

## Sur la langue des poètes Villon et Miron

Jacques Brault

Volume 20, Number 1 (115), January–February 1978

... Les commencements de la langue française

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60034ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brault, J. (1978). Sur la langue des poètes : Villon et Miron. *Liberté*, 20(1), 23–44.

## *Sur la langue des poètes : Villon et Miron*

### I

Cette communication, dans le programme du colloque, porte un titre qui ne m'engage pas à grand chose. « La langue des poètes », qu'est-ce que ça veut dire ? et qu'y a-t-il de commun entre Villon et Miron<sup>(1)</sup> ? Me voilà devant des questions sans réponses ; et pour cause, puisque ces questions, semble-t-il, ne se posent guère.

Il m'est pourtant venu une petite idée qui, jointe à une hypothèse parfaitement gratuite, pourrait donner lieu à quelque réponse sans question . . . Le genre d'essai auquel je vais me livrer, non sans impertinences, ne soulève que rarement l'enthousiasme de la gent savante ; que voulez-vous ? quand il n'y a rien à prouver, rien à démontrer, les fiches de lectures nous tombent des mains et les notes et références, personne ne l'ignore, ne sont ajoutées qu'après coup, là où elles peuvent aider le texte à paraître un peu sérieux et vraisemblable.

Ma petite idée, c'est que la poésie, par la médiation du poème, recommence la langue<sup>(2)</sup>. Et mon hypothèse, née d'une obsession, je l'avoue, consiste à croire que nous vivons une espèce de XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une situation où fins et commencements, à tous les points de vue, s'emmêlent et se pénètrent tellement qu'il est presque impossible de les discriminer.

Le peu de temps dont je dispose pour rendre compte d'un sujet énorme m'oblige à des raccourcis et à des généralités. Mais, tâchant de suivre mon idée et d'éprouver mon hypothèse, j'accorderai toute mon attention aux rapports à la fois complexes et difficiles du poète avec la langue.

Nous devons à Georges Mounin d'avoir dégagé, défini et situé la notion linguistique de « situation » par rapport à la pratique de la poésie<sup>(3)</sup>. Cette notion m'apparaît fondamentale si l'on veut comprendre quelque chose à la réalité que peut recouvrir l'expression « langue des poètes ».

Depuis la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal* (1660) jusqu'à Roman Jakobson, on a utilisé toutes sortes de termes pour désigner la situation : circonstances, lieu, moment, et surtout contexte ou encore référent. C'est Bloomfield qui, le premier, a clairement défini la situation : la signification d'un fait linguistique est la situation dans laquelle le locuteur l'émet et la réponse qu'elle obtient de l'auditeur. Autrement dit, et cette fois je me réfère à Luis J. Prieto : la situation est l'ensemble des faits connus par l'émetteur et le récepteur au moment de l'acte sémique, et indépendamment de celui-ci. Ce qui s'accorde, et la remarque est d'importance, avec la théorie de la double articulation où l'on voit que tout signe linguistique se définit d'abord par les sons et les sens qu'il exclut.

La situation, nous pouvons la considérer comme un fait linguistique établi et indubitable parce qu'elle est une unité d'analyse linguistique et que cette unité a une valeur fonctionnelle tout aussi importante que les autres unités du langage, ainsi que l'ont démontré Benvéniste, Martinet, Wiener, Jakobson, etc. On peut d'ailleurs expérimenter et vérifier la valeur linguistique de la situation par l'analyse des plus simples et des plus usuelles manifestations du discours. Les facteurs du langage (code, contact, contexte, message, destinataire, destinataire) coïncident point par point avec les fonctions du langage (fonction conative, émotive, référentielle, poétique, phatique et métalinguistique), tant et si bien que d'ores et déjà je pose en principe cette phrase que Jakobson écrit au terme d'un long et minutieux examen des aspects fondamentaux du langage : « La visée du message en tant

que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. »<sup>(4)</sup> Si la situation fait partie en droit du message linguistique, il faut en fait distinguer deux cas : celui où l'association de l'énoncé à une situation est *nécessaire* à la compréhension du sens (énoncés en situation), et celui où cette association est *redondante* (énoncés hors situation, dans lesquels la situation n'ajoute rien au sens du message proprement linguistique et complet en soi). Cette distinction reste nécessaire aussi pour éviter que l'on réduise la fonction poétique à la poésie et que l'on réduise la poésie à la fonction poétique.

Tout cela vaut pour la langue parlée. On peut maintenant se demander avec Martinet : « que devient la situation dans les énoncés transmis par l'écriture ? » Le passage de l'oral à l'écrit met directement en cause la situation, et c'est bien pourquoi diffèrent la langue écrite et la langue parlée. Tous les éléments suprasegmentaux de l'oral, comme le rythme, le débit, l'intention, etc., de même que les éléments expressifs qui manifestent volontairement ou non le rapport affectif entre le locuteur et son énoncé, tous ces éléments situationnels se perdent lorsque nous écrivons. L'une des tâches essentielles de l'écriture consistera donc à compenser cette perte, compensation qui pourra se faire à l'aide de signes auxiliaires bien connus : ponctuation, artifices typographiques, incises, parenthèses, etc. Certaines limites et aussi certains échecs du nouveau roman (et de la poésie « structurale ») proviennent d'un manque à compenser cette perte de la situation, quand ce n'est pas d'une volonté, naïve ou prétentieuse, d'ignorer la situation.

