

Petite revue de philosophie

Le geste du regard dans *Courtepointes* de Gaston Miron

Alain-Bernard Marchand

Volume 8, numéro 2, printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1103871ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1103871ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marchand, A.-B. (1987). Le geste du regard dans *Courtepointes* de Gaston Miron. *Petite revue de philosophie*, 8(2), 113–137. <https://doi.org/10.7202/1103871ar>

Le geste du regard
dans *Courtepointes* de Gaston Miron

Alain-Bernard Marchand

Poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes luttant contre mon irréalité dans ce monde.

Miron,
Les Années de dérélition.

Le poète ne dit autre chose que son regard. Lieu d'une première gestation poétique, le regard enregistre le réel, l'absorbe intensément, pour ensuite laisser le langage s'infiltrer en lui et ainsi donner forme au poème. Le regard est donc à l'origine d'une transmutation que le langage redouble et actualise dans l'espace poétique. À l'instar de la courtepointe faite de morceaux épars, ayant chacun leur histoire, et (re) distribués dans un nouvel espace, le regard du poète aspire à un autre ordre et à une autre vie, une sorte de balancier entre une langue et une vision, entre un matériau et une production. Il ne faut plus parler ici de réalité mais d'organisation transformatrice, d'un réespace-ment du monde loin des apparences, lesquelles on interdisait jadis au poète par une cécité légendaire. Le regard est transformation, lieu du change,

axe de l'échange qui résulte d'un pacte entre le je-créant et le monde-créé. Le regard est viscéral: il est porteur d'un monde, réceptacle d'un réel; le regard est désir: il constate la distance entre le sujet et l'objet à conquérir. Le regard du poète se dit, cherche son espace dans le langage et s'exhibe ainsi à l'œil comme la courtepoinette met en spectacle ses composantes selon un ordre (ré)inventé.

Tout geste est une mise en œuvre de l'être dans le monde; le geste inscrit dans le monde une orientation, une signification. Dans le discours poétique, le *faire* est fonction du *dire*, et le langage transmue le regard en vision. Le regard est un geste; il avance dans le monde, ne le domine ni ne le calque, il est dynamisme transformateur, symbolisation infinie, «ouvrant ainsi une chaîne de sens dont on ne peut arrêter le déroulement¹»; il est autant la projection d'un sens que l'absorption d'un réel. Le geste est une force motrice et le regard une perception du monde; or, le geste du regard est avant tout une façon de (ré)organiser le monde dans un espace qui, pour prendre ses composantes dans le langage, donne lieu à la forme-sens selon l'expression de Meschonnic, soit «l'homogénéité du dire et du vivre²». L'acte poétique marque donc la symbiose de la perception et du langage qui est garant de la production du sens; c'est-à-dire le passage du regard à la vision où l'univers des signes accède à l'ouverture du symbole. C'est faire du dire poétique une parole conqué-

1. Tzvetan Todorov (et al.), *Sémantique de la poésie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 26.

2. Henri Meschonnic, *Pour la Poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176.

rante. Le fait de voir et de donner à voir, écrit Gilbert Durand³, est sur les marches d'une poétique.

Ainsi, dans *Courtepointes*, le geste du regard est l'inscription textuelle de l'acte poétique qui lui donne lieu, la conjonction d'une vision et d'une forme dans la texture du langage. Le regard n'est pas statique, il est un centre d'intérêt qui focalise dans le monde certains endroits et certains êtres; il existe donc, à l'intérieur du récit poétique⁴, une dialectique du regard et du regardé qu'il convient de définir d'emblée. Le regard du poète est un regard olympien; selon les désirs et les besoins de l'Olympe, le monde changeait de face à loisir. Le monde, ainsi malléable, devient la scène du spectacle des dieux qui y faisaient jouer les hommes; le poète aussi peut faire de sa création un spectacle qui donne autant à voir qu'à lire. Le regard est de plus un principe d'organisation qui agit dans *Courtepointes* à la manière d'un mouvement vers l'avant s'associant ainsi au progressisme selon la terminologie de Durand dans un ouvrage consacré à l'étude des structures de l'imaginaire. Nous retrouvons dès lors les deux parties de notre travail, soit la dialectique regard-regardé et la mise en spectacle, qui viseront à cerner le progressisme du regard mironien dans *Courtepointes*.

1. La projection du regard: vers une dialectique du regard et du regardé

Il existe deux sortes de regard en poésie qui déterminent deux attitudes vis-à-vis du monde: le

3. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Poitiers, Bordas, 1969, p. 476.

