes du colloque de Rennes, 23-25 mai 2002], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 307-315.

BÉLANGER, Yrénée, « Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche », Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat, 1985.

BRAULT, Jacques, « Miron le magnifique » [1966], *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975], p. 21-55.

---, « Gaston Miron : poète du quotidien », *Culture vivante*, n° 2, 1966, p. 6, 8 et 55.

CAMBRON, Micheline, « L'homme rapaillé », *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 150-161.

CLOUTIER, Cécile, Michel Lord et Ben-Z. Shek (dir.), *Miron ou la marche à l'amour* [Actes du colloque de Toronto, 6-8 novembre 1998], Montréal, l'Hexagone, 2002.

DESROCHES, Vincent, « L'espace rapaillé », New York, University of Columbia, thèse de doctorat, 2000.

⁴ Pour une bibliographie plus complète, on consultera Yrénée Bélanger, « Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche », Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat, 1985, ainsi que Marc André Brouillette, « Gaston Miron : repères bibliographiques », *Études françaises*, « Gaston Miron : un poète dans la cité », vol. XXXV, nos 2-3, 1999, p. 209-227.

DIONNE, Françoise, « La volonté mironienne d'être au monde : thématique du regard et de la marche », Sainte-Foy, Université Laval, mémoire de maîtrise, 1980.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993.

Études françaises, « Gaston Miron : un poète dans la cité », vol. XXXV, n^{os} 2-3, 1999.

FILTEAU, Claude, *L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal/Paris, Trécarré/Bordas, coll. « Lectoguide francophonie », 1984.

NEPVEU, Pierre, « Miron dépaycé : lecture de *L'homme rapaillé* », *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002 [1979], p. 147-246.

---, « Gaston Miron : l'atelier du poète », dans Marc-André Bernier (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Nota bene, coll. « Hors collection lettres », 2003, p. 237-253.

PLEAU, Jean-Christian, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002.

POPOVIC, Pierre, « Gaston Miron, *Deux Sangs* (1953) : la réconciliation », *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 329-369.

---, « Note provisoire sur une loquèle inachevée (*L'homme rapaillé* de Gaston Miron) », *Voix et Images*, vol. XXI, n^o 3, printemps 1996, p. 507-517.

ROBERT, Charles, « L'infini dans la poésie de Gaston Miron », Montréal, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2003.

ROBERTO, Eugène, *Structures de l'imaginaire dans Courtepoinces de Miron*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du centre de recherche en civilisation canadienne-française », 1979.

SAINTE-MARIE, Mariloue, « Le Lieu du vertige. Lecture de la correspondance de Gaston Miron avec Claude Haeffely », Sainte-Foy, Université Laval, mémoire M.A., 2002 ; repris sous le titre *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2005.

TELLIER, Christine, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003.

2. Ouvrages et articles sur la critique génétique

2.1 En France

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, coll. « L », 1972.

COLLOT, Michel, «Tendances de la genèse poétique», *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique (ITEM)*, « Manuscrits poétiques », n° 2, 1992, p. 11-26.

CONTAT, Michel (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991.

CONTAT, Michel et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1998.

BEUGNOT, Bernard, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins : de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996.

DE BIASI, Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2000.

DIDIER, Béatrice et Jacques Neefs (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1990.

GRÉSILLON, Almuth (dir.), *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, texte, auteur, critique* [Actes du colloque de Paris, 8-9 octobre 1987], Tusson, Éditions du Lérot, 1988.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

HAY, Louis, « "Le texte n'existe pas" : réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n° 62, avril 1985, p. 146-158.

HAY, Louis (dir.), *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, Éditions CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 2003 [1986].

—, *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1989.

PONGE, Francis, *La fabrique du Pré*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971.

2.2 Au Québec ⁵

BRAULT, Jacques, « L'écrivain d'après ses manuscrits », *Maintenant*, mai 1962, p. 191.

Études françaises, « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », vol. XXVIII, n° 1, automne 1992.

LEBLANC, Julie, *Énonciation et inscription du sujet. Textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, Toronto, Éditions du GREF, coll. « Theoria », 2000.

---, « Les carnets de travail : le cas de Marie-Claire Blais », *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, n°s 29-30, 2001, p. 23-47.

MARTEL, Jacinthe, « Tout au fond du jardin, l'archive », dans Marc-André Bernier (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Nota bene, coll. « Hors collection lettres », 2003.