Cette tendance à épurer l'écriture, à la constituer en une inscription auto-suffisante ne date pas d'aujourd'hui. Depuis le *Poetic principle* d'Edgard Poe, la poésie a eu pour ambition systématique de supprimer dans le poème tout ce qui est discursif, didactique, descriptif ou narratif. Cela, dans les années vingt, permit au bon abbé Bremond de chanter les louanges de la « poésie pure » et à Valéry de se refuser à écrire : « La marquise sortit à cinq heures ». La conséquence de tout ce mouvement est paradoxale : d'une part, le surréalisme, évacuant le plus possible la situation, ne s'en remet plus qu'au

vécu individuel ; d'autre part, le structuralisme, se refusant à toute mise en situation, en appelle à une combinatoire presque anonyme. Dans les deux cas, toutefois, nous avons affaire à certains types de messages verbaux, appelés poèmes, et qui semblent sans commune mesure avec tous les autres messages verbaux. On essaie dans les deux cas, du moins à la limite, de communiquer l'incommunicable et de dire l'ineffable<sup>(5)</sup>. Qu'il s'agisse de l'individuation du message ou de la constitution d'une nouvelle rhétorique, nous sommes en présence d'un problème de communication linguistique. En fait, bien souvent, on passe du message au stimulus engendré par une tache de Rohrchach non étalonnée. Les signes linguistiques cèdent la place aux pâtés d'encre.

J'exagère, je grossis le trait afin de mieux montrer à quel point la situation reste fondamentale pour la saisie du sens dans toute écriture de type linguistique. Or, je crois qu'actuellement nous traversons (je suis optimiste...) une crise du langage et de la langue un peu analogue à la crise qu'a traversée sur ce plan le XV<sup>e</sup> siècle français. Et que dans les deux époques, les poètes véritables, ceux qui risquent de se perdre pour trouver des lieux habitables aux signes, ces poètes s'attaquent, consciemment ou non, au problème de la situation. François Villon et Gaston Miron n'ont peut-être pas beaucoup en commun, mais ils partagent ce souci de la situation de l'écriture et de l'écriture en situation. Pour eux, la poésie n'est ni souveraineté du vécu individuel, ni impératif catégorique d'une algèbre structurale. Chez ces deux poètes bien situés, l'écriture poétique est recommencement de la langue<sup>(6)</sup>.

## II

Lorsque le 19 avril 1432 (nouveau style) naît à Paris François de Montcorbier, alias des Troyes et plus tard dit Villon, Christine de Pisan meurt, laissant une oeuvre importante, et Jeanne d'Arc est brûlée à Rouen, ouvrant à la France le chemin de la libération nationale. Ce siècle de Villon va connaître le meilleur et le pire, « car le XV<sup>e</sup> siècle, comme l'écrit Italo Siciliano, c'est l'époque qui, tout en restant profondé-

ment liée au moyen âge, est, à mon sens, la plus riche en nuances, en efforts (même inconscients), en révoltes (même vaines), en épuisements, mais aussi en pressentiments : les disparates se multiplient, mais aussi les contrastes, les ombres s'épaississent, mais les clairs-obscurs deviennent plus fréquents »<sup>(7)</sup>. On croirait entendre parler de notre époque.

Gaston Miron naît dans les montagnes de Sainte-Agathe, au moment où sévit la crise économique et où le Québec sera lui aussi ébranlé par la guerre mondiale. Il vit, tout comme Villon, dans une société bilingue, bilingue par force et donc traumatisée jusque dans la connaissance de soi. Villon et Miron se trouvent immergés dans un contexte social, culturel, politique, de fins et de commencements. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les travaux de Huizinga et de ses continuateurs, et de regarder autour de nous et en nous-mêmes. Sur le plan littéraire, le XV<sup>e</sup> siècle signe le triomphe de la grande Rhétorique et de la poésie de la cour de Bourgogne ; mais chose curieuse et plaisante, la plupart des innovations formelles de la poésie du moyen âge finissant viennent de poètes médiocres et maintenant illisibles alors que les poètes encore vivants et jugés alors plutôt conservateurs s'appellent Alain Chartier, Charles d'Orléans et François Villon. Je ne sais s'il en ira de même pour la poésie québécoise actuelle. Mais je ne serais pas surpris que dans un demi-siècle les textes de nos petits rhéteurs, structurés à coup de chiures de mouches savantasses, ne servent plus qu'à quelques « thèseux » indécourageables et que la poésie toujours recommencée s'appelle alors Paul-Marie Lapointe, Roland Giguère, Fernand Ouellette, Gaston Miron, etc.

On a dit et redit au sujet de Villon qu'il était difficile d'accès. Déjà, Clément Marot se plaignait, avouant que pour comprendre Villon il faudrait avoir vécu de son temps à Paris et avoir connu « les lieux, les choses et les hommes dont il parle »<sup>(8)</sup>. C'est faire sans doute la part trop belle et trop grande à la situation. Même s'il est indéniable que l'oeuvre de Villon s'incarne et se situe dans le Paris des années 1440-1462 et qu'elle se lie à certains milieux sociaux bien démarqués, il n'en reste pas moins indiscutable que la poésie de Villon, comme toute poésie vraiment « risquée » cherche et

réussit à dépasser sa situation. Ce type de dépassement par la poésie, je l'ai appelé « re-commencement » de la langue<sup>(9)</sup>.

Revoyons certaines choses de près. La composition dissonante et discordante du *Testament*, de même que les différences de tons, remarquables dans tout le texte, ont conduit les meilleurs critiques à inférer que Villon a rédigé le *Testament* à des époques différentes de sa vie, qu'il a écrit d'une part les ballades et d'autre part les huitains, et qu'il a même voulu donner à son *Testament* l'allure d'une anthologie ou d'un journal personnel<sup>(10)</sup>. Ces suppositions s'appuient sur une critique interne qui néglige les deux axes majeurs de la poésie de Villon comme poésie : elle est toujours en situation, elle ne cesse de recommencer la langue.