4. Nous entendons par le récit poétique l'histoire ordonnée, structurée que raconte le poème.

regard intériorisé et le regard extériorisé. L'un s'acharne à tracer un paysage intérieur et se traduit en activité psychologique, l'autre cherche à capter l'extériorité dans un corps à corps entre le poète et le monde, ces deux dernières composantes étant reliées par une dialectique du regard et du regardé. Le poète regarde, et ce qu'il regarde devient le regardé; tout se passe dans son regard qui a le pouvoir de changer le monde *ad libitum*. L'un est donc un mouvement vers l'intérieur, souvent une descente au tréfonds du moi, et l'autre un mouvement dynamique vers le monde qui entoure le poète. Une lecture partielle des courtepointes 1,2,3 et 6⁵ nous permettra de définir d'entrée de jeu l'interaction qui existe entre le regard et l'espace qu'il privilégie.

Le regard dans *Courtepointes* se refuse l'introspection et, dès C 1, le regard intériorisé s'efface au profit de l'extériorité. Il y a un rejet du repliement contemplatif et une projection vers le monde qui est au cœur même de la poésie miro-nienne. En 1 B, déjà, il y a focalisation intense sur le moi qui se dit immortel comme la terre avec laquelle il entretient une proximité que soulignent la conjonction et la préposition qui les rendent égaux:

5. Le recueil de Miron comprend sept courtepointes que nous signalerons par la majuscule C suivie d'un chiffre. Chaque courtepointe contient un nombre variable de poèmes. Lorsque nous voudrons renvoyer le lecteur à un poème en particulier, nous le signalerons par une lettre suivant le numéro de la courtepointe. Il est à noter que certains poèmes sont titrés alors que d'autres sont séparés par des astérisques. Nous nous référons ici à la très utile classification proposée par Eugène Roberto dans *Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron* Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1979.

C'est mon affaire
la terre *et* moi
flanc *contre* flanc⁶.

Le poète se dédouble en un je-sujet qui agit sur le moi-complément par le verbe et s'investit de ce rapport harmonieux avec la terre pour s'immortaliser, annihilant ainsi le non-être, le «vertical néant» que l'on retrouve en 1 A:

je prends sur moi
de ne pas mourir.

Ce choix délibéré entraîne le poète sur la voie de l'action enracinée en une terre qui «définit sa liaison organique avec le monde⁷».

En 1 C, la dévalorisation du dedans mène à la valorisation du dehors. Il y a d'abord l'affirmation de l'enfouissement du *nous* qui incarne le contexte social, et le possessif *nos* qui met en relief l'emprisonnement individuel:

Nous sommes dans nos cloisons
comme personne n'a d'idée là-dessus.

Le dedans est souterrain, il détourne le regard de la terre avec laquelle le poète s'associe en 1 B; la comparaison des yeux aux soupiraux renvoie au manque de lumière et au manque d'air et, par extension, à l'obscurité et à l'étouffement. Le verbe réflexif signifie en outre un devenir volontaire auquel il faut remédier:

6. Gaston Miron, *Courtepointes*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1975. Toutes les citations sont tirées de cette édition à moins qu'il en soit indiqué autrement.

7. Jean-Louis Major, «L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise», dans *La poésie canadienne-française* (Archives des Lettres Canadiennes, tome IV), Montréal, Fides, 1969, p. 181.

les yeux se font soupiraux
les yeux voient par en-dedans.

Le regard enfoui est au verso des murs selon la conviction du poète:

mais je sais qu'elle y est
la lumière au recto des murs.

La conjonction «mais» renverse la situation: par delà les murs où se cloisonne le regard, l'extérieur est lumineux; une lumière au service des hommes, qui «travaille pour nous». Le futur, annoncé par la venue d'un «jour» au sens historique, est la promesse d'un dehors qui libérera le regard des ténèbres du dedans, lui permettra de se décroisonner et de refaire surface à la lumière vitale:

un jour les murs auront mal
et ce qui adhère
nous verrons comment c'est dehors.

L'isolement du mot «dehors» par rapport au reste du vers le marque intentionnellement comme but à atteindre, objet de conquête.

D'ailleurs en 1 D, le «C'est à voir» exprime la conquête qui anime la dialectique du regard et du regardé. Toute conquête est reliée à un savoir, et le savoir relève de la vue à venir qui fournit «des preuves» au poète, et que surdétermine l'image tactile:

l'homme
le doigt dessus

Le dehors, le refus de l'enfouissement, est donc quelque chose à conquérir. Le regard est à la fois responsable et adjuvant de la quête: il constate et confirme sous le mode de la prédiction. L'œil du poète est voyant et la rectitude de son regard a partie liée avec sa marche résolue vers l'avant:

aujourd'hui je m'avance
avec des preuves.

En 1 F, le langage qui *donne* lieu à cette projection du regard *se donne* à l'œil comme le dehors qu'il cherche à cerner. Les mots ne sont plus ici prétexte à l'introspection mais principe d'action:

Les mots nous regardent
ils nous demandent
de partir avec eux
jusqu'à perte de vue.

