

Gaston Miron par lui-même

Jean Larose, André Major, Jacques Brault and Gaston Miron

Volume 39, Number 5 (233), October 1997

Hommage à Gaston Miron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larose, J., Major, A., Brault, J. & Miron, G. (1997). Gaston Miron par lui-même. *Liberté*, 39(5), 11–55.

GASTON MIRON PAR LUI-MÊME

Dans les pages qui suivent, nous vous proposons un entretien de Jean Larose avec Gaston Miron, mort, comme on le sait, le 14 décembre 1996. D'abord diffusé à la chaîne culturelle FM de Radio-Canada, à l'émission *Littératures actuelles*, en 1990, ce document a été rediffusé au cours de l'hommage que nous lui avons rendu, au même réseau FM, le 18 décembre 1996. Cet entretien – le plus complet dont nous disposons dans nos archives – constitue un autoportrait en même temps qu'une réflexion approfondie sur la démarche du poète et son engagement à la fois comme éditeur et comme militant. Signalons qu'il ne s'agit pas d'une reproduction littérale et intégrale de l'enregistrement, sa transcription nécessitant des retouches d'ordre formel, parfois même certains « resserrements » pour en rendre la lecture plus aisée. Nous vous proposons également une version remaniée des propos que son ami, le poète Jacques Brault, a tenus à l'occasion de la retransmission de cet entretien.

ANDRÉ MAJOR

Jean Larose:

Lettre de Gaston Miron à Claude Haeffely¹:

Montréal, le 11 septembre 1957

cher Claude,

[...]

ici, c'est l'Amérique, tu te souviens. La vie aux turbines à vide, la vie succession échevelée de temps, de gestes, etc. Et moi là-dedans, toujours le même sempiternellement, aujourd'hui comme hier, tout essoufflé, à bout portant d'existence, le corps en sciure de fatigue et l'âme mal encrouée au corps. Je ne crois plus qu'il en soit autrement désormais.

Rimbaud disait à peu près ceci: «Je ne sais plus parler.» Cette assertion se vérifie chaque jour à mon sujet. Et pour tous ceux qui ont tenté l'expérience du verbe ici. L'effort inouï, unimaginable, que nous avons dû fournir pour nous mettre au monde. Cela nous a tout pompé, jusqu'à notre ombre. Un jour, comme c'est le cas pour moi, nous en perdons la mémoire. La mémoire martyre. Je vis depuis deux ans sous le signe de l'Amnésie, je dois produire une énergie atomique pour parvenir au simple usage de la parole. Le mal, c'est la confusion. La confusion, c'est un terrain vague sous nos pieds. Nous devons chercher nos mots à quatre pattes dans le trou-vide. Même pour nommer (même pas pour dire) les choses les plus élémentaires, les besoins les plus vitaux de notre nature, les objets qui tombent sous nos yeux. Que m'est-il arrivé? Que nous arrive-t-il? [...]

P.S.: Ne remarque pas trop la syntaxe de mon article; tu sais que je suis l'écrivain de langue française qui écrit le plus mal sa langue aujourd'hui

1. À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely. 1954-1965, Montréal, Leméac Éditeur, 1989, p. 62-65. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur. Tout l'entretien sera repris dans *L'Écriture en question. Entretiens radiophoniques avec onze écrivains*, sous la direction d'André Major, Montréal, Leméac Éditeur, 1997.

Gaston Miron, vous avez écrit ces lignes en 1957, et je les ai citées parce qu'elles auraient pu sortir de vous à bien des époques de votre vie puisque la situation américaine et colonisée du Québec, le sentiment d'essoufflement, de rapetissement, de corps fatigué, malade et mal aimé, le mutisme – «Je ne sais plus parler» –, l'amnésie et, enfin, la pauvreté physique et intellectuelle, tout ça, avant même de l'écrire, vous a fait à l'origine, et je dirais que votre poésie n'a pas cessé de s'enrichir à même cette pauvreté. Alors, par où commençons-nous? Par où commence le poète? Est-ce que le poète commence chez ses ancêtres cultivateurs, à l'école, avec ses maîtres, à Montréal dans la vie de bohème, auprès des femmes?

Gaston Miron: D'abord, je dois dire que ce texte, comme vous venez de le signaler, est tout à fait actuel pour moi. Je vis exactement dans les mêmes conditions qu'alors. C'est encore la confusion, on le voit partout dans la société: cette ambivalence vis-à-vis de l'identité, cette indécision héréditaire à vouloir accéder à un statut de peuple dans l'histoire, etc. Et aussi toutes les conséquences qui en découlent, tous les malentendus sur la langue et sur les droits de l'homme, etc. Et je ne cesse encore de m'épuiser non seulement dans mon esprit, mais aussi dans mon corps. Quand j'écris sur ces sujets, je suis traversé par cette situation et j'en deviens psychosomatiquement malade, physiquement malade, parce qu'il me semble que ce sont des choses tellement claires. Alors, elles me tuent d'être tellement claires et qu'on ne les comprenne pas.

J. L.: Autrement dit, la poésie est aujourd'hui aussi impossible et aussi nécessaire que dans ce temps-là?

G. M.: Exactement. Toute ma vie j'ai vécu dans le paradoxe, dans la contradiction, et vous faisiez allusion à cette pauvreté, et je m'étonne moi-même qu'ayant été si démuné face à l'écriture j'aie pu réussir à écrire une dizaine de poèmes au moins, parmi les cent et quelque

que j'ai écrits, qui se tiennent debout. Alors, ça m'étonne moi-même, je me dis: Mais qu'est-ce qui m'est arrivé? Qu'est ce qui m'arrive, mais dans tous les sens, même dans le sens du paradoxe, même dans le sens de la contradiction, parce que j'ai toujours trouvé la vie absurdement belle et aussi absurdement dénuée de sens, dans les conditions qui sont les miennes.

J. L.: Qu'est-ce qui est au départ? C'est peut-être la pauvreté?

G. M.: C'est une pauvreté, je ne dirais pas sociale – on vivait relativement bien, c'est-à-dire d'une façon très modeste. Mais à Sainte-Agathe-des-Monts où je suis né, oui, il y avait des pauvres, mais quand même tout le monde s'en sortait parce qu'on avait encore un pied dans le village et un pied dans le monde rural. Donc, on s'en sortait grâce aux grands-parents qui étaient sur des terres. Sainte-Agathe, c'était un microcosme de ce qu'allait devenir le Québec actuel. C'est-à-dire que l'hiver nous étions vraiment chez nous, on se sentait appartenir à une communauté culturelle et linguistique, et tout à coup, l'été, de 1800 habitants le village se gonflait à 5000 habitants, parfois 6000, et là il y avait la marque de l'étranger parce qu'avant 1940 il n'y avait presque pas de touristes canadiens-français, mais déjà un fort contingent de Canadiens anglais avait des résidences secondaires dans les Laurentides. C'était déjà une tradition chez eux. Alors, tout le village devenait de langue anglaise pratiquement, on ne parlait le français que dans les lieux des valeurs-refuges, c'est-à-dire le sous-sol de l'église, parce qu'en haut c'était en latin, à l'école et dans la cuisine. Il y avait toute la mentalité colonisée qui jouait. Mon père me disait toujours: «Faut faire attention, c'est eux qui nous donnent le pain. Tu vas voir quand tu vas être grand, tu vas apprendre l'anglais.» Enfin, c'était toute la relation dominant-dominé qui jouait à fond et j'ai été marqué par ça d'abord. Je suis né à la poésie écrite vers l'âge de quatorze ans, quand je suis parti de Sainte-Agathe pour

aller étudier à l'École normale de Granby, en vue de devenir un frère enseignant. J'ai donc eu une formation d'instituteur et je suis très fier d'être un écrivain-instituteur. D'ailleurs, j'ai gardé toute ma vie, à travers ce que j'ai fait, à travers mes écrits, à travers mon animation culturelle, un sens de la pédagogie. Je pense que j'avais le talent d'expliquer très simplement des choses compliquées, des choses structurelles, des choses économiques, à toutes sortes de publics. Vers quatorze ans, j'ai eu mon premier âge de raison poétique. J'en ai eu un deuxième dont on va parler un peu plus tard, vers vingt-deux, vingt-trois ans. Mais il n'en reste pas moins que la sensibilité du poète était déjà très active en tout bas âge, d'abord face à cette marque de l'étranger, face donc à la langue aussi. J'ai connu ça avant d'autres, à cause de Sainte-Agathe et de Sainte-Adèle, enfin de tout ce coin des Laurentides qui était très habité par les Canadiens anglais durant l'été – il y avait aussi parmi eux, majoritairement même, des juifs, mais à l'époque je ne faisais pas la distinction, pour moi c'étaient des gens qui parlaient anglais, que je ne comprenais pas. C'était un autre monde, et peut-être que mon blocage vis-à-vis de l'anglais vient de là. C'était un monde qui me paraissait étranger et dans lequel je ne pouvais pas entrer. Le fait qu'ils vivaient dans des maisons cossues tout autour des lacs, même sur le plan social, faisait qu'on ne pouvait pas s'en approcher, c'était lié aussi à la langue tout ça. C'était quelque chose d'impénétrable, cette langue. On vivait dans nos valeurs-refuges pendant trois ou quatre mois. Tout devenait anglais dans la ville, la signalisation... Et tout à coup on retombait chez nous. Donc, durant ces trois ou quatre mois-là, inutile de dire que je me sentais un peu dépossédé de moi-même. La dépossession de soi-même, c'est déjà ma sensibilité, mes perceptions, mes sensations. Tout concourait justement à me faire prendre conscience, même si je ne pouvais pas encore formuler ces choses-là, de la dépossession et aussi, avec la dépossession, d'un certain mépris

de soi-même – comment ça se fait qu'on est si *cheap*? Une chose aussi qui m'indignait, c'était la servilité des gens. Ils étaient à quatre pattes devant cette autre langue ou devant l'étranger, si on veut, pour faire le plus d'argent possible et pour se faire bien voir, avoir des contrats, etc. Mon père était menuisier, donc il décrochait des contrats pour des galeries, des portes, des fenêtres, etc. Il avait un petit atelier dans le fond de la cour chez nous, et il fallait toujours montrer patte blanche vis-à-vis de l'étranger, vis-à-vis de l'autre, disons.

J. L.: Mais vous appreniez quelque chose pendant ce temps-là, vous alliez à l'école, la langue, vous la viviez positivement quelque part...

G. M.: Bien sûr, je me sentais de nouveau me réappartenir, appartenir à une communauté, à une langue, à une culture, mais c'était au cours des six, sept premières années de ma vie que toutes ces impressions me bombardaient. Le poète, ce n'est pas seulement celui qui se projette, c'est aussi celui qui polarise les choses, comme un verre poli. Le monde vient se déposer sur lui. Alors, il y a ce double mouvement et, à partir de là, il peut donc exprimer cette polarisation du monde et il peut aussi réagir à cette polarisation, parce que le poème, c'est un regard aussi. Une étudiante m'a dit quelque chose dernièrement qui est très beau: «Les poèmes sont les yeux du poète.» Je trouve ça très juste parce que la poésie, c'est un regard sur l'état du monde. Mais c'est un regard aussi sur le regard, c'est-à-dire sur la langue qui nous permet d'exprimer ce regard. Alors, ce regard a donc d'abord été pour moi un regard d'étrangeté, un regard de dépossession, et aussi un regard d'affirmation, parce que ma réaction m'amenait justement à affirmer très fortement ce que j'étais. Je me sentais, de par le nombre qui nous entourait, un peu en déséquilibre dans mon identité. Il y avait chez moi, involontairement et à mon insu, une très forte affirmation de ce que j'étais, d'une part, mais il y a aussi, qui

entre dans ma formation de poète, le côté esthétique qui commence à prendre forme.