Villon reste un poète médiéval, il se rattache pour une part à la tradition satirique des *serventès*, des chansons de Rutebeuf et des ballades d'Eustache Deschamps. Il emprunte la forme du huitain d'octosyllabes au *dit*, genre illustré par Guillaume de Machaut. Les commentateurs de son oeuvre n'ont pas fini de retracer ce qu'on appelle des influences littéraires, ni de dénombrer les lieux et les personnages auxquels Villon renvoie en des allusions qui parfois confinent à l'anagramme<sup>(11)</sup>. Ce poète, par ailleurs, utilise la langue de son temps, comme on peut le constater par le lexique de Burger<sup>(12)</sup> et surtout par les études nombreuses qu'on a faites de sa syntaxe. Au reste, un exemple parmi des centaines suffit à illustrer mon propos. Que l'on compare une ballade d'Eustache Deschamps où celui-ci écrit le refrain :

S'il n'eus eu les paupières sy rouges  
et le huitain CXXIV où Villon écrit :

« Item, a maistre Jehan Laurens,  
Qui a les pauvres yeulx si rouges  
Pour le pechié de ses parens  
Qui burent en barilz et courges »

On constatera, par l'analyse du contexte, que la langue des deux poètes ne comporte guère de différences notables<sup>(13)</sup>. Mais, et c'est ici que Villon se détache de ses devanciers comme de ses contemporains, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle existe une grave crise de lyrisme en France, ainsi qu'un profond malaise

de la langue. Avec la polyphonie, la scission du texte et de la musique est désormais irréversible, bien que l'on continue jusqu'à Ronsard à mettre des poèmes en musique. Par ailleurs, le moyen français reste une langue de transition, une langue qui tente de rivaliser avec le latin et qui cherche à s'enrichir par tous les moyens, d'où les fréquents excès de style.

Villon, au milieu des fourvoiements lyriques et des incertitudes linguistiques, établit son oeuvre sur le terrain qui me paraît le plus sûr pour un poète : celui d'une langue inventée à même son héritage<sup>(14)</sup>. Ecoutez l'attaque directe, vigoureuse et subtile du *Lais* :

« L'an quatre cent cinquante six  
Je, François Villon, écolier,  
Considérant, de sens rassis,  
Le frein aux dents, franc au collier<sup>(15)</sup>. »

Et dans la strophe suivante, ce chant retenu, ce lyrisme bridé, et cette clarté au naturel alliée :

« En ce temps que j'ai dit devant,  
Sur le Noël, morte saison,  
Que les loups se vivent de vent  
Et qu'on se tient en sa maison,  
Pour le frimas, près du tison<sup>(16)</sup>. »

Si l'on se rapporte à la fin du *Testament*, si on relit la ballade qui clôt le texte, on s'aperçoit que le poète déjà sûr de ses moyens en sa prime jeunesse est ici en possession d'une langue nouvelle, de sa langue. Cette ballade synthétise tout le *Testament*, au point de vue thématique, elle combine deux types d'expression, celui de la chanson et celui du soliloque, elle montre enfin que notre poète connaît tous les niveaux de langue : celui du peuple, celui de la rue, celui des métiers, celui des coquins, celui des argousiers, celui de la culture littéraire, celui du droit, de l'école, de l'église, etc. La strophe LXIX du *Testament*, mélange de burlesque et de pathétique, témoigne de la virtuosité de Villon :

« Ainsi m'ont amours abusé  
Et pourmené de l'huis au pêle.  
Je crois qu'homme n'est si rusé,  
Fût fin comme argent en coupelle,

Qui n'y laissât linge, drapelle,  
 Mais qu'il fût ainsi manié  
 Comme moi, qui partout m'appelle  
 L'amant remis et renié »

La verve de Villon jamais ne l'égare ni ne lui fait perdre de vue la précision du trait qui, si elle manque, enlève à l'ironie son efficacité. Quelle science langagière se dissimule sous ce passage apparemment improvisé :

« Item, je laisse aux hôpitaux  
 Mes chassis tissus d'arignee ;  
 Et aux gisants sur les étaux  
 Chacun sur l'oeil une grongnee,  
 Trembler a chere renfrognee,  
 Maigres, velus et morfondus,  
 Chaussés courtes, robe rogneé,  
 Gelés, murdris et enfondus<sup>(17)</sup>. »

Dans la ballade dite *Les Contredits de Franc Gontier*, Villon pousse la satire jusqu'à sa limite, à une espèce d'objectivité descriptive où précisément le satirique devient vraisemblable. Et le passage du « tableau vivant » à la leçon morale qu'il en tire, est assuré par un vers (v. 1480) qui est une merveille d'économie dans la transition et de naturel dans l'artificiel. Encore ici, Villon, hors de tout pathétique, sans effet stylistique, ouvre à la langue une voie royale : celle par où on peut dire en peu de mots beaucoup de choses, et choses qui ne sont point vaines. Villon précède Molière dans ce que j'appellerais la fantasmagorie du comique verbal<sup>(18)</sup> ; il est capable aussi de préciosité baroque. Le laconisme du proverbe abonde chez lui comme le bonheur un peu triste de la conversation solitaire :

« Finalement, en écrivant,  
 Ce soir, seulet, étant en bonne,  
 Dictant ce lais et décrivant,  
 J'ouïs la cloche de Serbonne<sup>(19)</sup>. »

On pourrait encore citer des centaines et des centaines de vers tels que :

« Quiconque meurt, meurt a douleur<sup>(20)</sup>. »  
 « Puis ça, puis là, comme le vent varie,  
 A son plaisir sans cesser nous charrie<sup>(21)</sup>. »

et qui portent cette marque d'un poète vrai : sans recourir à la métaphorisation, ils évoquent puissamment parce qu'ils recomposent la double articulation phonique et sémantique ; ils réalisent en pratique la remarque théorique d'un Jakobson :

« Les manuels croient à l'existence de poèmes dépourvus d'images, mais en fait la pauvreté en tropes lexicaux est contrebalancée par de somptueux tropes et figures grammaticaux. Les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage, bref la poésie de la grammaire, et son produit littéraire, la grammaire de la poésie, ont été rarement reconnues par les critiques et presque totalement négligées par les linguistes ; en revanche, les écrivains créateurs ont souvent su en tirer un magistral parti »<sup>(22)</sup>.