Les mots appellent la marche, ils sont hors du dedans, et s'apparentent ainsi au dehors pour nommer un espace non localisé où le regard peut s'étendre indéfiniment. Le mot poétique ne connaît pas de frontières, il regarde le monde et peut le mener à l'informel; «les mots voient, perçoivent et provoquent les choses à exister⁸.» Les mots, comme le dehors, sont un espace à habiter; ils conduisent dynamiquement le poète vers l'extérieur, et non plus à la fixité esthétisante de l'introspection⁹ qui le coupait du monde. Le poète veut réintégrer la cité des hommes: la poésie veut cesser d'être une entreprise isolée.

Tout au long de C 2, le poète nomme un espace qui prend des figures géographiques et qui s'agrandit à l'échelle du cosmos: vallée de l'Archambault, Outaouais. Cette lexicalisation de la *mater quebecensis* allait «accuser [la] différenciation et [le] pouvoir d'identification¹⁰» de la poésie

8. Roland Barthes, «Drame, Poème, Roman», dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 35.

9. Voir à cet effet 4 A dans *Courtepointes*.

10. Major, *loc. cit.*, p. 181.

québécoise depuis l'Hexagone dont Miron est le fondateur. Nous avons bel et bien affaire à une poésie qui s'occupe du dehors et qui veut sortir le poète de son isolement en lui donnant un espace. Le regard et le regardé sont dynamisés par la conquête; le dehors ne se donne pas d'emblée, il est à conquérir, à habiter, comme le langage qui lui donne lieu. En 2 E, le regard s'étend à la grandeur de la terre et, comme le titre le signale déjà, les arpents de la terre sont dans les yeux du poète. Une fois nommé, l'espace peut être regardé «face à face» et éprouvé comme le début et la fin d'une quête amorcée par un désir de fusion. Le «face à face» est d'ailleurs à l'origine d'une transmutation viable qui, pour ainsi dire, prolonge la pseudo-immortalité du poète; le je est tellurique et la terre humaine:

Enfin je peux te regarder face à face
dans le plus végétal maintien de l'espace
terre tour à tour taciturne et tourmenteuse
terre tout à la fois en chaleur et frileuse.

Ainsi métamorphosée par les réactions physiologico-psychiques de la terre et la pose végétale du poète, la mort n'est plus une «cloison» définitive mais un repos, et grâce à la transmutation poète-terre, la vie continue par delà la mort apparente

pour qu'enfin je repose
dans ton envolée la plus basse...

Le regard et la terre s'étendent ici comme les mots en 1 F se projettent devant «à perte de vue». S'amorce déjà l'association vue-vie qui confère aux *Courtepointes* un mouvement allègre, la vue étant une projection dans le monde et la vie un refus de l'enfouissement. Le poème devient le lieu d'une rencontre dynamique entre le je (langage) et

le monde (espace proprement lexicalisé). C'est dire que l'intériorisation du monde par le langage n'est pas nécessairement synonyme de l'introspection et du refus d'un dehors ambiant¹¹. Le sort de la poésie nouvelle, écrit Miron dans un article de *La Presse* du 22 juin 1957, «est lié à celui du fait ethnique qui la porte¹²».

Le retour au dedans en C 3 ne marque nullement une régression complète vers l'intériorité, représentée par la maison qui est ici l'usure et la dépersonnalisation, mais un passage éprouvant de l'illimité à l'enfouissement, à la fragmentation existentielle du je, pour accuser de nouveau la dévalorisation de l'introspection:

(Étais-je ces crépitements
d'yeux en décomposition[...]).

Outre le fait qu'elle indique le retrait, ici la réflexion sur un passé indéterminé que la tournure interrogative et l'emploi de l'imparfait surdéterminent, la parenthèse est le signe graphique de l'enfouissement dans un *dedans* atteint de dysphorie. Le poète s'identifie tout entier à un regard où la décomposition fait place à la rectitude et qui, par l'image auditive du «crépitement», renvoie *ex abrupto* à la «très» vieille maison et à la mutilation du regard confiné dans la maison où «peu à peu (le poète a) perdu toute trace de (lui) sur place». Il y a chosification du je:

11. «Le poème, dit Octavio Paz dans *L'Arc et la Lyre*, se nourrit du langage vivant d'une communauté, de ses mythes, de ses rêves et de ses passions, c'est-à-dire de ses tendances les plus fortes et les plus secrètes» (Paris, Gallimard, 1965, p. 47).

12. Major, *loc. cit.*, p. 185.

[...] je commence
à ressembler aux meubles,

et anthropomorphisme des choses:

à la très vieille peau des fauteuils.