J. L.: Ça prend forme à l'église, à l'école? Autant à l'église qu'à l'école.

G. M.: Oui, aussi à l'église parce que je trouvais ça beau, les cérémonies religieuses. Moi, je ne me suis pas révolté contre... Oui, je me suis révolté, mais pas contre les dimensions culturelles de la religion...

J. L.: Au contraire de bien des gens, vous en avez gardé la culture.

G. M.: Oui, pour moi, l'Église catholique, à cette époque-là, c'était le ministère de la culture. À cette époque de pays de misère – on appelait ça les pays de misère, c'était loin l'Archambault, passé Sainte-Agathe, il n'y avait presque pas de chemin, on se battait pour des bouts de pavage, au début des années 1940 –, donc, dans ces pays de misère, je m'imbibais aussi de tout ce qui était culturel. Par rapport à la religion, je suis un peu comme Aquin qui dit: « Il ne faut jamais cracher sur le curé. » Cependant, plus tard, je me révolterai ou je dénoncerai avec virulence le cléricisme de l'Église, le pouvoir temporel de l'Église, mais quand même, j'ai toujours gardé la dimension culturelle et esthétique que cette Église a eue parmi nous, même si je n'en suis plus.

J. L.: C'est la gardienne de la langue?

G. M.: Pas seulement gardienne de la langue, gardienne d'un rituel aussi. Je m'en allais l'autre jour dans les Laurentides, c'était Pâques, et qu'est-ce que je chantais? [Il fredonne.] C'est beau aussi, il y a tout un rituel là, tout un côté culturel. Moi, j'ai toujours été très sensible à la beauté. Tout jeune, je ne sais pas pourquoi, j'avais une faculté d'absence à mon entourage... Tout à coup, quand je trouvais quelque chose de beau, je pouvais laisser tomber tous mes camarades de jeu et m'arrêter et regarder un coucher de soleil, regarder une épervière orangée le long du chemin, les circonvolutions des hirondelles bico-

lores – j’apprenais tous les noms de ces oiseaux et de ces fleurs. C’est pourquoi il y a beaucoup de noms d’oiseaux et de fleurs dans ma poésie : le jaseur des cèdres, le martin-pêcheur... Les claytonies, les érythrones, les trilles, des fleurs des bois parce que moi, je suis un forestier. Je ne suis pas quelqu’un qui vient du monde rural. Chez nous, l’agriculture c’était très secondaire, c’étaient des terres de roches. L’agriculture était une mystique, mais la vraie activité, c’était la chasse, la pêche et même le braconnage. Mes oncles étaient des braconniers, et je les accompagnais souvent dans leurs randonnées à travers les lacs. C’était pas habité, le lac Quenouille, le lac l’Original, le lac du Rocher, le lac de la Montagne noire. Il n’y avait pas de chalets autour. Rien, à l’époque. C’était très sauvage. Alors, toute la faune et le bestiaire dans ma poésie relèvent du monde forestier et non pas du monde rural. Je ne parle pas des vaches, je ne parle pas des chevaux – oui, je parle d’un cheval, d’un cheval légendaire [rires] celui de l’Archambault, celui de mon grand-père, son grand cheval blanc, et je dis dans un poème : *Le monde est comme un cheval blanc qu’on ne voit plus...*²

J. L. : C’est votre grand-père qui était cultivateur ?

G. M. : Oui, lui était cultivateur, mais attention : ils étaient cultivateurs, mais ils passaient l’hiver dans les chantiers. Ils revenaient au printemps, les femmes restaient seules à la maison.

J. L. : Je vous ai entendu raconter une anecdote au sujet de ce grand-père, au sujet précisément du jour où vous avez découvert qu’il était analphabète. Je dis ça parce que vous me parlez de l’esthétique qui allait vous amener vers la poésie par la langue, et on ne peut pas parler avec vous de poésie ou de poèmes sans parler aussi de non-poème, de tout ce qui empêche le poème. Je me souviens de vous

2. En fait, le vers devrait se lire comme suit : *il fait un temps de cheval gris qu’on ne voit plus*. Cependant, tout au long de cette transcription nous avons respecté la version que le poète donne de ses textes. (N.d.É.)

avoir entendu dire que la découverte de l'analphabétisme de votre grand-père vous avait comme fait prendre conscience – enfin, évidemment, c'était dans la conscience d'un enfant, aujourd'hui vous y repensez comme ça, sans doute est-ce différent de ce qui s'est passé réellement à ce moment-là –, mais c'est un événement considérable quant à, encore une fois, la nécessité ou l'impossibilité de la poésie.

G. M.: C'est un événement considérable parce que ça va déclencher une certaine culpabilité vis-à-vis de l'écriture. D'abord, ma première blessure, comme je l'ai dit, c'est la beauté. J'étais d'une sensibilité extrême à la beauté et, même aujourd'hui, pour moi, un poème doit être beau. Il ne faut pas seulement qu'il soit signifiant, qu'il ait un signifié, il faut que le signifiant aussi soit beau, c'est-à-dire que les mots soient beaux. On oublie souvent qu'un poème c'est fait avec des mots – c'est des énormités que je dis, mais il faut le rappeler parce qu'on l'oublie. On oublie les choses fondamentales, et on se ramasse très loin dans la théorie, et on s'éloigne de ce qui donne naissance justement aux propos de la théorie. C'est avec des mots qu'on fait des poèmes. Là où il n'y a pas de mots, il n'y a pas de poème. Mais c'est avec des poèmes aussi qu'on fait la poésie. S'il n'y avait pas de poèmes, on ne pourrait pas parler de poésie. Certains parlent de la poésie comme s'il n'y avait pas de poèmes – c'est extraordinaire! Tout ça pour dire que les mots sont importants. À ce propos-là justement, chez mon grand-père j'ai vécu une expérience assez dure. J'avais onze ans à peu près, et pour moi mon grand-père était un géant, un fondateur de pays, un homme grand format nature. Il était monté en 1900 avec ses quatre frères, et ils avaient fondé Saint-Agricole, ils avaient ouvert le rang de la Quenouille, le rang de l'Archambault, le rang de l'Original, etc. Un soir, c'était l'été, je passais mes étés à Saint-Agricole, à treize, quatorze milles au nord de Sainte-Agathe – entre Saint-Donat, Saint-

Faustin, Sainte-Agathe, tout à fait au milieu, si on trace un triangle, il y a Saint-Agricole. Aujourd'hui, ça s'appelle Val-des-Lacs. Les gens ont eu honte de ça, mais pour moi, jusqu'à la fin de mes jours, ça va être Saint-Agricole dans mes poèmes. [Rires.] Ma mère me disait toujours: «Mais c'est pas Saint-Agricole!» Ça lui rappelait toute son enfance quand à Sainte-Agathe on disait: «C'est des gens de Saint-Agricole», c'est-à-dire les gens les plus démunis de la contrée, les gens les plus ignorants, qui vivent dans les tabous les plus gros. Alors, j'étais assis sur la galerie, lui aussi, vers sept heures, le soir. Mon grand-père avait fini sa journée et moi, je lisais des journaux que mon père m'avait apportés la semaine précédente. Je lisais les *comics*, mais je lisais aussi les titres et certains articles – je commençais déjà à m'intéresser à la politique. Il était assis et il fumait, il se berçait, et il m'a dit à un moment donné: «Qu'est-ce que tu lis?» Je dis: «Je lis les nouvelles, puis je lis mes histoires.» Il continue – eux, ils continuaient dans leur tête et c'était comme si on avait fait le même chemin qu'eux –, donc, deux, trois minutes après, il dit: «Tu sais, moi, je donnerais toute ma vie pour savoir lire et écrire.» Alors là, je n'ai pas levé les yeux, je faisais semblant que je n'avais presque pas écouté parce que ça m'avait donné un coup au cœur. Je me rendais compte tout à coup que mon grand-père ne savait ni lire ni écrire. Pour moi, ça ne concordait pas du tout avec l'image que j'avais de lui: un fondateur de pays, un homme grand format nature, un héros pour moi. Je n'ai rien dit et j'ai encaissé. Là, je ne lisais plus, je ne voyais plus rien, j'étais sous l'effet de ce choc et quelques minutes après il a dit: «Tu sais, quand on ne sait pas lire ni écrire, on est toujours dans le noir.» Ça a été terrible parce que j'étais encore déchiré comme je l'ai toujours été toute ma vie dans la contradiction: tout le noir de ces hommes est entré en moi. Je me disais: il faut que j'assume tout ce noir, et il faut en même temps que j'écrive, que je dise que ces gens-là n'ont pas vécu en vain,

que ces gens-là ont laissé une trace, une grande trace. Et, en même temps, je me sentais coupable, comme si j'usurpais leur parole. C'est eux qui auraient dû le dire, mais ils n'avaient pas les moyens de le dire, ils étaient analphabètes.

J. L.: Vous vous sentiez coupable de savoir écrire et lire?

G. M.: Comme si j'usurpais quelque chose, quelque chose qui aurait dû lui appartenir. Comme si j'usurpais un privilège.

J. L.: Vous savez que les gens – ce n'est pas à vous que je vais l'apprendre – se demandent souvent pourquoi vous n'écrivez plus ou vous ne publiez plus. C'est une question que, pratiquement depuis que vous écrivez, les gens se posent.

G. M.: C'est un élément important parce que chaque fois que je commence à écrire, inconsciemment je me sens un peu coupable d'écrire. Ce n'est pas le seul élément, mais je me sentais coupable d'écrire, alors qu'il fallait sauver l'identité, qu'il fallait sauver la langue, la culture, etc. Il y a aussi une scène qui m'a marqué à l'âge de quatorze ans, quand j'étais à l'École normale, au cours de l'étude du soir. Je m'ennuyais de chez moi et j'avais mon livre et un petit papier où je griffonnais des choses. Je me souviens: *Oh, mes beaux lacs de cristal*, etc. Évidemment, c'étaient de très mauvais poèmes – les mauvais poèmes, je connais ça, moi... [Rires.] Je suis né de mauvais poèmes. Mais je m'ennuyais de chez moi et de mes Laurentides parce que Granby, c'était au sud, c'était un autre monde aussi à l'époque, et tout à coup le surveillant, le frère Marie-Raymond, dit: «Gaston Miron, debout.» Je me lève près de mon pupitre, et j'ai un geste pour cacher mon papier. «Apportez-moi le papier que vous avez dans votre main et apportez votre livre.» Je vais près de son pupitre, je le lui remets et il le lit. Il dit: «En pénitence devant le tableau, devant toute la classe.» Bon, l'étude se

termine, la cloche retentit, tout le monde fout le camp. Moi, je suis consigné face au tableau, et il me dit: «Venez ici. Savez-vous ce que vous avez écrit?» Je dis: «Non, non, je m'excuse, je m'ennuyais un peu de chez moi et je griffonnais des choses, des souvenirs, etc.», comme *souvenirs, souvenirs, maison lente, un cours d'eau me traverse, c'est la Nord³ de mon enfance*. Il dit: «Vous avez écrit un poème! — Ah, je dis, c'est un poème!» Il dit: «Oui, mais c'est mal écrit, vous ne suivez pas les règles. — Ah, excusez-moi, je ne savais pas qu'il y avait des règles.» [Rires.] J'étais très timide, moi, quand j'étais jeune, très timide. Il dit: «Écoutez, mon ami, comme pénitence je vais vous apporter un traité de versification et vous allez apprendre un chapitre par semaine, que vous allez venir me réciter.» Pendant que j'attendais, je me disais que je devais avoir fait quelque chose de grave. J'étais un peu angoissé, paniqué. Mais ce qui m'a ancré encore dans une autre espèce de culpabilité, c'est quand il m'a dit: «Écoutez, c'est un pacte entre nous, il ne faut le dire à personne, parce que ça ferait – je ne me souviens plus de ce qu'il a dit – ça ferait mal paraître» je ne sais pas quoi... Tout ça renforce une espèce de culpabilité vis-à-vis de l'écriture – les lettres à Haeffely en témoignent –, qui fait que je me révolte contre l'écriture et, d'un autre côté, je ne peux pas m'empêcher d'écrire parce qu'il faut que ces choses-là se sachent. Je me souviens que j'avais dit à mon grand-père: «Tu sais, un jour, la vallée de l'Archambault va être connue dans le monde entier.» Il y a un poème – c'est l'un des poèmes les plus traduits à l'heure actuelle, c'est quand même curieux –, c'est «Fragment de la vallée»:

*Pays de jointures et de fractures
vallée de l'Archambault
étroite comme les hanches d'une femme maigre
diamantaire clarté
les oiseaux cachés comme des échos*

3. La rivière Nord (N.d.É.)

Il y a toute cette culpabilité venant du fait que quand je suis dans l'écriture je ne suis pas sur le front de lutte, alors que je sais très bien, et encore aujourd'hui, que nous sommes cernés par la pacotille, que nous sommes cernés par la confusion, que nous sommes cernés par notre propre indécision, et quand je ne suis pas sur le front de lutte, là, pour lutter contre ce qui empêche le poème d'advenir, pour que les conditions d'être du poème adviennent, eh bien, je me sens aussi coupable. C'est une révolte contre moi-même et en même temps c'est un appel irrésistible vers l'écriture, c'est une soif incommensurable d'écrire et en même temps un déchirement terrible.

J. L.: Parce que dans le militantisme, il manque la beauté.

G. M.: Oui, et comme je l'ai dit souvent, il n'y a rien de plus éloigné de la poésie qu'un militant linguistique.

J. L.: Vous avez parlé des lettres à Claude Haeffely, peut-être qu'on pourrait faire un saut et arriver aux années cinquante justement. Vous êtes à Montréal, ce sont des années difficiles, les années cinquante, pour vous en tout cas. À travers ces lettres qui ont été publiées dernièrement, ce qui apparaît c'est d'abord un Gaston Miron qui mange de la misère, au sens le plus matériel. «Je n'ai pas d'autre chose à penser qu'à manger au moins un repas», écrivez-vous en 1954. «Du lever au coucher. Il n'y a plus rien à croire. La seule barre de la faim. La mémoire de la faim.» Quand le corps manque – et c'est une expérience qu'on peut connaître aussi avec la maladie –, la poésie, il n'en reste pas grand-chose, et toutes ces années-là on a l'impression que se joue aussi, au ras des réalités les plus matérielles et les plus simples, le destin de votre poésie.

G. M.: Je suis arrivé à Montréal en 1947 avec l'idée de faire les sciences sociales. Je les ai faites. C'était une faculté de soir à l'époque parce qu'il n'y avait pas assez d'étudiants pour justifier une faculté de jour, et comme c'était une faculté qui débutait – Édouard Montpetit

l'avait fondée en 44-45 –, on acceptait des gens qui n'avaient pas de diplôme ou qui avaient un diplôme de 11^e année, ce que j'avais. J'avais quitté l'École normale avant terme, donc je n'avais qu'un diplôme de 11^e année, et toutes ces années où j'étudiais le soir et travaillais le jour, c'étaient des années noires, aussi noires que lointaines maintenant... [Rires.] Et, effectivement, ma grande préoccupation, c'était de me nourrir, de me vêtir et de me trouver un toit. La poésie était là, mais j'étais toujours dans les dispositions dont on a parlé plus tôt, donc ce qui compliquait encore les choses, c'était justement cet état de pauvreté extrême dans lequel je vivais. J'avais des petits boulots ici et là, mais ça ne payait pas du tout. Ensuite, j'ai voulu devenir syndicaliste parce que je travaillais dans des corps de métier où je trouvais que les gens étaient exploités au coton. Alors, je me suis dit qu'en sciences sociales j'allais me spécialiser dans le syndicalisme. En fin de compte, je ne l'ai pas fait. J'ai toujours été un allié objectif du syndicalisme, cependant, tout au cours de ma vie. [Rires.]

J. L.: Vous aviez quitté Saint-Jérôme après avoir fait un peu de plomberie en disant à vos camarades: «Je ne vous oublierai pas.»

G. M.: Voilà. À Saint-Jérôme, j'ai commencé à travailler dans des corps de métier comme apprenti – on appelait ça *helper* à l'époque. Je suis très marqué par la situation linguistique. Une fois à Montréal, je prends conscience justement de la situation linguistique que j'avais déjà vécue en microcosme dans mon village de Sainte-Agathe, mais là qui était projetée à la dimension de Montréal et même du Québec.

J. L.: Vous écriviez des poèmes à ce moment-là, mais on a l'impression – je vous ai entendu en réciter quelques-uns, j'espère que vous allez me faire le plaisir de répéter cette leçon d'écriture – que dans les poèmes que vous faisiez dans ce temps-là, l'expérience québécoise de je ne

sais pas quoi, de l'unilinguisme sous-bilingue et tout ça, n'était pas encore rentrée. Il y avait, d'une part, une poésie un peu fleur bleue, si j'ose me permettre...

G. M.: Plus que fleur bleue, affligeante!

J. L.: Et puis, d'autre part, une expérience de la réalité, de l'aliénation québécoise, de la pauvreté de notre langue. Mais ça ne communiquait pas encore.

G. M.: Absolument pas et même jusqu'à l'âge de vingt-deux, vingt-trois ans, donc jusque vers 1952.

J. L.: Là il y a une mutation qui est presque énigmatique.

G. M.: Oui, là il s'est passé quelque chose: une espèce de verrou dans mon esprit a sauté et j'ai vu les choses tout autrement, mais on peut quand même reconstituer un peu les éléments. D'abord, je vivais vraiment dans deux mondes qui ne communiquaient pas. Le soir, je fréquentais les milieux de la bohème artistique montréalaise qui étaient très d'avant-garde – je connaissais Gauvreau, Mousseau, les automatistes, Molinari, les futurs plasticiens, etc. –, mais on dirait que je ne faisais pas le lien. Même quand je lisais des poètes français d'avant-garde comme Éluard – *Elle est debout sur mes paupières* –, je me disais: Qu'est-ce que ça veut dire? Je ne comprenais pas.

J. L.: Et qu'est-ce que vous écriviez alors?

G. M.: J'étais prisonnier de toutes les formes sociales et littéraires de mon époque, et j'écrivais des choses complètement débiles. Par exemple, le 14 mai 1950, sur le Mont-Royal – donc j'avais 22 ans. Ça s'appelle « Avec toi comme hier » et c'est dédié à la poésie. Voici ce que ça dit:

*Tu sais que nous allons
mêlés du bout des doigts
nous sommes toujours seuls
et c'est triste et c'est gai
tes regards en faisceaux
ta bouche sur les choses
j'ai tout ce que je veux
et puis je n'ai plus rien*

*poésie poésie
toute là plutôt que
dans l'espace
disparue d'une fleur
pour naître dans une autre*

J. L. : C'est pas si mal, à part la fin avec les fleurs.

G. M. : Je fais une remarque : j'avais adressé ça à un de mes copains, et je lui dis : « Tu remarques que ces vers ont six pieds sans toutefois rimer, les théoriciens appellent cela des vers blancs mais, moi, j'appelle cela de la poésie tout simplement. » [*Rires.*] C'est assez affligeant comme niveau de réflexion théorique. « Nous savons tous que la poésie ne peut se définir, à preuve ces milliers de poètes aux techniques et à l'inspiration si différentes qui nous émeuvent. Néanmoins, la poésie chez les vrais poètes correspond à un besoin, la première vertu chez eux est la sincérité. Sans cette vertu, point d'art véritable. C'est ainsi que nos meilleurs poètes, Anne Hébert, Alain Grandbois et surtout Saint-Denys Garneau atteignent à la poésie éternelle malgré qu'ils écrivent en vers libres, parce qu'ils sont sincères dans l'inspiration et l'expression. » Et pourtant je lisais ces gens-là, mais ça n'avait aucune conséquence sur ma propre écriture. Et voici sans doute le premier poème que je fais sans vers comptés, « L'abandonnée » :

*C'est une maison grise que le temps martyrise
et qui coule ses jours au vallon des amours.
Quand l'aube au ciel se jette,
mon âme très discrète s'en revient vivre un peu
lui donne à l'envi l'impulsion de la vie
de ceux qui autrefois l'animaient tant de fois.
Sans elle le ciel penche sa douce clarté blanche
et le midi enivré et le soir empourpré
et la vieille chaumière tant pétrie de misère,
dans un écho chagrin, s'écroulera demain
Ah ! pauvre abandonnée éperdue et châtiée,
où sont ceux qui hier te faisaient rire clair.*

J'ai vingt et un ans. [...] Quand je dis que j'avais fait les sciences sociales, je les avais terminées, je connaissais Marx, Ricardo, tous les grands théoriciens de l'économie, Adam Smith, etc. Il n'est pas indifférent d'ailleurs – je fais une parenthèse – que notre génération, celle de l'Hexagone, ait été sensibilisée aux problèmes sociaux, et aussi à la question nationale plus tard, parce que la plupart d'entre nous, que ce soit Giguère, Paul-Marie Lapointe ou Ouellette, nous n'avons pas passé par le cours classique. Donc, ce n'est pas indifférent que nous nous soyons engagés dans la réalité sociale. *Parti pris* ira beaucoup plus loin parce qu'eux, ils seront armés d'une formation universitaire. [...] Mais pour en revenir à mes poèmes de l'époque, ils rimaient tous, comme quand je dis :

*Mes ancêtres jadis hommes de fortes races
de plein corps de plein cran d'aucune concession
en faisant tournoyer une mortelle audace
dressaient sur l'inconnu leur campe de bois rond
humanisaient du sol et traquaient des gagnages
d'un seul tempérament vainqueur ou terrassé
la lutte était pour eux un essentiel ouvrage
ils mouraient sans remords dans le geste arboré.*

J. L. : Admirable.

G. M. : Ça ressemble un peu à du DesRochers, à du Victor Hugo. Mais ici, ça ressemble à du Péguy :

*Car voici Bonsecours et voici l'Oratoire
Saint-Jacques, Notre-Dame et la Réparation
et la croix sur la nuit les vérités notoires
de nos repeuplements et de nos rédemptions.
Car nous, petites gens, malgré que prolétaires
nous n'avons rien perdu de notre caractère,
nous sommes d'un honneur sans être honorés
et d'une dignité sans être dignitaires.*

Vous voyez que c'était d'un niveau tout à fait affligeant, et j'avais vingt-deux ans. C'est le même homme qui en 1950 écrit «À la poésie», que j'ai lu tout à l'heure, et qui, en 1952, s'adresse encore à la poésie, mais là ça prend une tout autre tournure :

*Ma désolée sereine
 ma barricadée lointaine
 ma poésie les yeux brûlés
 tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie
 dans ma ville et les autres
 avec nous par la main d'exister
 tu es la reconnue de notre lancinance
 ma méconnue à la cime
 tu nous coules d'un monde à l'autre
 toi aussi tu es une amante avec des bras
 non n'aie pas peur petite avec nous
 nous te protégeons dans nos puretés fangeuses
 avec nos corps revendiqués beaux
 et t'aime Olivier
 l'ami des jours qu'il nous faut espérer
 et même après le temps de l'amer
 quand tout ne sera que memento à la lisière des ciels
 tu renaîtras toi petite
 parmi les cendres
 le long des gares nouvelles
 dans notre petit destin
 ma poésie le cœur heurté
 ma poésie de cailloux chahutés*

Il y a quand même là quelque chose qui s'est passé...