Un exemple de l'usage qu'un poète peut faire des tropes grammaticaux, c'est la très (trop) connue *Ballade des Dames du temps jadis*<sup>(23)</sup>. Oublions d'abord ce titre dont Clément Marot a coiffé le poème. Et voyons de plus près, si j'ose dire, quelques-unes de ces fameuses dames. Elles ont presque toutes une double identité, l'une historique, et l'autre mythique. Ainsi, Flora, courtisane romaine mentionnée par Juvénal (*Satire II*) est aussi la Flora du *Roman de la Rose*, femme de Zéphir et qui chaque année assure le passage de l'hiver au printemps. Archipiades apparaît aussi dans le texte de Jean de Meung. Voyons comment Villon associe Thaïs à l'Alcibiade féminin débauché, par un vers dont un érudit a écrit : « le vers entier n'est qu'une ingénieuse cheville »<sup>(24)</sup>. Mais non ! Ce vers, discret, laisse entendre que la Thaïs fut (n'est plus) une prostituée. Et cette subtile réserve dans l'allusion prend son relief et sa signification lorsqu'on arrive au nom d'Echo dont le *Roman de la Rose* nous apprend la double nature : personnage de drame d'amour et force mystérieuse de la nature. Mais c'est l'avant-dernier vers de la première strophe qui nous donne la clef sémantique (et poétique) de cette mention : celle qui « ot » une si grande beauté corporelle n'est maintenant qu'un reflet fugace de la voix des vivants. Et ici est introduit le thème de l'eau qui va être repris, en écho justement, sur le plan phonique.

Les quatre noms suivants restent associés à une histoire d'amour. A remarquer : le triple jeu de signification sur le mot *essoyné* qui signifie épreuve ou difficulté, mais aussi une mutilation (du verbe *essoiner*) et, au figuré, les parties sexuelles de la femme (par extension d'*essoine*, plaie ou coupure). On devine à quel point ce mot fait ellipse<sup>(25)</sup>. Il en va ainsi des autres noms<sup>(26)</sup>.

La ballade pose deux questions. La première, au sujet des femmes nommées, procède du fameux motif *Ubi sunt*, que le moyen âge a probablement repris de Boèce (dans la *Cons. Phil, Metrum VIII*, col. 715)<sup>(27)</sup>. Question vaine, question-problème et question-leçon sur la vanité des vanités. On aura remarqué au passage la douce ironie dont Villon teinte cette question ; dès le premier vers il accorde à « dites-moi », la précision imprécise : « n'en quel pays ». La deuxième question, c'est le refrain qui la pose, en une variante du *Ubi sunt*. Encore ici, la question se précise par l'expression *neiges d'antan* (de l'hiver dernier). Je ne m'accorde pas avec Kuhn qui prétend, sans rien prouver malgré ses efforts, qu'« au moyen âge la neige n'était pas belle »<sup>(28)</sup>. On n'aimait pas le froid, certes, ni l'hiver avec ses vents durs. Mais la neige qu'évoque Villon rejoint le thème éternel de la fertilité et du cycle *generatio-corrumpio-generatio*. Tout change, mais faut-il tellement le regretter ? Voilà la question des questions que pose Villon dans une ballade où l'élément liquide, féminin par excellence, ne cesse de goûter nom à nom, et de couler dans le refrain. L'envoi laisse aussi supposer une vraisemblance que le parleur du poème, qui en est aussi l'envoyeur, porte la question à autrui comme on porte la main à ses yeux : pour se protéger de trop bien voir ce qu'on a entrevu. Et l'hésitation légère du « Mais », au seuil du vers-refrain, mime en quelque sorte ce léger tremblement de celui qui parle : *Et moi, moi qui parle, qui passe en parlant, où vais-je ?*

Cette ballade, dont on a exagéré la mélancolie langoureuse au point de l'affadir et de la décolorer, est l'un des plus beaux moments de la langue française. Un poète, justement, a repris à la langue ce sur quoi elle n'avait plus prise ; avec peu de mots et assez ordinaires, il a creusé un sens extraordinaire : vous tous qui interrogez la mort, vous êtes la réponse.

S'il y a un miracle de la poésie, il n'est pas plus compliqué que cela. Villon, comme tous les grands poètes (Homère, Dante, Shakespeare), reste simple dans sa complexité. Ces noms historiques et légendaires, le poète, comme l'observe un critique : « au lieu d'en faire des curiosités, des sujets d'observations directes, il les asservit au mécanisme de l'universelle métaphore poétique. De quel intérêt les fleurs, les arbres, les montagnes, les eaux de ce monde, si elles ne portent l'empreinte de nos désirs ? ». Ainsi s'exprime Georges-André Vachon au sujet du poète québécois Gaston Miron...<sup>(29)</sup>

Je n'ai pas eu la prétention de faire une analyse, même très partielle, de la poésie de Villon. J'ai voulu simplement suggérer que ce poète, tirant parti d'une situation difficile, n'a cherché finalement qu'une chose, et probablement sans trop le savoir : recommencer la langue.

C'est exactement le cas de Gaston Miron. Et c'est en quoi lui et Villon sont frères en poésie et contemporains d'une même langue menacée, abâtardie, énervée à force de se vouloir de nouvelles raisons de vivre, langue aussi lestée de possibles extraordinaires mais inexplicités tant les masquent les idéologies officielles ou profiteuses et les idéologies, vite satisfaites, de la contre-écriture.

Georges-André Vachon écrit, au sujet de Miron : « Homme des commencements, Miron est le poète du recommencement perpétuel et total »<sup>(30)</sup>. Si l'on considère l'oeuvre poétique de Miron, guère plus volumineuse que celle de Villon, une chose, qui ne frappe pas dès l'abord, finit par s'imposer : on pourrait, au terme d'une analyse minutieuse, dégager de tous ces poèmes, un ensemble de « séries », morphologiques et syntaxiques, qui indiqueraient avec précision les divers registres de la poésie de Miron et qui feraient comprendre comment et pourquoi notre poète a investi une situation particulière et une langue particularisée. A titre d'hypothèse de travail, j'énumère en vrac quelques-unes de ces « séries » :

1. la culture littéraire (Miron est un lecteur vorace) ;
2. l'engagement dans l'histoire ;
3. le didactisme politique ;
4. la préciosité ; certains éléments traditionnels de la poétique ;

5. les jeux de mots ;
6. l'ironie (il est remarquable que le rire homérique de Miron soit absent de sa poésie) ;
7. les leitmotifs, souvent proches du refrain ;
8. le langage québécois ;
9. quelques emprunts à l'anglais ;
10. le tellurique et le cosmique ;
11. la langue et le langage (ou métalangage) ;
12. la ville, lieu de combat, et la campagne, lieu d'amour.