La maison est confinement, une «cloison», où le regard adhère aux choses abandonnées à la circularité d'un temps qui se répète emphatiquement comme le manifeste la répétition du verbe préfixé:

le temps me tourne et me retourne dans ses bancs de
brume

et où l'accumulation de la «brume» porte atteinte à la visibilité. Le regard est ici caractérisé par sa stagnation et sa quasi-cécité symbolique. Mais le poète aspire à sortir de lui, à «surgir sur le seuil de (son) visage», à se tirer hors de la chosification inerte. La «mort invisible» est au dedans ce que «l'horizon visible» est au dehors; par là se poursuit l'adéquation vue-vie qui associe dramatiquement l'enfouissement à l'obscurité (mort) et la projection à la lumière (vie), les deux principes antithétiques reliés par la «ligne» qui rappelle le mouvement dynamique de la marche.

C 6 est la manifestation du je dans le monde, et exprime l'interaction entre le poète et l'espace qui l'entoure sous le mode de la (re)naissance. En 6 C, le poète veut sortir des «cloisons» qu'il avait dénoncées en 1 C et qui représentent une espèce de refuge matriciel, à la fois englobant et démuné de la survalorisation maternelle, qui entraîne sa claustrophobie; il y a, d'ailleurs, tout un réseau d'allusions entre 1 C et 6 C qui mérite attention: l'un est un mouvement vers la lumière, l'autre une projection suivie d'un appel à la mémoire qui, par

l'adjectif «osseuse», s'humanise et qui, on le verra, perpétue la vie:

et me voici
sortant des craques des fentes des soupiraux
ma face de suaire quitte ses traits inertes
je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse.

«Séquences de la batèche», comme l'indique le titre, évoque une seconde mise au monde symbolique du poète inaugurée par le progressisme de la marche; dès 6 A, le poète «marche à grands coups de tête à fusée chercheuse» comme la tête de l'enfant pousse vers le monde, et on remarque deux occurrences du verbe «traverser» conjugué à la première personne du présent de l'indicatif:

je traverse des jours de miettes de pain
[...]
je traverse le cercle de l'ennui perroquet.

Le *je*, par la marche, traverse la misère et l'ennui répétitif grâce à l'image du cercle et à l'allusion ornithologique, et cela dans l'espace de la ville où «il fait les yeux des chiens malades»; le regard se focalise sur la ville qui est ici l'expression métonymique des habitants dont le regard, «épaillé sur ce qu'il voit» comme en 3 D, est doublement dévalorisé par l'image thériomorphe dégénérée par la maladie. Le poète marche, regarde, se donne naissance et accouche du monde et de sa misère en même temps — comme il «surgi[t] sur le seuil de [son] visage» en 3 A.

Le regard, lié à la marche, avance dans le monde pour l'«amener à la parole¹³» selon l'expression heideggerienne et pour donner à cette parole

13. Pierre Trotignon, *Heidegger*, Paris, PUF, 1965, p. 114.

une conscience sociale. La marche du poète n'est pas gratuite; elle est d'abord un refus du repliement sur soi, une volonté de «quitt(er) ses traits inertes», et un appel à l'action insinué par l'image verticale que surdétermine l'adjectif en fin de vers:

je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse.

Et l'action c'est la voix, une voix qui prend en face du destin une attitude héroïque; la voix agit, fait fi du «mutisme des bêtes», et s'identifiant à la marche, est une prise de l'extériorité:

je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix.

La voix est mutilée comme le je en 3 A parce qu'il lui manque une mémoire, un espace à habiter qui réalise la conquête, et qui la perpétue pour lui donner enfin le nom de pays. Le regard communique avec les mots, se projette vers le dehors et devient ainsi la mémoire d'un monde, d'un espace proprement habitable. La parole poétique est dire qui instaure¹⁴.

Il faut donc voir dans *Courtepointes* plus qu'un regard contemplatif mais une instance voyante qui est porteuse d'une idéologie qui circonscrit une voix se voulant la parole métonymique d'un peuple dans un espace se lexicalisant progressivement pour prendre figure de pays. On peut, du reste, schématiser ainsi la transformation du regard singulier en mémoire plurielle:

Conquête par la parole

VUE regard extériorisé → marche/refus du mutisme — mémoire VIE

(projection)

(action)

(perpétuation)

14. *Ibid.*, p. 116.

Le regard, comme en fait foi notre schéma, (re)naît au monde sous le signe de la conquête et la dialectique regard-regardé renvoie à celle, plus grande, de la vue-vie. Le regard mironien est saisie du monde ambiant, réconciliation entre l'homme, la terre nationale et le cosmos. En 6 E, le poète exprime sans ambages cette volonté d'ouverture, ce refus de réduire le lieu poétique au seul moi psychologique, et le désir de faire du poème la mémoire d'un peuple:

je ne veux pas me laisser enfermer
dans les gagnages du poème, piégé fou raide
mais que le poème soit le chemin des hommes
et du peu qu'il nous reste d'être fier.

Le texte poétique n'est pas seulement un abîme mais surtout une «transformation euphémique du monde¹⁵» qui empêche l'homme de se l'aliéner; il est lieu de convergence où dire et vivre se cherchent un espace à habiter, «un tissu fait par l'homme pour les hommes¹⁶», puis finalement un «chemin», soit le tracé dramatique dans le langage d'un parcours qui mène au lieu habitable.