J.L.: Une mutation. Il y a eu jonction avec l'univers et la réalité.

G. M.: Oui, justement. Peu à peu la fréquentation de la bohème montréalaise, de l'avant-garde montréalaise de l'époque, qui descendait des automatistes, et aussi des penseurs des sciences sociales, tout ça allait peut-être pré-

parer cette mutation, mais il faut toujours un déclic. D'abord, je dois dire avant de parler de ce déclic que moi, je suis issu de la littérature québécoise.

J. L.: Pourtant il n'y en avait pas eu beaucoup avant vous. Avant 1945, il n'y en a pas eu tant que ça.

G. M.: Oui, mais je veux dire issu des plus mauvais poètes du monde. Mais aujourd'hui je dis: c'était ma littérature, je les assume. Mes maîtres, ce sont tous les poètes québécois, depuis le premier jusqu'à moi, des plus sublimes jusqu'aux plus misérables.

J. L.: Ils n'avaient pas beaucoup de lecteurs en plus – vous avez été une espèce d'exception.

G. M.: Non, la guerre a commencé en 39 et s'est terminée en 45, donc pendant six ans nous avons été coupés de la France, et dans les collèges il n'y avait que des livres d'auteurs québécois. Depuis 1898, il y avait une politique d'achat des livres scolaires – des récompenses de fin d'année. Alors moi, le premier poète que j'ai lu, à quatorze ans, ç'a été Crémazie, ensuite j'ai continué avec *Les Gouttelettes* de Pamphile Le May, les deux livres de Nérée Beauchemin qui était un de mes préférés parce que lui, il était artiste en plus d'être poète. Il y a deux sortes d'écrivains: il y a les écrivains et il y a les écrivains-artistes. Ceux qui comptent le plus, ce sont les écrivains qui sont aussi des artistes. Flaubert c'est un artiste, Zola c'est un écrivain, ce qui ne veut pas dire que Zola n'est pas un grand écrivain, mais c'est deux types d'écrivains. Et j'ai continué avec Englebert Gallèze, avec tout ce que je trouvais dans la bibliothèque; il n'y avait pas de livres français. Alors, jusqu'à dix-sept ans, toute ma sensibilité poétique a été marquée par eux. Ce sont quand même eux qui m'ont donné l'illumination du poème. Les influences, c'est autre chose. J'avais été marqué par beaucoup d'autres choses avant l'âge de quatorze ans, avant que je n'écrive un premier poème, mais ce sont eux qui m'ont donné le goût d'écrire, de me mesurer au poème. Pour moi, le terrain de la poésie c'est le poème. Je suis un poète du ter-

rain, moi, comme on dit qu'un ethnologue fait du terrain. Je suis un poète généraliste aussi, comme on dit d'un médecin qu'il est généraliste.

J. L.: Ça veut dire quoi, un poète généraliste?

G. M.: C'est un poète pour lecteurs en général, tandis que d'autres sont des poètes pour des publics particuliers ou pour les autres écrivains. Ils sont aussi importants, tout le monde est important. Mais moi, je pense que je suis un poète généraliste, un poète pour lecteurs; il faut le dire, *L'Homme rapaillé* s'est vendu à 58000, ce n'est pas seulement d'autres poètes qui le lisent. Avant même qu'il soit à l'étude, il y en avait 10000 de vendus au cours des six premiers mois parce qu'il y avait beaucoup de gens qui se retrouvaient là-dedans – leurs regards se confrontaient au mien, et ils étaient renvoyés à leurs propres regards extérieurs ou intérieurs.

J. L.: Vous n'oubliez pas de me parler de vos influences québécoises?

G. M.: Non, j'y reviens, je retombe toujours sur mes pattes. Donc, je suis un poète pour lecteurs d'abord, ce qui ne veut pas dire que je ne suis pas les travaux des spécialistes pour améliorer ma pratique généraliste. Ça ne paraît pas quand on lit mes poèmes, ça n'a l'air de rien des fois. C'est que moi, je suis un poète classique...

J. L.: Comment ça: classique?

G. M.: J'ai toujours rêvé d'être un poète classique. Un poète classique, c'est un poète qui est le contemporain de toutes les époques – c'est ma définition. Ce qui est difficile, c'est le chemin du classicisme de son époque. En général, un classique, il peut travailler la langue, la faire grincer, la faire bouger et la désarticuler, tout ça, mais on dirait que ça ne paraît pas. Une des démarches du classicisme, c'est de faire oublier sa technique, tandis que le poète moderniste, lui – je dis moderniste, pas moderne; moi aussi, je suis un poète moderne, j'espère –, le poète moderniste est souvent mécaniste, maniériste, etc. Ce qui apparaît d'abord, c'est sa technique. Il vous dit même

comment il écrit, il fait continuellement des réflexions théoriques sur sa technique à l'intérieur même du poème, de sa pratique du poème. Moi, je ne suis pas un théoricien du poème.

J. L.: Vous avez écrit: «Toute l'époque fait de la poésie sur la poésie. Or justement, ce n'est pas ça, être de son temps. Être et faire l'histoire. Ce que la plupart font, c'est l'imitation des styles (donc du passé, de l'acquis, sans risque). Or l'époque, l'histoire qui se font, font en même temps leur style. [...] La poésie se fait en dehors de la poésie.»

G. M.: J'ai écrit ça en 60 dans une lettre à Jacques Brault. Déjà j'avais prévu, je sentais que ça commençait en France, et qu'ici ça allait commencer sept ou huit ans plus tard, et c'est ce qui est arrivé en 67, 68. J'étais en France et je sentais que c'était le poème, le texte, qui allait devenir le sujet de la poésie, une poésie du langage d'abord.

J. L.: Poésie de spécialiste?

G. M.: Pas forcément de spécialiste, mais une poésie où entre beaucoup plus de réflexion théorique dans la pratique du poème, dans la composition du poème.

J. L.: Oui, mais attention, parce qu'à vous écouter on pourrait s'imaginer que vous êtes naïf, qu'il y a ceux qui réfléchissent théoriquement et vous qui auriez une espèce de spontanéité, mais ce n'est pas ça du tout.

G. M.: Non, ce n'est pas ça du tout.

J. L.: Vous pensez la poésie comme une pensée.

G. M.: Absolument. Pour moi, le regard c'est une pensée du monde, c'est une vision du monde. Le poème doit penser le monde. J'ai toujours une démarche totalisante dans un poème. Bien sûr, la poésie se fait avec des mots, et ces mots sont provoqués par notre regard, par nos sensations, nos perceptions, et non pas par une démarche cognitive de la pensée, mais quand même je crois que le poète doit penser le monde, parce qu'il doit écrire avec tous ceux qui ont écrit avant lui, il doit écrire, donc, avec le sens de l'histoire. Il doit penser le monde

dans chaque poème. Et moi, je veux que toutes les dimensions du monde, de la problématique humaine, soient présentes dans mon poème, pas seulement la dimension lyrique (gnangnangnan) ou la dimension esthétique, plastique, la description... Même dans les poèmes d'amour les plus flagrants, il y a toujours des références qui donnent la dimension sur laquelle se joue, par exemple, une séparation d'avec une femme. Quand je dis :

*ces temps difficiles malmènent nos consciences
et le monde file un mauvais coton, et moi
tel le bec du pivert sur l'écorce des arbres
de déraison en désespoir mon cœur s'acharne
et comme lui, mitraille, il martèle*

il y a toujours ce fond, cette arrière-scène où d'autres dimensions apparaissent. Ça va aussi de pair avec toute mon action relative au processus de la littérature québécoise dans l'histoire. Je me disais que si le référent d'une littérature doit être sa culture et non pas des qualités ethniques, la littérature canadienne-française était un référent ethnique, tandis que le référent de la littérature québécoise, c'est la culture québécoise au monde et dans le monde, c'est un référent anthropologique. Alors, quand une culture n'est pas complète, elle ne peut pas rendre compte de toute la problématique humaine dans ses propres schèmes. Il faut d'abord qu'elle soit une et multiple, une et plurielle, qu'il y ait en elle l'identité et l'altérité, pour rendre compte dans ses propres schèmes de l'ensemble du phénomène humain. Ça aussi, ça va de pair avec une vision de ma littérature d'appartenance et de l'action que j'ai menée, pas tout seul mais avec d'autres, pour justement faire passer cette littérature d'un état provincialiste, si on veut, ou régionaliste, au rang d'une littérature nationale, d'une littérature complète.

J. L. : C'est peut-être l'occasion de parler de votre travail d'éditeur. J'anticipe un peu...

G. M. : Je veux revenir à Englebert Gallèze, à ces poètes qui m'ont donné l'illumination du poème, c'est-à-dire de la composition d'un poème, même si c'étaient de mauvais poètes parfois – pas toujours si mauvais que ça –, mais je n'ai jamais voulu les lâcher, parce que j'ai toujours eu une tendresse pour eux, parce que c'étaient eux qui étaient là, entre mes onze ans et mes seize ans, durant cette période de formation de ma sensibilité poétique. Je me disais : c'est quand même ma littérature et c'est nous qui pouvons le mieux parler de nous-mêmes, même si on n'a pas encore réussi à le faire comme il faudrait. Alors, j'ai toujours une grande tendresse pour eux, et j'ai essayé de ne pas les lâcher. Quand j'ai pris conscience qu'on ne pouvait plus écrire comme ça, après ma mutation, en 52, je me suis demandé comment faire pour qu'ils restent avec moi, pour les faire passer. Je pense que j'ai réussi à les faire passer un peu dans ce que j'ai fait par la suite, à preuve un des premiers critiques qui a parlé de moi en 53 a dit : « Un nouveau Crémazie nous est né. » C'était très méchant.