Cette dernière série, par exemple, ville et campagne, constitue un doublet qui se superpose au couple amoureux-militant, comme en témoigne la suite poétique intitulée *L'amour et le militant*<sup>(31)</sup>. On n'aura, par ailleurs, qu'à relire le sommaire de *La vie agonique* pour retrouver la plupart des séries que je viens de mentionner. Autrement dit (et je n'insisterai pas là-dessus car c'est l'aspect de l'oeuvre de Miron qui a été le plus et le mieux étudié), toute la thématique mironienne épouse de très près les formes et l'allure de la culture québécoise contemporaine. Détacher cette poésie de son inclusion situationnelle serait un non-sens, comme il serait insensé d'arracher Villon à sa matrice médiévale.

Mais, de la même manière que Villon a transmué sa situation par le recommencement de la langue, Miron — et l'on sait combien cette question le hante — a creusé, forcé la langue, il a tenté de l'approfondir et de l'élargir, il l'a en quelque sorte obligée à devenir autre tout en la laissant être la même. Le vieux fonds de notre langue, français et québécois, est partout présent chez Miron, à la fois comme un humus et un terreau, et ce qu'il en tire traverse les trottoirs et les pavés. Mais, se mêlant au « Fou braque » et à la « laveuse des chemins », il y a les « forçages » et « je charbonne », « je rafale », il y a le « perce-confusion », le « mon père est devenu du sol »<sup>(32)</sup> et autres reconfigurations d'éléments hérités qui prouvent sans conteste à quel point Miron ne se contente pas de refléter une situation ni de décalquer une langue et qu'il ne se donne pas la facilité laborieuse d'abstraire la situation en un langage artificiel. Une lecture des *Monologues de l'aliénation délirante*<sup>(33)</sup> illustrera mes propos trop rapides.

Les *Monologues de l'aliénation délirante* comptent 67 vers, distribués, inégalement, en VIII parties. De ce poème, on connaît quelques versions, publiées antérieurement à la version de *L'homme agonique*. Les variantes, de peu d'importance à première vue, pourraient cependant nous renseigner sur la composition et le mouvement du texte ; elles aideraient à percevoir l'espèce de va-et-vient qui, d'une partie à l'autre, trace la démarche difficile du monologueur, sa déambulation onirique et politique qui le mène du délire au discours.

Tout le génie langagier de Miron se trouve synthétisé dans ce poème. Voici le prosaïsme de la conversation, dans un murmure :

« Le plus souvent ne sachant où je suis ni pourquoi  
je me parle à vois basse voyageuse »

dans la déclaration :

« Or je suis dans la ville opulente »

dans la proclamation :

« Salut de même humanité des hommes lointains »

Voici des mots et des expressions qui collent à notre chair : « je déparle », « rétrécir dans mes épaules », « me morfondre », « dans des bouts de rues décousus », « voici ma vraie vie — dressée comme un hangar — je marche avec un coeur de patte saignante » ; voici le didactisme, cher à Miron, mis entre parenthèses, ou fondu dans le contexte ; voici même ce qu'on appelle un mot rare : « déambulant dans un *orbe* calfeutré » — l'adjectif latin *orbis* signifie *privé de*, d'où le sens adjectival en français : *orbe* se dit d'un mur sans ouverture (ou aveugle) — mais ce n'est pas le sens du texte qui prend le mot comme substantif, soit : globe, corps sphérique, trajectoire circulaire. Pourquoi ce mot quasi savant ? Pour deux raisons qui n'en font qu'une : *orbe* consonne avec *déambulant* et s'accorde très bien, sémantiquement, avec *calfeutré*. Encore une fois, l'on vérifie que la double articulation, base du fonctionnement langagier, offre au poète maître de sa langue des ressources insoupçonnées. J'ajouterai que cette expression ne reste pas isolée ; elle se rattache à une *série* d'ordre à la fois cosmique et tellurique où l'on relève par exemple : « la mort, nuit de métal », « l'horizon intermittent de

l'existence », « l'opacité du réel », « dans les espaces de ma tête », « par l'haleine et le fer ». Voici même, et pourquoi pas, des tournures ciselées, presque précieuses :

- « Les eaux vives de la peine lente des lilas »
- « La lampe docile des insomnies »
- « La vaillante volonté des larmes »

Voici les images qui fusent et bousculent l'ordonnance du discours :

- « Les larmes poussent comme l'herbe dans mes yeux »
- « Je suis signalé d'aubépines et d'épiphanies »

Images toujours justes et parfois d'une précision déconcertante :

- « Je suis là immobile et ridé de vent »

Et voici, pour terminer ce court inventaire, la voix inimitable de Miron, notre langue qui parle en poète :

- « C'est l'aube avec ses pétilllements de branches par-devers l'opaque et mes ignorances

.....

poésie mon bivouac

ma douce svelte et fraîche révélation de l'être  
tu sonnes aussi sur les routes où je suis retrouvé  
avançant mon corps avec des pans de courage »