---, « Archives d'écrivains : territoires et horizons génétiques » et « Bibliographie », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique (ITEM)*, « La critique génétique au Canada », n° 23, 2004, p. 11-24.

NADEAU, Jean-François, « Fabrique et fabrication : "La Chèvre" (1953-1957) de Francis Ponge », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 2001.

Urgences, « Le manuscrit sous l'angle génétique », n° 24, juillet 1989.

Voix et Images, « Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes », vol. XXIX, n° 2, hiver 2004.

3. Ouvrages et articles sur le fragment et l'archive

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995.

---, *Génèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

⁵ Pour une bibliographie plus complète, on verra Jacinthe Martel, « Bibliographie », *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique (ITEM)*, « La critique génétique au Canada », n° 23, 2004, p. 20-24.

LÉGER, Nathalie (dir.), *Questions d'archives* [Actes du colloque de Paris, 2-3 décembre 1999], Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « Inventaires », 2002.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.

---, « Le poème et son archive », *Cahiers de l'Herne*, « Derrida » [cahier dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud], 2004, p. 451-461.

---, « Jacques Ferron : veiller l'archive », *Ferron post-scriptum*, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2005, p. 7-20.

NEEFS, Jacques (dir.), *Configurations d'archives*, Paris, Minard, coll. « Cahiers de textologie », 1993.

POIRIER, Patrick, « Paraît l'archive. "Thou art a Scholler ; speake to it Horatio" », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini* [Actes du colloque de Montréal, septembre 2000], Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2002, p. 378-392.

RICŒUR, Paul, « L'archive », *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 209-230.

4. Ouvrages et articles sur Ponomastique

BARTHES, Roland, « Proust et les noms », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 121-134.

CIXOUS, Hélène, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974.

COMMISSION DE TOPONYMIE DU QUÉBEC, *Noms et lieux du Québec*, Sainte-Foy, Publications du Québec, 1994.

LÉONARD, Martine et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996.

RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1977.

5. Ouvrages et articles sur le deuil

AMAR, Nadine, Catherine Couvreur et Michel Hanus (dir.), *Le deuil*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Monographies de la "Revue française de psychanalyse" », 1998.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999.

---, *Chaque fois unique, la fin du monde* [textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968 [1915], p. 145-171.

6. Ouvrages et articles sur la laideur, le grotesque et l'immonde

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée Nobel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1965].

CLAIR, Jean, *De immundo : apophasisme et apocastase dans l'art aujourd'hui*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2004.

CRAWLEY, Derek, *Indian Masks of Canada* [illustrations de Nick et Helma Mika], Belleville (Ontario), Mika Publishing Company, 1982.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994.

HAHNER-HERZOG, Iris, Maria Kecskési et László Vajda, *L'autre visage : masques africains de la collection Barbier-Mueller*, traduction d'Aude Virey-Wallon [et al.], Paris, Adam Biro, 1997.

HALPERN, Anne-Élisabeth, « Le laboratoire du corps », *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, 1998, p. 65-100.

KORFF-SAUSSE, Simone, « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur », *Champ psychosomatique : médecine, psychanalyse, anthropologie*, n° 26, 2002, p. 81-104.

KOSTADINOVA, Guergana et Michel Revelard, *Masques du monde : l'univers du masque dans les collections du Musée international du carnaval et du masque de Binche* [préface de Claude Lévi-Strauss], Tournai (Belgique), Renaissance du Livre, coll. « Les beaux livres du patrimoine », 2000.

RIBON, Michel, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, Éditions Kimé, 1995.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2004 [1970].

VAN DER STEGEN, Jacques, « La laideur et l'identité », *La Psychomotricité*, vol. VII, n° 3, 1983, p. 93-97.

Voix et Images, « L'immonde », vol. XXVI, n° 1, automne 2000.

7. Autres textes théoriques et critiques

CIXOUS, Hélène, « Sans arrêt / non / état de dessination / non, plutôt : / Le décollage du bourreau », dans Françoise Viatte (dir.), *Repentirs* [catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre du 12 mars 1991 au 17 juin 1991], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 55-64.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

DE CERTEAU, Michel, « Marches dans la ville », *L'invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1980, p. 171-198.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Rhizome : introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

GERVAIS, Bertrand, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2001, p. 13-64.

NEPVEU, Pierre, « Une ville en poésie : Montréal dans la poésie québécoise contemporaine », dans Gilles Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 323-371.

---, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988].

SOLER, Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001.