J. L. : Ça dépend.

G. M. : D'autres disaient que Mallarmé et Valéry sont clairs à côté de ça – enfin, là encore, j'ai toujours été dans la contradiction et le paradoxe. Mais je crois que le choc est venu le jour où je suis entré dans une petite librairie de la rue Saint-Denis, au coin de Mont-Royal, chez le père Coutlée. C'était la première librairie d'occasion, il vendait du livre à vingt-cinq *cennes*. Il faisait venir des fonds de stock de France, il y avait des livres partout, c'était le bordel – là et chez Ducharme. Je me souviens, j'étais avec Gilles Carle, le cinéaste, et je bouquinais, quand tout à coup j'ouvre un livre de poèmes et je tombe sur les deux premiers vers : *Tous les pays qui n'ont plus de légende / seront condamnés à mourir de froid*. Là ç'a été un choc, ç'a été le

déclic, et tout s'est engouffré dans cette espèce de prise de conscience soudaine... C'est comme si j'avais vu toute ma vie en un éclair. J'ai vu quelle poésie il fallait que je fasse. Je venais de rencontrer, à l'aide de ces deux vers [de Patrice de la Tour du Pin], la poésie qui était la mienne, celle qu'il fallait que j'écrive et, à ce moment-là, c'est comme si le voile du temple s'était déchiré dans mon esprit. Tout est devenu clair, toute la poésie moderne m'est devenue claire d'un coup. Je me suis précipité sur les quelques livres que des amis m'avaient passés, le Éluard des « Poètes d'aujourd'hui », le Saint-Denys Garneau que m'avait passé Marchand, *Regards et jeux dans l'espace*. Je ne comprenais rien à tous ces livres, et tout à coup je me mets à lire ça et tout était clair, depuis le début du monde. *Elle est debout sur mes paupières*. [...] *Je fis un feu dans l'azur pour être son ami*, il me semblait que c'était évident, que c'était extraordinairement évident. Alors ç'a été, je crois, le déclic de cette mutation et j'ai vu que je devais, dans la poésie qui était la mienne maintenant, que je savais devoir faire, donner à ce pays une légende, mais une légende au futur. Il avait eu des légendes folkloriques, mais il lui fallait une légende moderne, il fallait donc lui donner un projet global, et là l'édition commençait à compter. Il fallait tout faire à l'époque.

J.L.: C'est important pour vous l'idée de publier de la poésie, la poésie des autres aussi?

Vous avez écrit deux choses que j'ai retenues au sujet de l'Hexagone: « Nous avons fait ce que je nommerais un phénomène de génération », et vous avez dit aussi: « C'est un travail de chien sale. »

G. M.: [*Rires.*] Oui, parce que c'est un travail qui n'est pas glorieux, qui n'apporte pas de gloire. Il y a des milliers d'heures passées à coller des timbres, à écrire des dépliants, à les envoyer, à faire des colis, à aller faire la distribution dans les librairies.

J.L.: Vous faisiez tout?

G. M.: On faisait tout, et tout était à faire. Avant nous,

presque toute la poésie était publiée à compte d'auteur, même si c'était chez des éditeurs reconnus. Comme chez Beauchemin, ils vous disaient: ça coûte tant, et nous, on met notre nom et on vous diffuse. Moi, je disais: il faut que l'éditeur assume entièrement l'acte éditorial, il faut qu'on devienne une vraie littérature, un jour ou l'autre. Et il fallait aussi doter ce pays des structures institutionnelles de l'édition, pour qu'une littérature québécoise existât un jour, qu'elle ait tous les caractères d'une littérature nationale. Comme je l'ai écrit en 70: «On reconnaît de plus en plus à la littérature québécoise les caractères d'une littérature nationale, c'est-à-dire qu'elle prend son rang parmi les littératures du monde. Elle est identifiée comme un nouveau corpus, parmi toutes les littératures émergentes de l'époque.» Parce que c'était l'époque où il y avait de par le monde un phénomène de littératures émergentes, des littératures qui, tout à coup, définissaient leurs contours et affirmaient leur identité, leur identité spécifique.

J.L.: Alors, je vous lance une question qui a été posée par Gilles Marcotte dans *Le Temps des poètes*: pourquoi, alors que vous étiez et êtes demeuré longtemps un des principaux animateurs de l'édition poétique au Québec, vous être refusé vous-même à publier? Ce sont les autres qui ont publié vos livres.

G. M.: Oui, c'est sûr que ce sont les autres qui ont publié mes livres. En fait, je suis quasiment un poète malgré moi. Mais j'étais présent quand même à la poésie sur toutes les scènes de la poésie, dans sa manifestation sociale. J'étais de tous les récitals de poèmes. Nous avons fait deux fois, Haeffely et moi, la Nuit de la poésie, on a fait des éditions, on était un peu partout, on créait des événements de poésie, on était présent dans les salons du livre, etc. J'allais souvent lire des poèmes ou parler dans les cégeps, dans les écoles secondaires, dans des associations... Combien de fois des syndicats m'ont demandé de parler de la langue et de la poésie dans leurs congrès, et j'y

allais. Mais j'étais toujours pris avec ma culpabilité vis-à-vis de l'écriture et une culpabilité, je dirais, qui provenait de ma responsabilité sociale, c'est-à-dire que le temps que je passais à écrire, je me sentais coupable de ne pas être sur le front de lutte.

J.L.: Ce que vous dites là est particulièrement évident dans les lettres écrites en 58, si vous permettez que j'en lise quelques extraits. Vous dites: «Scott Fitzgerald a écrit: "Toute la vie est bien entendu un processus de démolition." Je suis sûr qu'il en est ainsi. J'ai toujours aimé vivre "ma poésie" plutôt que de l'écrire. Cela m'a rendu malade. Dès que je fais un effort intellectuel, je suis sujet à une crise. (Je parle d'un effort de nature poétique.) Une réaction psychosomatique s'établit aussitôt, et j'ai un stress tel que cela provoque une crise cardiovasculaire.» Une maladie d'écrire, donc. Vous ajoutez, le 24 mars 1958: «Il y a deux ans que je me fends à expliquer à tout le monde que je ne suis plus intéressé à être créateur de poésie.» On croirait entendre Rimbaud disant: Je ne m'occupe plus de cela. «ÇA ME LAISSE INDIFFÉRENT LA POÉSIE À FAIRE. [...] JE NE COMPOSE PLUS ET ÇA NE M'INTÉRESSE PLUS.» Et dans les lettres qui suivent vous dites encore: «JE DIS QUE LA POÉSIE CHEZ MOI EST UNE IMPOSTURE. [...] On dit que j'ai joué au cabotin, que j'ai construit moi-même ma propre légende, et je donne entièrement raison à ceux qui le pensent. [...] Je ne ressens nullement le besoin d'écrire, je suis satisfait de lutter sur le plan action, et je m'exprime par l'action», et vous ajoutez ceci qui est fabuleux: «J'aime passionnément le métier de vendeur.»

G. M.: [*Rires.*] Oui, toute ma vie, comme je l'ai dit, se déroule dans le paradoxe et la contradiction: j'aime la poésie, j'aime les poèmes plus que la poésie, parce que je trouve que ce sont les poèmes qui font la poésie, comme je l'ai dit, mais par-dessus tout et d'un autre côté, j'en suis malade, alors je ne veux plus entendre parler de rien et j'ai l'impression de voler du temps à l'histoire en écrivant.

Enfin, j'ai envoyé paître la poésie souvent, mais j'y reviens toujours comme malgré moi, comme si je n'étais pas capable de ne pas y revenir et d'écrire malgré tout. Parfois, je suis excédé parce que, comme je suis éditeur, on m'apporte des textes, et je dis: «Ce n'est pas ça, ce n'est pas ça, je vais vous montrer, moi, comment il faut faire.» [Rires.] Et il me semblait aussi que j'avais beaucoup de temps devant moi, que j'aurais toujours le temps de revenir sur mes textes, donc je publiais souvent des textes très imparfaits, c'est pour ça qu'il y a beaucoup de versions. Même encore dans *L'Homme rapaillé*, il y a une quarantaine de vers que je hais depuis quarante ans, que je voudrais changer.

J.L.: Vous avez dit: «Avec moi un poème n'est jamais fini.»

G. M.: Je suis toujours sur le terrain d'un poème, ça peut durer dix ans. Parce que chaque fois que je découvre une aliénation à mon poème, je désaliène mon poème et, par le fait même, je me désaliène moi-même. Tous ces démêlés avec la poésie sont aussi des démêlés avec ma langue, parce que j'ai toujours pensé que la poésie était une attitude radicale vis-à-vis de la vie – ne pas accepter l'inacceptable. Il entre donc dans mon attitude tous ces démêlés avec la langue elle-même, toute la dimension aliénée de la langue qui m'est apparue quand je suis arrivé à Montréal en 1947 et que je me suis aperçu que moi-même je parlais comme la situation linguistique, une langue de calque, une langue de syntagmes venus de l'anglais, une langue erratique, une langue floue, enfin une langue impropre, même si, à l'âge de vingt ans, je pensais que j'écrivais, mon cher, très très bien. [Rires.]

J.L.: Est-ce que vous pensez que l'on parle mieux aujourd'hui?

G. M.: On parle mieux, oui, mais on écrit moins bien. C'est encore un paradoxe, mais c'est une chose qui ne pourra se corriger que quand nous aurons la maîtrise

complète de notre processus historique. Ça faisait dix ans que je passais sur l'autoroute et je ne m'apercevais pas qu'*aller au vert* pour *go the green*, ce n'était pas correct, pas plus qu'*hommes au travail* au lieu de travaux ou que *maison de retraités et de convalescents* au lieu de *maison de retraite et de convalescence*. Ce sont des dérivés de l'anglais. Toute la langue sociale était faussée par ce bilinguisme colonial, donc aliénée, parce qu'elle n'avait plus aucun rapport avec le réel; son référent c'était l'autre langue, ce n'était plus le réel auquel renvoie la langue. Alors, tout ça m'a marqué énormément, et il me semblait qu'écrire dans ces conditions-là était quasiment impensable, que les livres étaient quasiment irréalisables, et que je ne pourrais jamais arriver à passer à travers cette aliénation, et encore aujourd'hui, je suis toujours dans l'ère du soupçon vis-à-vis des mots. C'est toujours par réflexe cette langue aliénée qui me vient à la bouche et c'est pour ça que je dis souvent: j'écris mot à mot, je vais d'un mot à l'autre. Comme je l'ai dit dans un discours: «Au sein d'une problématique de l'être, dans ce risque qui fut le mien, celui d'un geste tenté, celui de faire apparaître une écriture du corps collectif en ce qu'il est politique et qui travaille la poésie à l'égal du corps personnel. Dans cette tentative, rien ne m'était donné: il me fallut franchir les mots un à un, aller d'un mot à l'autre, du noir analphabète à une lumière et à une vérité littérales.» Il y a une grande souffrance à écrire en sachant que je suis carencé depuis toujours par la situation linguistique globale.

J. L.: Question plus délicate, mais puisque vous avez laissé publier les lettres à Claude Haefely, peut-être que vous accepterez d'en parler. Vous dites, bien sûr: la situation nationale, notre situation québécoise ou canadienne-française, est un empêchement à l'écriture, à la poésie, à l'art. Mais aussi, dites-vous: le fait de ne pas être aimé, le fait d'avoir du mal à être aimé dans telle et telle circonstance de la vie. Là, évidemment, on touche à des

circonstances biographiques plus personnelles. Mais on a l'impression, dans votre œuvre, d'un triangle: la langue-la poésie, le Québec-l'aliénation et l'amour. *La marche à l'amour*, c'est quand même un gros morceau chez vous: elle est partout, la marche à l'amour, même dans les poèmes qui ne s'appellent pas *marche à l'amour*. Le rapport entre la beauté et la femme, ce n'est pas moi qui l'invente.