Sur cet extrait, il y aurait beaucoup à dire et encore plus sur la totalité du poème. Miron joue de tous les registres, il profite de toutes les possibilités, mais avec discernement, Son audace consiste beaucoup plus à doser, mesurer, composer, qu'à projeter, distordre ou éclabousser<sup>(34)</sup>. Comme dit un critique : « Rien ne sert de torturer (la langue) si, sclérosée ou compartimentée par des hiérarchisations artificielles, elle ne permet pas l'expression directe de ce qu'on porte en soi de nouveau. (Le poète) a prouvé que des servitudes de cette sorte n'étaient pas un obstacle insurmontable. Il a trouvé en elle les éléments d'une libération. Il a fait tomber certaines barrières et rétabli certains contacts. Il a opéré des fusions et surtout fait jouer des contrastes. Mais, en aucun cas, il n'a imposé sa propre loi à des formes de langage qui, pour livrer toutes leurs richesses ou en engendrer de nouvelles, n'avaient besoin que de poursuivre librement, sans pressions arbitraires ou révoltes isolées, leur vie collective naturelle. » Je viens de citer Pierre Le Gentil parlant de Villon...<sup>(35)</sup>

## III

Dans ce texte qui ressort davantage à l'essai qu'à l'étude, j'ai à dessein voulu être plus connotatif que dénotatif, donner plus à sentir qu'à savoir. Je partage l'avis de Georges Mounin :

- « Les critiques ne savent presque jamais parler de leurs émotions, qui sont leur moment capital en tant que critiques : le moment du vécu esthétique à l'état naissant. Ils sont toujours trop pressés de passer au moment suivant, celui qu'ils croient important, celui de la construction intellectuelle qu'ils superposent à l'oeuvre, — souvent aussi celui seulement des rationalisations prématurées sur ce qu'ils ont ressenti ou cru qu'ils avaient ressenti ou qu'ils auraient pu ou dû ressentir à la lecture. »<sup>(36)</sup>

Trop souvent et trop systématiquement, dans nos études de la poésie, nous ne laissons pas parler les poètes, nous les réduisons même au mutisme, car avec ces oiseaux-là, il n'y a jamais moyen de déplacer une grille sans que tout s'envole.

Parlant de Villon et de Miron d'une manière qui a pu paraître caprice, esbrouffe, désinvolture, je me suis efforcé de mettre en mauvaise posture ma propre attitude critique. Ce qui explique — sans peut-être la justifier — l'allure peu « scientifique » de cet essai. Mais quoi ! Si la poésie est recommencement de la langue, comment l'étude de cette poésie pourrait-elle ne pas être recommencement de la critique ? Je partage aussi l'opinion de Georges-André Vachon :

- « Ce n'est pas d'écrire qui est difficile, c'est de recommencer, au degré zéro ; c'est chaque fois de régresser au stade artisanal ; de montrer, dans le travail, que l'identité (de moi comme du pays) se fait, se construit, s'invente, à la sueur du front, le plus souvent dans le demi-échec. »<sup>(37)</sup>

L'échec d'une entreprise littéraire a toujours pour cause la faiblesse du comportement verbal. Soit que l'on sélectionne mal, soit que l'on combine mal les éléments (ou structures) linguistiques qui assurent le rapport, essentiel, entre la situation et le message. Car le propre de la littérature, et particulièrement de la poésie, nous ne le répéterons jamais assez,

c'est de constituer un message dont la visée est le message lui-même. L'échec du texte, c'est sa dissolution ou sa transformation en hors-texte. J'ai pu sembler, au début de cet exposé, faire trop de cas de la situation et pas assez de l'autonomie structurale du langage poétique. C'est qu'à mes yeux la poésie ne recommence la langue que dans la mesure où elle reconfigure une situation donnée. Ce legs situationnel parvient au poète, comme à chacun, déjà investi de langage et conséquemment la fonction poétique consiste à mettre fin au langage pour commencer le langage. Ce qui signifie : *re-commencer*. Roman Jakobson, au terme d'une longue analyse qui confronte les faits linguistiques et les valeurs poétiques conclut :

- « En Afrique, un missionnaire blâmait ses ouailles de ne pas porter de vêtements. *Et toi-même*, dirent les indigènes, en montrant sa figure, *n'es-tu pas, toi aussi, nu quelque part ? Bien sûr, mais c'est là mon visage. Eh bien*, répliquèrent-ils, *chez nous, c'est partout le visage*. Il en va de même en poésie : tout élément linguistique s'y trouve converti en figure du langage poétique.
- « En d'autres termes, la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient. »<sup>(38)</sup>

Ainsi donc, la poésie est destruction de la langue pour être construction de la langue<sup>(39)</sup>. Il est frappant de constater qu'à cet égard Villon et Miron, loin de rejeter le fonds populaire de la langue, et loin de s'y confirmer ou de s'y complaire par snobisme à rebours, ont tous deux bâti leur oeuvre sur cette instance fondatrice de la langue considérée moins comme un savoir que comme un pouvoir-dire. La situation langagière des deux poètes a ceci de similaire qu'ils n'ont pas eu à liquider l'héritage gênant ou paralysant d'une langue surcultivée<sup>(40)</sup>. Bien au contraire. Chacun, dans son siècle et son milieu a dû en quelque sorte se refaire une langue non pas pour écrire mais pour, en écrivant, vivre, tout simplement, accorder les mots et les gestes, les silences brouillés du matin et les chants de résistance de la nuit, l'explication

sèche du plein midi et l'ombre humide, à peine bleuie, sur la joue aimée comme une trace mal effacée du temps qui a passé — qui repassera.

Recommencer la langue, c'est accepter l'obscur mais refuser l'hermétique, c'est réveiller l'inattendu qui sommeille au cœur de l'attendu, c'est combiner et recombinaison les sous-codes du code global, ce n'est pas parler de soi, c'est parler à tous de ce que nous serons parce que nous avons été, c'est réaliser autrement, puisque toute persistance fait du même un autre, la vieille et neuve *translatio studii*, c'est dire, le plus simplement et le plus justement du monde, et cet ordinaire fait merveille, ces pauvres mots font riche sens :

« Mes jours s'en sont allés errant  
comme, dit Job, d'une touaille  
Font les filets, quand tisserand  
En son poing tient ardente paille. »<sup>(41)</sup>

Ou encore :

« J'ai la trentaine à brides abattues dans ma vie  
je vous cherche encore pâturages de l'amour  
je sens le fruit humain de la quarantaine d'années  
qui fait glace en dedans, et l'effroi m'agite... »<sup>(42)</sup>

Dans ma lecture et dans mon entendement se rejoignent et s'enlacent cette *ardente paille* et ce *froid humain*, petites choses qui se rencontrent hors de tout chemin tracé d'avance et qui fécondent ma langue et lui assurent comme une descendance. Je sais maintenant que même mort je parlerai les mots du pays.