2. La mise en spectacle

On a vu que l'activité poétique dans *Courtepointes* refuse d'abord le dedans séparé du monde, soit les «cloisons» interposées entre le *je* et l'extériorité, pour retrouver subséquemment le dehors où le *je* et l'espace nommé, puis rehaussé à la grandeur du cosmos, sont dynamisés par la conquête

15. Durand, *op. cit.*, p. 499.

16. Roberto, *op. cit.*, p. 95.

d'un lieu à cohabiter¹⁷. Une fois la dialectique regard-regardé soulignée, il existe un mode de distribution des personnages et du monde dans le récit poétique sur lequel il convient de s'attarder également. Le poème, comme la courtepointe¹⁸, s'élabore par le biais textuellement engagé d'une instance qui voit et qui, en voyant, donne à voir. Par là, le poème est spectacle; il s'offre au regard par le langage qu'il met en scène sur la page originellement vide, et il s'offre à l'ouïe selon la vocation orale que lui prête Miron qui en fait un «phénotexte», «une écriture à haute voix¹⁹». Mais, de plus, le poète peut raconter spectaculairement son regard; ainsi, le poème est doublement spectaculaire: dans sa distribution textuelle, sonore et graphique²⁰ du langage et dans sa présentation du regardé. Il s'agit maintenant de tenter une lecture partielle des courtepointes 3, 4, 5 et 7 où sont pré-

17. Le *Je* dans *Courtepointes* n'existe que par sa mise en situation dans l'espace et, parallèlement, *l'espace* n'existe que par le *je* qu'il met en situation.

18. La courtepointe aussi est un texte dont les morceaux constituent une grammaire et leur assemblage une production du sens qui s'adresse à un lecteur.

19. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 104. D'ailleurs, dans une charmante périphrase du *Sermon sur le Cantique des Cantiques* que rapporte Jérôme Peignot dans *Les Jeux de l'amour et du langage* (Paris: 10/18, 1974, p. 136), l'Époux qu' imagine saint Bernard de Clairvaux dit à sa bien-aimée à qui il vient d'offrir des boucles d'oreilles: «Tu veux voir, écoute d'abord. L'ouïe est un degré pour parvenir à la vision. Écoute donc et tends tes oreilles aux parures que nous t'offrons, afin qu'en écoutant docilement tu arrives au bonheur de voir.»

20. D'ailleurs le poème que l'on reconnaît souvent à sa disposition sur la page, et à plus forte raison la poésie dite contemporaine qui a le souci du matériau sur lequel elle s'imprime, est aussi une graphie; tout comme une écriture qui serait indéchiffrable, le poème est un dessin.

sentés successivement le camarade, le peuple, le toi-féminin et l'enfant pour mieux mesurer l'apport de cette mise en spectacle du personnage dans *Courtepointes* qui, on l'a vu, privilégie nettement l'ouverture sur le dehors.

C 3 manifeste le besoin du poète d'échapper à l'isolement dans un surgissement gémellaire du je et du camarade; ainsi, par delà le temps et l'espace, il appelle en 3 B et 3 C Félicité Angers et le vieil Ossian. Il y a, en 3 C, une mise en scène exemplairement spectaculaire du récit poétique²¹: on remarque d'abord la présentation dramatique d'un «espace» balayé par la tempête et par la nuit dont l'obscurité est surdéterminée par l'oxymore:

il fait nuit dans la neige même,

et ensuite l'apparition d'un personnage qui résiste héroïquement à cette évacuation de l'«espace» dans la nuit, «tenant ferme les mancherons du pays» comme pour le retenir avec lui. Le spectacle, on le soupçonne, est fonction d'une organisation du récit qui lui donne lieu et qui, en cet endroit, manifeste structurellement la tentation de la prose; une linéarité syntagmatique, ponctuée par l'accumulation («avec des»: 3 occurrences), les virgules et les expressions qui marquent une succession dans le temps («lorsque», «puis» suivi de «par moments»), organise le récit de la tempête. Le poème raconte dramatiquement une histoire dont le début — «Certains soirs d'hiver» — rappelle le «il était une fois» classique du conte que l'on *dit* aux enfants, et où le je est spectateur implicite qui,

21. Nous rappelons que le poème peut raconter une histoire, et que cette histoire ordonnée et structurée dans le poème est ce que nous appelons le récit poétique.

franchissant par son omniscience toute frontière spatio-temporelle, atteint à «l'intimité de la durée» et rejoint enfin le vieil Ossian dont il entend la voix atemporelle «qui chante dans les radars». La voix du vieux barde renvoie à celle, plus proche, du poète de *Courtepointes* qui dédouble ainsi le spectacle.