G. M.: Il y a quand même un rapport aussi à la situation globale dans tout ça parce c'est très difficile de s'aimer quand on est dominé. Il faut d'abord s'aimer soi-même pour aimer les autres, ça crée beaucoup de malentendus au départ. Quand on ne se sent pas dans les maîtrises que tout homme devrait avoir – tout homme et toute femme –, on est porté à ne pas s'aimer, et ça crée des conditions difficiles dans notre relation à un être qu'on aime. Quand on vit dans une situation pareille, ce ne sont pas seulement les rapports sociaux qui sont altérés, mais les rapports individuels aussi. Je pense que j'ai dit dans un texte que tous les rapports individuels sont atteints et dans plusieurs poèmes je fais allusion à cette situation, par exemple, dans «L'amour et le militant».

J. L.: Je me souviens de vous avoir entendu dire dans une conférence: «Quand le poète vous regarde dans les yeux, en réalité il pense à son poème», et je me disais que ça ne devait pas faciliter les rapports avec les gens en général, notamment avec les femmes. Le fait d'être obsédé par un poème, par une œuvre qui est une sorte de mission, quand on est un poète, est-ce que ça vient continuellement donner aux gens qui nous entourent le sentiment qu'on les exploite pour écrire des poèmes?

G. M.: Oui, j'ai bien connu des situations de ce genre-là. C'est pour ça que j'ai dit ce que vous avez rapporté, que même si le poète est toujours là, toujours présent, il est aussi ailleurs, dans son poème, et je me suis fait souvent dire: «Mais tu n'es pas là, tu ne m'écoutes pas», et aussi dans le dialogue, dans la conversation qui s'établit, tout à

coup le poète dit: «Ah! tiens, ça, il faudrait que je retienne ça» ou il se dit que la chose qu'il vient de dire, il faut qu'il la retienne... Et ça m'a créé beaucoup de problèmes sur le plan personnel, dans mes relations avec les femmes, c'est sûr. L'autre ressent parfois l'impression, justement, qu'on l'utilise, qu'on utilise sa présence ou sa parole, ou la peur de se retrouver quelque part dans un texte et même qu'on l'ait un peu vampirisé.

J. L.: Oui, comme le duc de Guermantes, dans Proust, qui pensait qu'un écrivain, c'était quelqu'un qui se promenait avec des boîtes, pour «faire rentrer» des gens dans son roman...

G. M.: C'est un autre déchirement de ma vie. Quand je dis que j'ai toujours été pris entre les deux, c'est que la démarche du poète ou de l'écrivain en général est une démarche, comme dit Stendhal, égotiste, c'est-à-dire que l'écrivain prend tout, il ramène tout à soi pour intégrer et transformer ça dans une création. Tandis que l'éditeur, lui, c'est le contraire, et ça aussi, c'est une raison pour laquelle je n'ai pas toujours écrit parce que l'éditeur doit sans cesse se défaire de lui-même, s'oublier lui-même, entrer dans le monde des autres, oublier ses propres choix ou ses propres déterminations esthétiques et littéraires, et essayer d'entrer au centre d'une œuvre et d'en éclairer tous les coins et recoins pour voir si elle se tient ou non. C'est un mouvement contraire à celui d'un auteur dont la démarche est tout à fait égotiste. Je ne veux pas dire égoïste, parce que d'habitude la générosité est une des marques des grands, générosité dans ce qu'ils disent, dans ce qu'il font, mais sur le plan de la création proprement dite, c'est une démarche égotiste. J'ai toujours été pris dans ces deux mouvements. Je me souviens que Bardet, le directeur du Seuil, me disait souvent: «Miron, vous ne pouvez pas être éditeur et auteur à la fois très longtemps, vous allez devoir un jour choisir.» Alors, j'ai fait un compromis, je choisisais l'édition pendant un bout de temps, et ensuite je revenais un peu à l'écriture.

J. L.: Vous avez parlé tout à l'heure des maîtrises qui nous manquent, et puis un jour vous êtes arrivé à Paris, à un endroit où on a la maîtrise de toutes choses pour ainsi dire, et pour beaucoup de Québécois, arriver à Paris c'est une expérience qui peut être un choc, surtout pour les gens qui ont une sensibilité esthétique. Est-ce que, pour vous, l'arrivée en France et puis les séjours nombreux que vous y avez faits, ç'a compté?

G. M.: Oui, parce que moi, je suis arrivé assez tard en France, à l'âge de trente ans. Ça ne m'avait pas tellement tenté d'y aller avant, je ne sais pas, ce sont les circonstances qui ont fait que j'y suis allé, et puis j'ai pris goût d'y aller. Je suis arrivé là dans un état d'esprit non pas inconditionnel, mais très critique. J'allais là pour leur dire que la littérature québécoise existait, j'allais là pour leur dire notre identité, parce que je crois que la langue n'est pas seulement moyen d'expression mais aussi déclaration, comme dit Jean-Paul Dollé, de notre identité à l'autre et déclaration de l'identité d'un peuple aux autres peuples. Il y a un très beau texte de Dollé là-dessus qui s'appelle « Parler dans sa langue ». Et moi, j'allais en France dans cet état d'esprit. Mais le choc que j'en ai retenu, ç'a d'abord été celui de la langue, j'y reviendrai; mais dans mes relations avec les écrivains français, je ne me sentais pas du tout, mais pas du tout, un complexe d'infériorité. J'arrivais, puis j'affirmais toujours des choses, moi; c'étaient eux plutôt qui restaient un peu cois.

J. L.: Vous n'aviez pas l'impression qu'il y avait quelque chose à apprendre là?

G. M.: Oui, j'apprenais beaucoup, mais je l'apprenais comme un Allemand peut aller à Paris et apprendre beaucoup de choses, comme un Italien, comme un Américain, comme Hemingway et tous ceux qui ont vécu à Paris pendant des années; ils sont pas devenus Parisiens, au contraire. J'apprenais des choses, mais des choses qui me déterminaient davantage dans mon identité.

J. L.: Mais l'aliénation, elle ne jouait pas là ?

G. M.: Elle jouait sur le plan de la langue, mais elle jouait vis-à-vis de moi, non pas tellement vis-à-vis des autres. Ah! Il y avait mon accent! Mais là-dessus, moi, je réplique facilement, je dis: «Mais vous aussi, vous avez un joli accent, madame. Moi, je n'ai absolument pas d'accent, madame. Si vous veniez à Montréal, tout le monde dirait: "Ah! Ah! C'est une Française." Vous voyez, je n'ai pas d'accent, mais vous, vous en avez un. Tout dépend où vous êtes, où vous vous situez.»

J. L.: Mais quand même, avec les Français, vous vous sentiez attaqué quelque part ?

G. M.: Non, c'est moi qui attaquais le plus souvent, mais j'apprenais et, donc, je crois que c'est pour ça que je me suis fait de très bons amis. Tout de suite il s'est établi avec Pichette, Deguy, Oster, Glissant, Maurice et Denis Roche, une amitié vraiment d'égal à égal, c'est-à-dire que j'ai toujours eu l'impression qu'ils m'acceptaient comme un pair. Comme ils acceptent des écrivains qui ne sont pas français. Évidemment, sur le plan de la langue, la France augmentait ma souffrance, mon espèce de sentiment d'impossibilité d'écrire un livre ou les livres que je voudrais écrire. Par exemple, quand je suis arrivé à Paris, la première chose que j'ai faite, ç'a été de descendre dans le métro. C'était mon rêve, j'avais entendu parler du métro de Paris toute ma vie. Il était sept heures du soir, à Alésia, et tout à coup le train part et il y a une petite porte qui se referme. Pour moi, c'était une petite porte. Et c'était marqué: «Attention au portillon.» Et je faisais les cent pas sur le quai, presque tout seul, et je ne sais pas pourquoi, quelque chose me prenait à la nuque et me ramenait à cette inscription sur la petite porte: «Attention au portillon», et là – j'avais trente ans, j'avais déjà une réputation ici, et même en France –, je me faisais des réflexions d'un enfant de six ans, je me disais: mais c'est vrai, ce n'est pas une porte, c'est un trois quarts de porte, et puis, à part ça,

ça ne bouche pas une embrasure complètement, ça bloque un espace. Une porte, qu'elle soit grande, petite ou moyenne, bouche entièrement l'espace, et elle tourne sur des gonds. Je me dis: c'est curieux, chez nous, c'est *door/porte, door/porte, partout*. Le train suivant arrive, et je vois: «Attention à la portière». Je recommence les mêmes réflexions: mais oui, c'est vrai, ça glisse sur un rail, une portière. Je me souvenais de façon livresque qu'on utilise ce mot pour les véhicules, etc. J'arrive à l'hôtel: «Attention à la porte glissière.» Mon Dieu, je n'ai pas été à l'école aujourd'hui, mais j'ai appris trois mots de vocabulaire. Ça amplifiait mon sentiment d'aliénation parce que je me disais que le bilinguisme colonial, c'est un équarrissage de tête, ça enlève toutes les nuances d'une langue. Chez nous, c'est le concept anglais de porte qui est traduit. Donc, ç'a amplifié ma souffrance vis-à-vis de l'écriture. Je dis souvent qu'il y a une grande souffrance qui me traverse, d'abord la souffrance qui vient d'un peuple qui est devenu un peuple dans une grande nuit coloniale, à travers l'analphabétisme, les tabous, les interdits et la suppression de sa langue à plusieurs reprises dans son histoire, et une souffrance qui, elle, vient de ma culture poétique, d'écrivains qui avaient une misère à dire, donc qui vivaient dans une misère de l'expression. J'avais donc une double hérédité qui amplifiait le sentiment que jamais je n'y arriverais, et c'est peut-être pour ça que je reste dix ans sur un poème, pour être sûr qu'il n'y ait plus de trace d'aliénation dedans.

J. L.: Le 15 novembre 59, vous écrivez: «La poésie est bel et bien morte [...]. En dépit de mes dénégations des dernières années, j'espérais secrètement qu'il n'en était rien, j'attendais un choc qui me redonnât de nouveau la flamme et le don.» C'est comme si vous étiez toujours à toutes les étapes du développement en même temps, c'est-à-dire que vous écrivez des poèmes, vous dites que vous n'en faites pas, vous dites qu'ils sont imparfaits,

vous êtes en train de les perfectionner, vous y avez renoncé, tout ça en même temps. Est-ce que je peux, pour terminer, vous demander si aujourd'hui vous en êtes encore exactement au même point ?

G.M. : Je pense que oui. D'abord, je me suis toujours considéré comme un poète régionaliste. Tout le monde est régionaliste – Joyce parle seulement de Dublin –, en ce sens que c'est l'esprit des lieux qui est universel, c'est ça qu'il faut comprendre. Et cet esprit des lieux va devenir plus important parce qu'on va vers un monde des régions. Avec les grands regroupements qui se font, ça va être de plus en plus un monde des régions. Deuxièmement, pour répondre à la question que vous venez de poser, je dirai ceci : c'est justement parce qu'il me semblait impossible d'écrire, dans les conditions globales qui étaient les miennes – c'est-à-dire d'abord ma propre souffrance vis-à-vis de l'écriture, avec tout ce qu'on a évoqué, et ensuite les conditions sociales, le front de lutte sur lequel il me fallait toujours me tenir pour essayer de rétablir continuellement, à chaque génération, les conditions d'être du poème –, que je me disais que jamais je n'y parviendrais et qu'il valait mieux renoncer à la poésie ou la tuer. Mais les circonstances me ramenaient, me courbaient l'échine sur le poème. Disons que je m'accepte davantage maintenant, parce que je vois que je n'avais jamais pensé que je pouvais représenter quelque chose pour les autres ; c'est seulement vers quarante-cinq ans que je me suis aperçu de cela et que ça fait partie de la responsabilité de l'écrivain.