III. Œuvres littéraires citées

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools* suivi de *Le bestiaire* et de *Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996 [1920].

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* [1861], dans *Œuvres complètes* [éd. de Claude Pichois], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, tome I.

BRAULT, Jacques, *Au fond du jardin : accompagnements*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996.

---, *Mémoire* [1965], dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000.

GIGUÈRE, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Parcours », 1978.

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables* [éd. de Jean-Pierre Collinet], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1668, 1678].

LAPOINTE, Paul-Marie, *Le réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1971.

LA TOUR DU PIN, Patrice de, *La quête de joie* suivi de *Petite Somme de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967 [1939].

LISPECTOR, Clarice, *Água viva*, traduction de Regina Helena de Oliveira Machado, Paris, Des femmes, 1981 [1973].

MICHAUX, Henri, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1966.

---, *Œuvres complètes* [éd. de Raymond Bellour et de Ysé Tran], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

PERRAULT, Pierre, *Le mal du Nord*, Hull, Vents d'Ouest, coll. « Passages », 1999.

PERRIER, Luc, *Des jours et des jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Les matinaux », 1954.

ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo/Roman », 1993 [1983].

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres* [éd. de Jacques Brault et Benoît Lacroix], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005 [1977-1981].

VALÉRY, Paul, *Variété* [1924-1944], dans *Œuvres* [éd. de Jean Hytier], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, tome I.

VIGNY, Alfred de, *Les destinées* [1863], dans *Œuvres complètes* [éd. de F. Baldensperger], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, tome I.

IV. Ouvrages de référence généraux

La Bible de Jérusalem, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

La Bible. Nouvelle traduction, traduction de Philippe Abadie [et al.], Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul, 2001.

REY, Alain (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000 [1992].

REY, Alain et Josette Rey-Debove (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

Annexe A

Version définitive de « La marche à l'amour »

[1]

1 Tu as les yeux pers des champs de rosées
tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière
la douceur du fond des brises au mois de mai
dans les accompagnements de ma vie en friche
5 avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif
moi qui suis charpente et beaucoup de fardoques
moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir
la tête en bas comme un bison dans son destin
la blancheur des nénuphars s'élève jusqu'à ton cou
10 pour la conjuration de mes manitous maléfiques
moi qui ai des yeux où ciel et mer s'influencent
pour la réverbération de ta mort lointaine
avec cette tache errante de chevreuil que tu as

[2]

15 tu viendras tout ensoleillée d'existence
la bouche envahie par la fraîcheur des herbes
le corps mûri par les jardins oubliés
où tes seins sont devenus des envoûtements
tu te lèves, tu es l'aube dans mes bras
où tu changes comme les saisons
20 je te prendrai marcheur d'un pays d'haleine
à bout de misères et à bout de démesures
je veux te faire aimer la vie notre vie
t'aimer fou de racines à feuilles et grave
de jour en jour à travers nuits et gués
25 de moellons nos vertus silencieuses
je finirai bien par te rencontrer quelque part
bon dieu !
et contre tout ce qui me rend absent et douloureux
par le mince regard qui me reste au fond du froid
30 j'affirme ô mon amour que tu existes
je corrige notre vie

[3]

35 nous n'irons plus mourir de langueur
à des milles de distance dans nos rêves bourrasques
des filets de sang dans la soif craquelée de nos lèvres
les épaules baignées de vols de mouettes

non

j'irai te chercher nous vivrons sur la terre
 la détresse n'est pas incurable qui fait de moi
 une épave de dérision, un ballon d'indécence
 40 un pitre aux larmes d'étincelles et de lésions
 profondes
 frappe l'air et le feu de mes soifs
 coule-moi dans tes mains de ciel de soie
 la tête la première pour ne plus revenir
 45 si ce n'est pour remonter debout à ton flanc
 nouveau venu de l'amour du monde
 constelle-moi de ton corps de voie lactée
 même si j'ai fait de ma vie dans un plongeon
 une sorte de marais, une espèce de rage noire
 50 si je fus cabotin, concasseur de désespoir
 j'ai quand même idée farouche
 de t'aimer pour ta pureté
 de t'aimer pour une tendresse que je n'ai pas connue