En 3 D, contrairement au vieil Ossian qui semble surgir de la tourmente hivernale, le camarade est le personnage mis en relief sur lequel le poète se focalise dramatiquement; l'un agit («tu passes», «tu écoutes», «tu touches», «tu entends») et l'autre est témoin, et dans cette distribution fonctionnelle réapparaît l'antagonisme de la vie et de la mort qui constitue le spectacle. Dans un premier temps, le poète est donc un spectateur extra-diégétique par rapport au *tu* ou au *il* qu'il donne à voir tragiquement selon l'opposition anonymat-foule et dans le cadre dévalorisé de la ville qui, s'associant métaphoriquement à des eaux indéterminées où s'engouffre le camarade, devient le lieu de la mort:

Camarade tu passes invisible dans la foule
ton visage disparaît dans la marée brumeuse
de ce peuple au regard épaillé sur ce qu'il voit
la tristesse a partout de beaux yeux de hublot.

Le regard du peuple, en plus d'être «épaillé sur ce qu'il voit», personnifie la tristesse surdéterminée par l'association yeux-hublots qui invite au dedans («beaux»), puis à l'enfouissement, à l'isolement, «l'innombrable solitude» qui sert de cloison entre les hommes et l'extériorité. Suite à cet engouffrement du camarade, il y a, dans un deuxième temps du poème, réunion en un seul lieu du présent du passé, soit l'imparfait:

il était un camarade anonyme
il était au rendez-vous brumeux de la mort,

et du futur exprimé par les «années à venir» pour enfin aboutir à la question mise en italique qui, en plus d'accuser la forme dialogique, est en fait une sorte d'interrogation prophétique ouvrant l'espace du temps, poussant ainsi à l'avant le simple récit poétique vers une transgression de la mort dans sa résolution future:

qui donc démêlera la mort de l'avenir.

En 4 C, le spectacle s'inscrit dans l'organisation textuelle du poème; outre le fait que le poème se situe au centre du recueil, sa disposition sur la page montre qu'il est construit à partir d'une ligne médiane qui constitue un axe et qui renvoie ainsi à un jeu de miroir réfléchissant les deux faces de la grande dialectique vie-mort. Le regard du poète se fait d'abord témoin éprouvé:

Triste pareil à moi il ne s'en fait plus
je regarde ce peuple qui va bientôt mourir

puis l'instigateur d'un combat au nom de la collectivité à laquelle participe chaque individu:

personne ici *ne meurt* de sa belle *mort*
c'est un peu de *nous tous* en celui qui *s'en va*
et c'est en *celui* qui *naît* un peu de *nous tous*
qui devient autre.

La mouvement strophique est cyclique grâce à l'axe réfléchissant qui traduit ici une espèce d'annihilation des contraires: mort/vie, collectivité/individu pour aboutir graphiquement à la fusion des éléments de la dialectique que surdétermine le chiasme indiqué par les lignes entrecroisées; le devenir «autre» qui clôt la strophe manifeste une aventure qui n'est plus strictement individuelle

mais qui appelle la conscience sociale pour l'insérer dans l'Histoire. Les instances mises en jeu dans les trois premières strophes de «Demain, l'Histoire» marquent, par ailleurs, une certaine progression qui va du je à l'humanité: l'ensemble des individus forme la collectivité, perpétue la vie, fait l'Histoire, et annihile ainsi la mort comme la dyade poète-terre en 2 E.

Un espace sépare la quatrième strophe des trois autres pour indiquer l'aboutissement à la collectivité; de personnel, le regard est devenu collectif. La parole du poète est ainsi porte-parole d'un peuple; elle se fait non seulement l'outil d'un combat mais le lieu du combat comme en fait foi le ton déclamatoire et didactique. Le poète ne se focalise plus sur le camarade mais il s'adresse aux «Hommes» qui sont des siens, et leur demande d'échapper aux «génocides», et, insistant davantage, de «tuer la mort» qui «s'abat» sur le peuple comme un pressant augure; «l'insurrection de la poésie» qui dénonce une menace se fait autant la pythie que la mémoire d'un peuple: le poème veut agir sur l'histoire établie. Le poème s'élabore donc à partir du regard dramatique que le je projette sur un peuple mutilé, ce qui explique son extrême tristesse dans la première strophe, pour donner cours au mouvement de révolte vers la collectivité qui est l'antithèse d'un monde aliéné que sous-entend dans *Courtepointes* l'enfouissement, soit le refus de l'extériorité. La dernière strophe est l'accomplissement du spectacle d'un peuple que l'espace poétique tourne vers une fraternité mondiale; le poème s'exprime d'abord par le je solitaire, puis se joint à la masse des hommes. La poésie est ici appel à l'action, elle concrétise le sens collectif d'un geste créateur; «elle assume et nous assume²²».