J. L. : Avez-vous envie maintenant de répondre à cette responsabilité ?

G.M. : Oui, c'est ce que je me dis. Je prends conscience qu'il faut être responsable de ce qu'on a écrit et des effets que l'on a produits chez un lecteur ou dans une population, et qu'il faut être à la hauteur, je crois. Je ne sais pas si je pourrai, mais on peut essayer.

André Major: Eh bien, Jacques Brault, au terme de cette rencontre avec Gaston Miron, j'ai envie de lire la conclusion de votre texte, «Miron le magnifique», qui date de 1966 mais qui est d'une troublante actualité: «Quand il ne sera plus là, balançant son corps et pagayant des bras pour accompagner son discours poétique, quand il verra bien en face la vérité de ses contradictions, nous et d'autres qui viendront, nous entendrons encore cette poésie où rien de petit et de mesquin n'a prise, où tout, malgré les souffrances mises à nu, concourt à hausser l'âme vers l'humain.» Trente ans après avoir écrit ces mots, éprouvez-vous le sentiment qu'en dépit de sa disparition, on entendra encore Miron clamer que *les poètes montent la garde du monde*?

Jacques Brault: Oui, j'en reste convaincu. Malgré l'émotion qui me bouleverse, je vais faire l'effort de réfléchir, succinctement, sur l'œuvre poétique de Gaston Miron. Comme poète, Gaston Miron reste parmi nous, avec nous, mais c'est nous désormais qui sommes responsables de ses poèmes. Nous devons trouver d'autres façons de les lire et de les écouter, de les accompagner fidèlement comme il l'a fait lui-même au cours de sa vie. À ce sujet, une chose me frappe: le petit nombre d'études de fond qui ont été consacrées à l'œuvre de Miron. On songe aux textes importants de Pierre Nepveu, de Georges-André Vachon, de Gilles Marcotte et aux livres de Claude Filteau, d'Eugenio Roberto, sans oublier la belle étude de Michel Lemaire sur la versification. On pourrait ajouter certaines préfaces, certains comptes rendus; mais au bout du compte ça fait assez peu en vingt-cinq ou trente ans. Ce qui reste à venir, ce sont des lectures différentes, proches de l'œuvre, attentives à sa complexité. Nous voici seuls (j'ai failli dire «abandonnés»...) devant le texte de poèmes qui eux-mêmes ne sont plus couverts ou couvés par l'affection que leur portait Gaston. Longtemps celui-ci n'a consenti qu'à regret à publier ses poèmes. Ils lui

étaient chers parce qu'ils étaient à la fois sa vie et un ailleurs de sa vie⁴. Il veillait sur eux, il les consultait, les sollicitait, il devinait obscurément d'où ils venaient et où ils allaient. Il leur tenait la main pour ne pas se perdre et aussi pour ne pas nous perdre. Il les aimait sans narcissisme, je le sens de toute mon amitié et par mes innombrables écoutes et lectures, il les aimait parce qu'ils étaient amour et souffrance, jubilation et désespérance, indissolublement, et parce qu'ils étaient à ses yeux lumière dans la nuit mentale, pensée juste dans la confusion, et cela, je le répète, autant pour nous que pour lui.

C'est un peu cela qu'il cherchait à dire et à redire en une infinie gigue-mélopie avec ici et là des silences de timide tendresse, des moments de grâce suspendue, le temps allait s'arrêter juste assez pour nous refaire des forces, et puis ça repartait de plus belle et de plus dure⁵. Peu à peu ses poèmes cependant s'éloignaient, prenaient du champ, voyageaient et même parlaient des langues étrangères. Gaston s'en amusait, s'en émerveillait, avec une pointe d'inquiétude. S'ils allaient ne plus revenir, s'affaiblissant loin de lui, s'ils allaient se perdre dans l'oubli ou la banalisation? Alors il les reprenait en sous-main, s'interrogeant sur un vers, un mot, il se les remettait en bouche, les secouait dans son corps, les tirait vers un lieu de rassemblement et les laissait repartir avec une nouvelle coloration, subtile et tremblée. Voilà ce que je ressens aujourd'hui dans ma lecture. Gaston nous a confié ses

4. Je pourrais longuement épiloguer sur ce que Miron se plaisait à nommer «poésie volontaire»: «Cette poésie est dangereuse. Cette poésie est menacée en même temps qu'elle est une gageure. (...) Il faut prendre ce risque. C'est une poésie de destin, et si elle échoue, elle sera une vie ratée. (...) On ne choisit pas son destin; on essaie de le faire. (...) Tout poète doit tendre, s'il a vraiment la poésie dans la peau, à une poésie du destin, selon ses voies et son mode.» (feuillet dactylographié, 1958)

5. «J'appelle l'éclair qui nous habite, j'appelle le feu. / À bout de montagnes nos fureurs en bois debout. / L'épi profané, le sang bu.» (f. dactyl., 1954)

poèmes, ses amours. Son angoisse de la perte s'est ensommeillée de mort; elle subsiste au cœur de ses écrits. Nous-mêmes, nous la transmettrons à ceux qui viennent et qui liront au bord de notre sommeil. Oui, la poésie «monte la garde du monde⁶».

Justement, il est de ce recours à la fidélité, le rapport affectif que Gaston Miron continuait d'entretenir avec les anciens poètes québécois parmi lesquels il n'y avait pas que des plumitifs. Miron refusait la coupure que l'on pratique sous prétexte d'accès à la modernité. Il l'a dit et il l'a écrit en maints de ses textes qu'il appelait didactiques. Il résumait la question en une belle formule qui signifiait de façon juste la nature de l'héritage reçu et fructifié: nos vieux poètes lui ont donné sa première «illumination de la poésie». Telle était la générosité de Gaston. Ainsi, le fond primitif de son imaginaire comprend en quelque sorte les efforts de ceux qui nous ont précédés et qui œuvraient malgré tout, malgré les moyens médiocres, un climat culturel déprimant, une solitude spirituelle indéniable.

L'œuvre de Gaston Miron, dont il était lui-même un commentateur sagace, reste en prise évidente avec la question nationale, comme il la nommait. Mais il ne s'agit pas de se cantonner dans l'actuel ni de sacrifier aux slogans, bien entendu. Pas plus d'ailleurs qu'il ne s'agit de cultiver le passéisme. En fait, Miron a une profonde perception de la solidarité temporelle autant que spatiale. Je veux dire que ses poèmes, pour engagés qu'ils soient, se nourrissent d'une expérience vive et préconceptionnelle, quelque chose comme une impression indifférenciée au regard de la réflexion discriminante, impression pourtant chargée à bloc de ce qui fait urgence pour la saisie du réel à travers ses manifestations historiques. Je m'exprime de façon trop approximative. Qu'à cela ne tienne.

6. «Sa fonction est alors de déconditionner sans relâche (je parle des poètes qui vivent la poésie comme expérience et connaissance, comme devenir, au passage, de l'être à un plus être).» (f. dactyl., sans date)

Avec ses images primordiales, le poème mironien ne cherche pas midi à quatorze heures, il n'enjolive pas l'expression par souci d'esthétisme, il avance et laboure et, soulevé de l'intérieur, il s'envole et nous emporte « jusqu'au gouffre de tout objet ». Miron ne s'est pas fait non plus un poète de la tradition québécoise « pure laine ». Ses fameuses métaphores, qui renvoient d'une part à une nature à demi sauvage et d'autre part à la ville, où il s'est amené en naïf et qui lui a pour ainsi dire sauté en pleine face, correspondent à des entités concrètes, observables, chargées de significations latentes. Ce n'est pas pour rien que Miron se présente comme un poète « généraliste⁷ ».

A.M.: Cette fidélité que vous avez évoquée tout à l'heure compense peut-être un manque profond chez cet homme écartelé, qu'on a dit écartelé entre bien des contradictions, et peut-être que sa cohérence profonde, il la trouvait dans cette fidélité, en partie en tout cas.

J.B.: Miron, il l'a clamé à tous les vents, a éprouvé la douloureuse incohérence de celui qui en son for intérieur ressent la déchirure de son être personnel à l'image de la déchirure du tissu social. Il ne confond pas l'une et l'autre, il ne les sépare pas non plus. Il sent bien qu'en écrivant il mène une recherche de cohérence et de cohabitation avec lui-même comme avec les autres⁸. Le poème apparaît en

7. « Chez moi, c'est une lente cristallisation de formes, de sentiments (eh oui!), de sensations, de mots venus du dedans ou du dehors; une lente cristallisation d'une réflexion, c'est-à-dire au niveau de la pensée poétique; d'une vision du monde et du sens de la vie; d'une expérience vécue de la quotidienneté. Cela se fait lentement, à la manière des sédimentations terrestres, ou très soudainement, comme un précipité. » (f. dactyl., sans date)

8. « Dans la tâche que je me suis donnée, l'exploration de notre mal à sa racine, l'irrationnalité rentrée (car l'irrationnalité dans une situation saine est ouverte et par conséquent peut devenir un enrichissement par le dialogue entre raison et déraison), il me faut sans cesse m'arc-bouter contre deux écueils: le vertige et la folie. L'hébétude (à l'opposé). » (f. dactyl. parmi des notes de 1961-1965)

état de recherche et, s'il ne trouve pas de réponse raisonnable, il instaure une beauté éclairante qui n'est ni un alibi ni un faux-fuyant.

Là-dessus Miron n'emprunte aucun détour, il ne coupe pas les cheveux en quatre, il n'essaie pas non plus d'être plus habile que nécessaire. Les manifestations de la beauté, même en pleine détresse, le fascinent, lui apparaissent comme l'émergence de significations savoureuses. Il peut s'agir de petites ou de grandes choses qui se détachent soudain sur un horizon vers lequel les humains sont en marche, consciemment ou non⁹. Son poème, dans cette perspective, est éloquent et en même temps blessé par une absurdité de tous les jours, car au sens se mêle un non-sens tout aussi puissant. La beauté du monde, de l'instant, n'est pas pure et innocente, loin de là, elle est atteinte d'aliénation, de dépossession. La beauté est chaotique; d'où vient cette incohérence? Écrire alors correspond à une quête ardue, peut-être inutile. Vivre aussi.

Je ne pense pas que Gaston se soit joué la tragédie comme d'autres la comédie. Pour lui, l'écriture poétique est indétachable de l'exercice de la pensée dans ce qu'elle a de plus perspicace, et c'est à l'empêchement de cette pensée que s'attaque le poète¹⁰. Il s'acharne à démêler ce qui amène la pensée à se trahir, à s'emberlificoter dans des méandres invivables, vrai défi à la lucidité.

L'espèce de déhanchement de plusieurs poèmes, leur rythme parfois inégal, on dirait presque forcené, attestent l'irrésolution de cette poésie partagée entre le combat et la

9. Je relève sur quelques feuillets manuscrits des « miniatures » d'heureuse venue comme celle-ci: « La lune vient s'ébrouer à la surface de l'eau. » (f. ms., sans date)

10. « Le poème récupère, c'est-à-dire qu'il crée. Le poème, ce n'est jamais la réalité, c'est le réel. Réel de l'esprit et réel du monde. Un saisissement, une possession pensée... (à développer) » (f. dactyl., parmi des notes de 1961-1965)

célébration. De même, le côté dru, rauque, des images et des expressions explicites se mêle à leur côté souple, tendre, comme si le refus et le consentement n'arrivaient pas à se départager, la scène entière étant occupée par une incohérence plus forte et plus profonde que toute contradiction, incohérence soufferte et combattue, jamais résignée, jamais acceptée.