Et telle m'apparaît, moins sujet d'érudition que sujette à la passion, la langue des poètes.

JACQUES BRAULT

## NOTES

- (1) Entre Villon et Miron, le seul rapport textuel qu'on puisse établir est un vers d'Aragon, placé en exergue à la *Vie agnétique* :

« En étrange pays dans mon pays lui-même »

repris de Villon :

« En mon país suis en terre loingtaine »

(Ballade dite « du concours de Blois »)

et qui a pu inspirer Miron :

« Un pays que jamais ne rejoint le soleil natal »

(*L'Homme rapaillé*, p. 49)

Des poètes du moyen âge, c'est à Rutebeuf que vont les préférences de Miron : « Cher Rutebeuf, mon contemporain. (...) Il est le premier grand poète lyrique personnel de notre langue. (...) La signification de certains de ses vers est immense. Et enfin, j'aime qu'il se soit opposé aux poètes courtois, dont il a ridiculisé la conception mystique et abstraite de la femme, et qu'il ait puisé dans la langue populaire. » (*L'Homme rapaillé*, pp. 103, 105.)

- (2) « L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art ? »

« Vorgelin a mis le doigt sur les deux très importants problèmes, d'ailleurs apparentés, qui se posent à la linguistique structurale : il nous faut réviser l'« hypothèse du langage monolithique » et reconnaître l'« interdépendance de diverses structures à l'intérieur d'une même langue ». Sans aucun doute, pour toute communauté linguistique, pour tout sujet parlant, il existe une unité de la langue, mais ce code global représente un système de sous-codes en communication réciproque ; chaque langue embrasse plusieurs systèmes simultanés dont chacun est caractérisé par une fonction différente. »

Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de minuit, 1963, pp. 210 et 213.

- (3) Cf. Georges MOUNIN, *La communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 255-285.
- (4) Roman JAKOBSON, *op. cit.*, p. 218.
- (5) Ou, plus simplement, le quotidien : ce qui nous échappe. Définition sur laquelle Maurice Blanchot a écrit l'un de ses textes les plus pénétrants (cf. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 355-366). L'expérience quotidienne constitue

le champ infini de la situation ; c'est bien pourquoi celle-ci « embarrasse » qui veut écrire (et parler ?) dans l'intransitivité pure. A vrai dire, on ne dépasse pas la situation quotidienne par une autre situation quotidienne — subséquente. C'est donc par un effet de transfert (ou de retentissement) que j'emploie les mots « en situation » au sujet de la poésie : le poème *engagé* dans une situation est en fait engagement d'une situation dans un texte. Il se trouve aussi qu'un texte n'est jamais *lu* hors situation. L'ignorer ou le méconnaître ou se l'accorder en *a priori* méthodologique ou idéologique, c'est s'en remettre ou au pseudo impressionnisme ou au façonnement des lectures soit environnantes, soit antérieures. Le retour — par connaissance — à la situation primordiale n'est qu'un détour, une ruse pour contourner le bloc des commentaires accumulés sur le texte. Ce détour doit viser comme objectif une lecture *en situation auto-critique*.

- (6) Pour les renvois à Villon, cf. François VILLON, *Oeuvres*, éditées par Auguste Longnon ; 4e éd. revue par Lucien Foulet. (C.F.M.A.), Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1932. Mais, pour permettre une lecture plus facile, je cite le texte, légèrement modernisé, d'après François VILLON, *Oeuvres poétiques*, texte établi et annoté par André Mary, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.  
Pour les renvois à Miron, cf. Gaston MIRON, *L'Homme rapaillé*, les Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- (7) Italo SICILIANO, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge*, Paris, Librairie A.-G. Niget, 1967, p. 169.
- (8) Valéry, dont est célèbre la méfiance à l'égard de l'histoire littéraire, en arrive pourtant à écrire au sujet de Villon : « (il) peint en quelques mots, toujours merveilleusement choisis, les lieux et les aspects de la ville. Tout cela est intimement incorporé à sa poésie, indivisible d'elle et le rend souvent peu intelligible à qui ne se représente pas le Paris de l'époque, son pittoresque et son sinistre ». (*Oeuvres*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 430.)
- (9) « La poésie est création linguistique non pas en tant qu'elle crée ou recrée le langage ou un langage tout entier, mais en tant qu'elle recule à chaque instant la frontière de ce qui peut être dit et communiqué, c'est-à-dire partagé, c'est-à-dire socialisé. » Georges MOUNIN, *op. cit.*, p. 26.
- (10) Les travaux sur ce sujet ne se comptent plus ; à titre d'exemple, cf. J. FOX, « The date and composition of Villon's Testament », dans *French Studies*, VII, octobre 1953, pp. 310-322.
- (11) Pierre LE GENTIL (voir le chapitre 3 de son *François Villon*, Paris, Hatier, 1967) a consulté les papiers inédits de Tristan Tzara relatifs aux anagrammes dans l'oeuvre de Villon. Ces « découvertes » ne semblent pas aussi extraordinaires que le