Tout comme le «je» et le «nous» sont en 4 C les deux extrêmes d'une démarche poétique où s'inscrit la tension du langage, il y a en C5 un je-masculin et un toi-féminin qui se rejoignent dans une apothéose anthro-po-tellurique. Les deux membres de la dyade renvoient par extension à un sujet créant et à un objet-créé qui ont ainsi deux fonctions complémentaires à l'intérieur du poème: l'un est regardant et l'autre regardé. Le regardé, se manifestant sous des formes d'*être* et non de *faire*, subit la magie transformatrice du regard poétique qui est ici l'expression d'un désir de fusion dont le développement jusqu'à la réalisation du geste érotique est marqué par la numérotation romaine. Dès I, le moi-masculin participe activement à la fête amoureuse («je te coupe», «je reçois», «je te parle», «je monte», «je t'envoie») qui va du jour à la nuit et l'espace du toi-féminin se confond à l'espace de la floraison qui le qualifie:

les fleurs sont belles de la santé des femmes
[...]
beaucoup de gens murmurent ton nom de bouquet
je sais ainsi que tu es toujours la plus jolie
et naissante comme les beautés de chaque saison.

En II, le toi-féminin se trouve injecté dans un cosmos qui prend figure tellurique et qui semble antérieur au moi-masculin qui va le prendre en charge, alors qu'en III les deux instances sont intégrées au cosmos; le toi-féminin, ayant absorbé le monde²³, est le corps érotique qui assure la fusion entre le moi-masculin et l'univers tout entier. La montée

22. Major, *loc. cit.*, p. 181.

23. Le regard du poète vis-à-vis du toi-féminin constate le «trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet». Durand, *op. cit.*, p. 38.

dionysiaque qui aboutit à la copulation n'est plus ici un moment de crise de l'isolement mais une prise passionnée du toi-féminin agglutiné au cosmos dans le renouveau de la fusion;

le monde bascule trinque et culbute
toi ma gigoteuse
toi ma giboyeuse.

Le langage du spectacle érotique est «la gageure d'une jubilation continue, le moment où par son excès le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance²⁴».

On retrouve en C 7 l'enfant qui, en plus de faire écho aux courtépintes amoureuse et de la batèche, marque l'aboutissement du recueil pour le réouvrir sur un mouvement sans fin. En 7 A, il est un spectacle qui agit sous le regard du poète: il est «un oiseau d'éternité» qui «vint» d'un passé lointain dont le poète se fait le rapporteur et qui, «aujourd'hui», «vole dans les pas de l'homme». L'enfant marque la durée et assure la perpétuation de la mémoire du peuple, soit «la lignée d'ancêtres» dont le poète et l'enfant participent; le passé et le futur se conjuguent en l'enfant qui, par la continuité, va des «racines» de l'éternité «jusque dans l'héritage demain». Il met ainsi le passé au service du futur et, comme l'espace qui se trouve dévoré par le temps, il est la personnification et la force motrice de la futurition qui annonce le progrès dans *Courtepintes* et qui manifeste la prédominance d'un Cronos tout-puissant:

demain nous empoigne déjà sans son rétroviseur
nous abimant en limaille dans le futur déjà.

24. Barthes, *op. cit.*, p. 17.

En 7 F, toujours grâce à la continuité, l'espace n'est plus une simple localisation mais le signe d'une appartenance originelle à un monde où l'enfant et le poète sont mis en situation:

J'ai enfin rejoint mes chemins naturels
les paysages les bordant depuis l'origine.

La (re)naissance du poète, qu'annonçait déjà le refus des «cloisons» matricielles en C 1 et C 6, proclame sa prise en charge de l'extériorité et du langage qui a permis la conquête; l'enfant, investi du savoir du poète par la parole qu'il fait 'avancer' dans un mouvement dynamique, la répète «comme son propre écho». Le spectacle continue, la parole reprend chair dans l'enfant, et se prolonge ainsi hors des limites graphiques du texte que le lecteur réexécute dans son acte de lecture.

En s'orientant surtout vers le dehors, la production poétique dans *Courtepointes* devient le lieu de la mise en spectacle où le personnage regardé, en l'occurrence le camarade, le peuple, le toi-féminin et l'enfant, se propose comme un 'donné à voir'; chaque «être-regardé²⁵» selon la formule sartrienne se résorbe dans le regard olympien du poète qui est à l'origine de la dialectique du regard et du regardé que la mise en spectacle ne fait, en réalité, que prolonger. Les personnages sont cernés par le regard intentionné du poète qui veut tantôt se jumeler au camarade ou se joindre à la masse des hommes, tantôt s'unir à la femme ou se perpétuer dans l'enfant, et cela dans un espace qui est soit dramatisé par la tempête nocturne et la mort, soit transformé en un cosmos érotisé ou

25. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976. Voir le chapitre IV sur le regard.

réapproprié par l'enfant qui continue à l'habiter. Le spectacle se joue incessamment entre celui qui regarde et ceux qui sont regardés dans un espace à conquérir. Le regard poétique est donc un regard qui agit sur un monde qu'il cherche à habiter à la façon d'une capture ici mise en spectacle par le sujet-crédant dans son souci de ressaisir constamment l'objet-crédé à l'intérieur de l'espace poétique, et de se le réconcilier à chaque instant; d'où, *in extremis*, la magie spectaculaire de ce regard qui, par le langage, s'infiltré dans le réel pour passer de «l'attitude imageante à l'attitude réalisante²⁶» qui, dans *Courtepointes*, vise à réinterpréter le vivre collectif dans le dire singulier de l'expression poétique.