A. M.: Et en même temps il veut avancer en poésie, c'est-à-dire aller vers plus de beauté, comme vous disiez. Il y a cette dialectique continuelle entre l'échec et la beauté qui en est l'envers en quelque sorte.

J. B.: Le doute continu, lancinant, caractérise cette avancée en poésie. L'inassurance, non pas de la forme mais de la visée, vient de ce que la jonction entre les contraires ne se réalise pas. La pensée reste fragile, inachevée, sans cesse risquée, bien que demeurent quelques points de repère fondamentaux, sinon tout serait perdu à l'avance. L'action et la poésie sont inconciliables *pour le moment*. Les textes à ce sujet sont explicites, par exemple « Le poème et le non-poème » dans l'édition commentée parue à l'Hexagone en 1994. Miron précise que le non-poème ne se réduit pas à l'empêchement de la poésie. C'est aussi la dénégation, au besoin forcenée, de la situation intenable où il se trouve (où nous nous trouvons). Et cette dénégation vise tout l'être humain, pas simplement des modalités d'action militante, des tactiques découlant d'une stratégie, non, ça va plus loin¹¹. Le non-poème est l'impossibilité radicale de se mettre en présence de la poésie. Et pourtant, et malgré tout, Miron s'acharne au poème du non-poème. Comprenne qui voudra.

A. M.: Dans « Miron le magnifique », vous vous demandiez comment cette poésie de l'échec était parvenue à

11. « ... la poésie est une espèce de condition humaine, une attitude fondamentale devant la vie, voire critique, attitude qui tend vers une éthique ou une esthétique, ou les deux à la fois. » (f. dactyl., 1955)

se frayer un passage vers la réussite – question d'autant plus pertinente que l'œuvre de Gaston Miron compte en gros une centaine de poèmes, en plus de quelques textes de prose, et qu'elle occupe néanmoins une place énorme, pour ne pas dire prédominante, dans le paysage de la poésie francophone. Comment l'expliquez-vous?

J. B.: Miron a écrit ses poèmes selon l'expérience de l'échec, selon une poésie de l'échec. Il n'y a pas foule dans ces parages. Il a voulu descendre dans l'échec comme dans un puits; il pressentait que là, dans ce presque sans fond, reposait, dérobée à notre vision des choses, l'énigme de notre condition humaine. Lui-même, longtemps empêtré dans ses difficultés d'existence, de pensée, de langue, s'est retrouvé parfois avec sa vieille compagne, la confusion. Il se murmurait aux heures noires que c'était vain, qu'il se leurrerait. «À quoi bon», lui serinait le découragement. «Pourtant...», lui opposait le courage. Toutes ses affirmations et ses dénégations – «J'écris, je n'écris pas» –, qui finissaient par horripiler ses amis ou dont ses amis se moquaient sans méchanceté, étaient littéralement justes, pas uniquement dans les faits, mais encore dans la conception de sa vie¹². Son empêchement à écrire, c'est paradoxalement ce qu'il a réussi à écrire tant bien que mal à travers les années; sans doute qu'il a connu des périodes fastes et des périodes sèches. Mais quand j'estime qu'il est descendu à l'échec, je veux signifier que ce poète-écrivain a éprouvé à quel point étaient pénibles, harassants, ses rapports avec la langue. Ses textes anecdotiques et réflexifs risquent de donner le change ou d'entraîner le lecteur vers des considérations distrayantes, sinon banales. La question de la langue au Québec, nous en débattons jusqu'à la nausée, nous la traitons comme un

12. «N'est-ce pas merveilleux? Je sens qu'avec un plus long séjour je finirais pas écrire à nouveau. Je me sens comme à mes vingt ans, lorsque je débuteis.» (f. dactyl., Paris, 1960)

dysfonctionnement. Mais Miron ne cesse de nous répéter qu'il en va du mutisme de la pensée, pis encore: d'une illusion proprement aliénante. Et la question s'amplifie pour lui du fait avéré qu'écrire, pour un poète, c'est entrer en état de dépossession, c'est le vivre et le reconnaître, car la poésie langagière s'enracine dans une espèce d'absence de la langue immédiate, usuelle, afin que se présente à la conscience ébahie une langue autre au sein de la langue commune. Oui, c'est paradoxal sans être insensé¹³.

Mais comment, dans l'optique de Miron, ce jeu complexe d'absence-présence peut-il s'effectuer si le renoncement consenti est impossible ou du moins compromis? Comment se dépouiller quand on est déjà dépouillé malgré soi? On approche ici du nœud inextricable dont Miron a vu qu'il ne pouvait ni le dénouer ni le desserrer sauf par une poésie lucide jusqu'au cœur de son inaccomplissement. C'est pourquoi il a récusé sur un autre plan le fameux «salut individuel» qui consiste à tirer son épingle du jeu – et tant pis pour les autres, les fourvoyés dans l'incohérence de la langue et de la pensée. Je ne dramatise pas ni ne me laisse aller à des excès de langage ou de pensée en tenant de tels propos. Je les lis dans l'œuvre de Miron. Il faut à un écrivain beaucoup d'humilité et un grand sens de l'accueil, ainsi qu'une jeunesse d'étonnement, pour rester toute sa vie en état d'apprentissage et pour garder le goût de l'élémentaire. Les choses les plus simples représentent la base sur laquelle le poème de Miron va tenter de s'établir ou de s'appuyer pour prendre son élan. L'inachèvement provient non pas de l'oralité du

13. «Ce n'est pas la poésie qui mène aux mots, ce sont les mots qui mènent à elle. C'est pourquoi je dénonce à tue-tête la mystification globale qui me tient en dehors de mon poème, me perturbe en tant que poète, m'annihile à la fin. C'est pourquoi j'élève, sourdement et aussi âprement, une contestation de ma poésie dans mon for intérieur.»
(f. dactyl., sans date)

poème (il est très *écrit*), mais de l'expectative, de l'espérance active qui l'anime et lui imprime son mouvement et lui confère sa qualité d'«émouvance». Ce poème nous force à bouger à l'intérieur et à l'extérieur; nous sommes remis sur le chemin de l'invention.

Voilà une poésie éminemment politique, je veux dire que la politique n'y est pas un corps étranger, surtout pas un programme, mais un dialogue vif entre l'intime et le collectif. Ainsi, la question de la langue quitte son habituelle position et acquiert l'envergure d'une possible transcendance fichée en plein corps comme au cœur de la vie quotidienne. En font foi les grands poèmes d'amour que Gaston Miron a écrits dans des périodes qui pour la plupart étaient loin d'être heureuses¹⁴. On oublie trop que Miron demeure un des meilleurs poètes de l'amour. Fiévreux ou calme, emporté ou méditatif, cet amour en poésie cherche un passage, une sortie de l'exil pour gagner cet amour tant cherché, et du même coup, par un retournement propre à l'écriture poétique, c'est le poème lui-même qui se déborde, qui exhausse l'érotisme et la passion vers une réalité plus englobante que le seul couple, le monde entier se met à vibrer dans le lieu et l'instant où la satisfaction et la dyssatisfaction risquent toujours de s'enfermer.

La poésie de Gaston Miron n'est pas facile. Elle est claire, mais elle n'est pas simple. Son exigence formelle et sa largeur de perspective, ainsi que ses multiples ramifications, créent une instabilité chez le lecteur en qui affluent

14. «Je suis rentré seul durant des années, jour après jour. Sans répit, sans repos. Se coucher seul, jour après jour, sans issue. Pendant longtemps, j'ai eu mal à en crever, mal en creux, mal à fendre l'âme en deux. Chaque fois, chaque soir. [...] Tout ce que j'ai désiré (femme et enfants), je ne l'ai point eu; tout ce que je n'ai pas désiré (la petite gloriole littéraire), je l'ai eu.»

toutes sortes de possibilités de sens et s'offrent des résonances qui font trembler d'indécision la lettre du texte.

A. M. : C'est très ouvert, constamment.

J. B. : C'est pour cela que je souhaite que se produisent diverses lectures, parallèles, croisées, etc. Par exemple, le thème du pays sur lequel on a tant glosé apparaît sous divers éclairages. Je me borne ici à signaler à quel point le pays des poèmes de Miron est un pays mythique. Quand Gaston parle de la Tour du Pin qui lui a donné un choc révélateur, il attire l'attention sur le fait que le poète français a étroitement lié la légende et l'avenir, ce qui est quand même étonnant. Le pays mythique n'est pas simplement le produit de l'imagination rêveuse ou une représentation assez factice d'une nostalgie en peine de progressisme, non, il est projection concrète, sensible, à travers la langue, d'un espace habitable à tous et qui ne se confond pas avec une histoire et une géographie cadastrées. Plus profondément et plus justement, le pays mythique est celui qui nous habite et peu à peu nous fait être, non pas fondus en une masse indistincte, mais ensemble, nos différences liées par une épiphanie qui a des airs de parole donnée. La visée politique traduit ce pays mythique en une réalité possible, souhaitée, mais on entre ici dans l'action, les calculs, les tractations, les ruses et les coups de force. On livre le mythe aux querelles idéologiques et l'intuition créatrice aux réductions partisans. Le dialogue toujours ajourné entre action et poésie, Miron l'a éprouvé au secret de lui-même avant de conclure, sur la place publique, à l'impossibilité radicale de faire comme si notre destin collectif (et particulièrement l'avenir de notre langue) appartenait à la fatalité. De même a-t-il intériorisé âprement, on le voit dans « L'amour et le militant », l'engagement sociopolitique en conflit avec l'existence amoureuse. Avec le temps, toutefois, ce conflit s'est apaisé, une certaine harmonie a rendu sa vie plus

sereine¹⁵. La poésie de Miron dans sa dernière phase (encore mal connue) montre que le nationalisme (au sens étiqué du terme) est fort loin de la définir et surtout de la motiver dans ce qu'elle a d'essentiel¹⁶. L'œuvre reste ouverte, plus vivante que jamais.

P.-S. de Jacques Brault: La transcription littérale de ces commentaires hâtivement préparés pour la radio m'a paru illisible. J'ai modifié le texte tout en gardant ce qu'il comportait d'improvisé dans l'énonciation. J'ai cru bon aussi d'ajouter en notes quelques citations tirées de feuillets que Gaston Miron m'avait confiés il y a longtemps.

15. Gaston, depuis son enfance, avait fait provision de paix et de bonté. C'est une chose que plusieurs ne soupçonnaient même pas. Jamais je ne l'ai entendu dire de véritables méchancetés sur quiconque. Il pouvait certes être un rude contradicteur. Mais quand il était en confiance, tout confié à l'affection, il s'ouvrait à la confiance heureuse. Cette note dactylographiée avec soin et datée de Paris, avril 1960, ne laisse pas de m'émouvoir: «L'aube pascale est la plus belle que je connaisse sur le monde, il s'ajoute à elle une clarté que n'ont pas les autres matins de l'année, cette clarté est un au-delà, et elle est comme la lucidité qui nous visite à des moments privilégiés.»

16. «Littérature nationale. C'est un moment de la littérature. Elle ne peut être que cela. Nous plongeons pour nous saisir, pour nous révéler à nous-mêmes, pour la rédemption en nous de ce qu'il y a de plus humilié, de plus risible, de plus honteux. Mais le temps doit venir de faire surface et de marcher dans l'univers, qui est la patrie des hommes.»