[4]

dans les giboulées d'étoiles de mon ciel
 55 l'éclair s'épanouit dans ma chair
 je passe les poings durs au vent
 j'ai un cœur de mille chevaux-vapeur
 j'ai un cœur comme la flamme d'une chandelle
 toi tu as la tête d'abîme douce n'est-ce pas
 60 la nuit de saule dans tes cheveux
 un visage enneigé de hasards et de fruits
 un regard entretenu de sources cachées
 et mille chants d'insectes dans tes veines
 et mille pluies de pétales dans tes caresses

[5]

tu es mon amour
 ma clameur mon brament
 tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers
 ma danse carrée des quatre coins d'horizon
 le rouet des écheveaux de mon espoir
 70 tu es ma réconciliation batailleuse
 mon murmure de jours à mes cils d'abeille
 mon eau bleue de fenêtre
 dans les hauts vols de buildings
 mon amour
 75 de fontaines de haies de ronds-points de fleurs
 tu es ma chance ouverte et mon encerclement
 à cause de toi
 mon courage est un sapin toujours vert
 et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme

80 tu es belle de tout l'avenir épargné
 d'une frêle beauté soleilleuse contre l'ombre
 ouvre-moi tes bras que j'entre au port
 et mon corps d'amoureux viendra rouler
 sur les talus du mont Royal
 85 orignal, quand tu brames orignal
 coule-moi dans ta palinte osseuse
 fais-moi passer tout cabré tout empanaché
 dans ton appel et ta détermination

[6]

90 Montréal est grand comme un désordre universel
 tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur
 ton regard vient luire sur le sommeil des colombes
 fille dont le visage est ma route aux réverbères
 quand je plonge dans les nuits de sources
 si jamais je te rencontre fille
 95 après les femmes de la soif glacée
 je pleurerai te consolerais
 de tes jours sans pluies et sans quenouilles
 des circonstances de l'amour dénoué
 j'allumerai chez toi les phares de la douceur
 100 nous nous reposerons dans la lumière
 de toutes les mers en fleurs de manne
 puis je jetterai dans ton corps le vent de mon sang
 tu seras heureuse fille heureuse
 d'être la femme que tu es dans mes bras
 105 le monde entier sera changé en toi et moi

[7]

la marche à l'amour s'ébruite en un vollier
 de pas voletant par les lacs de portage
 mes absolus poings
 ah violence de délices et d'aval
 110 j'aime
 que j'aime
 que tu t'avances
 ma ravie
 115 frileuse aux pieds nus sur les frimas de l'aube
 par ce temps profus d'épilobes en beauté
 sur ces grèves où l'été
 pleuvent en longues flammèches les cris des pluviars
 harmonica du monde lorsque tu passes et cèdes
 ton corps tiède de pruche à mes bras payageurs
 120 lorsque nous gisons fleurant la lumière incendiée
 et qu'en tangage de moisson ourlée de brises
 je me déploie sur ta fraîche chaleur de cigale
 je roule en toi

170 me voici de nouveau campé dans ta légende
 tes grands yeux qui voient beaucoup de cortèges
 les chevaux de bois de tes rires
 tes yeux de paille et d'or
 seront toujours au fond de mon cœur
 et ils traverseront les siècles

[10]

175 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
 180 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
 185 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

(Hr, 59-65)

Annexe B

Morceau manquant de l'avant-texte

Daté approximativement de 1955, l'original du brouillon « Notes pour un poème » a été photocopié au Département des littératures de l'Université Laval à Sainte-Foy au cours de l'hiver 2004, avec l'aimable autorisation de Marie-Andrée Beaudet, ayant droit. Depuis, ce brouillon a été intégré au fonds Gaston-Miron à la Bibliothèque nationale du Québec mais, pour d'obscures raisons, et ce malgré le traitement dudit fonds, toute trace en est actuellement perdue. Je le joins en annexe afin de prouver son existence, jusqu'à nouvel ordre. La qualité du fac-similé en pâtit, inévitablement.

NOTES POUR UN POÈME

O jeune fille
 ma folle envie de vivre tout mon saoul
~~thérèse~~ jaillissante et tournesol
~~thérèse~~ carroussel et neige
 les épaules baignées de vols de mouettes
 belle comme un brouillard dissipé

nous n'irons plus mourir à des milles de distance

je monte la garde
 avec les abeilles de tes yeux
 belle de te savoir vivante et baisers
 ma pensée de rubis

ton silence comme un fruit qui mûrit
 se pose dans mes mains toutes accouchées

belle comme le printemps qui se fait
 jusqu'à la fin dans le monde et l'herbe qui pousse
 se déroule
 le jeu incessant et la chassée
 des feux croisés de toi et moi