- prétendaient les journaux en 1959. Dans *Les Lettres françaises* (28 juin 1956), Tristan Tzara avait publié une *Note sur la ballade finale du Testament* où il faisait état de ses recherches (toujours inédites). Cf. Ch. DOBZINSKI, « Le secret de Villon », dans *Les lettres françaises* (17-23 décembre 1959, pp. 1 et 4) — sur les trouvailles de T. Tzara.
- (12) Cf. André BURGER, *Lexique de la langue de Villon*, précédé de *notes critiques* pour l'établissement du texte. Genève, Librairie E. Droz, Paris, Librairie Minard, 1957.
- (13) Voir l'analyse détaillée de Jean DUFOURNET, *Recherches sur le « Testament » de François Villon*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1967, pp. 88-90.
- (14) « Sa poésie n'est l'occurrence d'aucune révolte contre la poésie, il continue d'obéir à Deschamps, n'invente pas un nouveau vers ni de nouvelles formes, mais déjà la ferveur et la musique de la Pléiade sont en lui. » Jacques CHARPIER, *François Villon*, Paris, Seghers, 1958, p. 77.
- (15) *Lais*, 1-4.
- (16) *Lais*, 9-13.
- (17) *Lais*, 233-240.
- (18) Oui, c'est déjà Molière qui parle ainsi (*Lais*, 284-296) :
- « Lors je sentis dame Mémoire  
Reprendre et mettre en son armoire  
Ses espèces collatérales,  
Opinative fausse et noire,  
Et autres intellectuelles,  
Et mêmement l'estimative  
Par quoi Prospective nous vient :  
Similative, formative,  
Desquels bien souvent il vient  
Que, par leur trouble, homme devient  
Fol et lunatique par mois :  
Je l'ai lu, se bien m'en souvient  
En Aristote aucunes fois. »
- (19) *Lais*, 273-276.
- (20) *Testament*, 314.
- (21) *L'Épithaphe Villon*, vers 26-27, *Oeuvres*, p. 96.  
Le Villon du *Lais* n'ignore pas cette gravité de ton et de pensée : *Vivre aux humains est incertain* (vers 61). Et le Villon du *Testament* sait retourner la préciosité («... l'amoureux métier », *Lais*, 182) en plaisanterie équivoque («... laboureur métier », *Testament*, 1501).
- (22) Roman JAKOBSON, *op. cit.*, p. 244.
- (23) *Testament*, 329-356. De ce poème je fais une lecture qui ne s'accorde pas toujours avec l'ingénieuse interprétation de Da-

- vid KUHN, *La poésie de François Villon*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 77 et ss. Voir aussi Léo SPITZER, « Etude historique d'un texte : Ballade des Dames du temps jadis », dans *Modern Language Quarterly*, t. I, 1940, pp. 7-22.
- (24) Cf. François VILLON, *Poésie choisie* (« Classiques Larousse »), nouv. éd., par J. Passeron, Paris, Larousse, 1965, p. 47, n. 2.
- (25) Cf. *Lais*, 229 où *essoine* a le sens de « difficulté » ou plus précisément de « peine » (d'amour ?) ; mais le contexte (cf. *Lais*, 227) suggère qu'on peut entendre ce mot dans un sens obscène (cf. le lexique de Burger, p. 48, au mot *crosser*).
- (26) Je ne veux pas tomber dans les « épiluchures » ; je laisse donc de côté les commentaires — qui seraient répétitifs — sur Buridan, Blanche, Berthe, Biétris, etc. Mais je profite de l'occasion pour signaler à quel point cette célébration du « temps jadis » à l'aide de noms propres ne fut pas — loin de là — le seul fait de Villon. Mais lui seul s'est gardé du pédantisme qui dominait dans ce genre d'exercices. Relisons par exemple *Les Fortunes et Adversitez* de Jean Regnier (Soc. Anc., Texte Fn., Paris, Droz, 1923, p. 179) :
- On est Paris qui en amours eut joye  
On est Helene, la belle simple et quoye  
Alexandre et sa chevalerie  
Vespasian qui consista Surie  
Et Facin Quam qui fut en Lombardie ? •
- (27) Etienne GILSON, « De la Bible à François Villon », dans *Les Idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, pp. 9-30.
- (28) David KUHN, *op. cit.*, p. 88.
- (29) G.-André VACHON, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans *L'Homme rapaillé*, p. 138.
- (30) *Ibid.*, p. 148.
- (31) *L'Homme rapaillé*, pp. 64-67.
- (32) Je n'ai choisi ces exemples que sur quelques pages de *L'Homme rapaillé*, pp. 71-80.
- (33) *L'Homme rapaillé*, pp. 58-60. Voir le texte, on ne peut plus décisif, intitulé *Aliénation délirante* (*L'Homme rapaillé*, pp. 108-112) et où Miron montre, par son écriture même, comment un poète juge une situation étouffante. Ce texte, daté de 1962, annonce et prépare les fameuses *Notes sur le non-poème et le poème* (1965).
- (34) Dans une note inédite (1954 ?), Miron remarque pour lui-même :
- langage à base de parler populaire  
qui doit transhumer. •
- (35) Pierre LE GENTIL, *Villon*, Paris, Hatier, 1967, p. 137.

- (36) Georges MOUNIN, op. cit., p. 11.
- (37) G. André VACHON, « Le colonisé parle », dans *Etudes Françaises*, février 1974 p.p. 68-69.
- (38) Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 248. Dans cette même page, on peut noter un rappel toujours pertinent : « (...) un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes »
- (39) « Tout mot peut être poétique. Un même mot peut l'être diversement. C'est un mot déformé-réformé : Enlevé au langage puis travaillé, toujours le mot de la communication, en apparence, mais différent, d'une différence qui ne s'apprécie pas par un écart mesurable, mais par une lecture-écriture. »  
Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 60-61.
- (40) « Le français cultivé porte la marque profonde d'origines historiques particulières; il est né de l'action des grammairiens qui au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ont stabilisé et normalisé l'idiome dans une phrase de transition, à une époque où la structure naturelle du système n'était pas encore achevée. »  
Pierre GUIRARD, *Le français populaire*, Presses Universitaires de France, 1965, p. 11.
- (41) *Testament*, 217-220.
- (42) *L'Homme rapaillé*, p. 79.