* * *

Notre lecture des courtepointes selon la dialectique du regard-regardé et de la mise en spectacle a bien mis en évidence le geste vers l'avant qui caractérise l'ensemble du recueil et qui s'apparente à la structure progressiste dont parle Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Le progressisme, écrit Eugène Roberto²⁷, se sigale par deux schèmes: celui d'une croissance, d'un mouvement vers le haut ou en avant, et celui d'une évolution sans déplacement, d'un changement d'état, d'un mûrissement. Or, on retrouve dans *Courtepointes* les deux schèmes qui sont en quelque sorte complémentaires l'un de l'autre. Il y a d'abord le refus d'«une poésie qui fut si longtemps braquée sur un individu à la recherche

26. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 371.

27. Roberto, *op. cit.* p. 148.

de sa réalité intérieure où il ne rencontrait que le vide et la mort²⁸», puis une aspiration à l'extériorité que traduit la projection du regard mironien vers le monde qu'il cherche à habiter pleinement. Le regard est donc fonction du progressisme qui rend compte d'une conception désaliénante de la poésie se manifestant ici par une nette poussée du je qui avance dans le monde pour y refaire surface et s'y enraciner.

Le regard, on l'a suffisamment vu, fait fi de tout enfouissement et se tourne vers le monde pour pouvoir enfin y trouver un lieu habitable. Il y a, dès C 1, une ouverture sur l'extérieur localisé par le seul mot «dehors» qui se trouve à la fin de 1 C où, par ailleurs, des «yeux qui se font soupiraux» à «la lumière au recto des murs», on remarque une montée qui correspond au passage du dedans au dehors. Le dehors prend figure géographique en C 2 où le poète peut regarder la terre «face à face» (2 E) dans une extension du regard. Le retour au dedans en 3 A est lié à la décomposition existentielle d'un regard qui se chosifie et qui renvoie à une perte d'identité, de «toute trace de moi»; en Félicité Angers, le vieil Ossian et le camarade, le poète se prépare au combat en se cherchant des doubles. Ce mouvement vers l'extériorité, comme l'a montré la mise en spectacle, s'accompagne donc d'une recherche de l'Autre. Le combat, en C 4, fait de la poésie l'instrument d'une intervention dans l'Histoire; la poésie n'est plus un simple prétexte au «beau mot» et au «tour noble», elle est parole conquérante. En C 5, d'ailleurs, elle fait de l'union d'un moi-masculin et d'un toi-féminin la rencontre entre le poète et le cosmos. C 6 met au

28. Major, *loc. cit.* p. 192.

monde un moi dans les limites d'un «pays» et le regard qui, «(allant) plus loin que loin que (l')haleine (du poète)», appelle la mémoire pour perpétuer l'héritage d'un peuple qui prend chair dans la figure de l'enfant en C 7. L'enfant, par la continuité qu'il assure, immortalise le peuple et fait des mots que lui apprend le poète une parole qui «n'est pas une simple répétition du passé, mais plutôt une renaissance, impliquant un processus de création et de construction²⁹».

Il y a donc de la première courtepointe à la dernière, passant par une prise en charge de l'extériorité, la transformation du regard en mémoire par la parole qui dure, et qui raconte l'espace à conquérir et la chair qui la perpétue. La démarche poétique dans *Courtepointes* est tout le contraire de la traditionnelle descente aux enfers de laquelle le poète doit resurgir purifié; la poésie n'est plus ici le lieu d'un passage à vide mais le signe d'une parole qui veut se découvrir et s'accomplir avec l'extérieur. L'acte poétique devient ainsi le symbole d'une conjonction entre le moi et la société dans laquelle ce dernier se fixe profondément, et avec l'univers entier auquel ce moi social participe. Le regard est en marche, il avance dans le monde et récolte l'extériorité pour mieux s'en porter garant; par la parole, il devient la mémoire d'un peuple et l'héritage légué à ceux qui viendront participer à ce mouvement collectif pour constituer le pays, puis l'humanité dans une véritable présence au monde. Le poète de *Courtepointes* a dit son regard, son regard a nommé un espace bien à lui, et cet espace a pris le visage d'un pays habité.

29. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 79.